



HAL
open science

Acteur-créateur, une évolution dans la formation de l'acteur ?

Rémi Palazy

► **To cite this version:**

Rémi Palazy. Acteur-créateur, une évolution dans la formation de l'acteur ?. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03693873

HAL Id: dumas-03693873

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03693873>

Submitted on 13 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Rémi Palazy

Acteur-créateur,

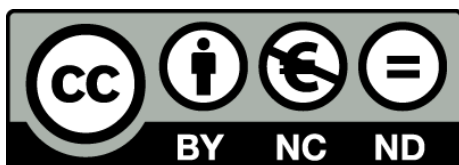
une évolution dans la formation de l'acteur ?

une évolution dans la formation de l'acteur ?

Acteur-créateur,

Rémi Palazy





Acteur-créateur, une évolution dans la formation de l'acteur ?

Mémoire de Master 2 « Théâtre : écritures et représentations » présenté par Rémi Palazy

Sous la direction de Julia Gros de Gasquet, maître de conférences HDR

Septembre 2020



En couverture,
Vincent Giovanni et Igor Mendjisky,
La Trajectoire du homard,
Photographie tirée du long métrage,
<http://www.champselyseesfilmfestival.com/2018/longs-metres-francais/movie-320-la-trajectoire-du-homard>,
France, 2018.

Remerciements

Pour élaborer ce mémoire, il m'a fallu aller à la rencontre des personnes qui, de par leur travail et leur passion, donnent vie à la notion d'acteur-créateur au quotidien.

Je remercie chaleureusement Serge Tranvouez et Carole Bergen qui m'ont ouvert les portes de l'ESAD pour répondre à mes questions.

Je remercie également Maxime Franzetti et Jean-Michel Rabeux qui se sont montrés très ouverts pour m'éclairer à propos de leur travail.

Un immense merci à Igor Mendjisky qui a accepté que j'assiste à son stage, ainsi qu'à tous les comédiens et toutes les comédiennes qui y ont participé. De par leur accueil, leur investissement et leur talent, ces trois semaines ont été d'une formidable richesse. Ils et elles ont répondu à beaucoup de mes questions, et ont su en susciter bien des nouvelles.

J'ai une pensée amicale pour Alain de Bock et Katherine Gabelle auprès de qui j'ai commencé ma formation professionnelle de comédien. C'est eux qui ont fait naître en moi un intérêt considérable pour la créativité de l'acteur grâce à leur merveilleuse pédagogie.

Des remerciements tout particuliers sont adressés à mon compagnon, Arnaud Gagnoud, qui a relu avec attention cette recherche, m'aidant considérablement à me remettre en question et à sortir de mes blocages.

Enfin, je remercie Julia Gros de Gasquet qui, avec rigueur, patience et un soutien affectueux, a suivi mon travail tout au long de ces trois années.

Merci à vous.

Sommaire

7	Avant-propos
9	Introduction
13	I. Être un acteur-créateur
	A. La créativité de l'acteur avant l'acteur-créateur
25	B. L'acteur-créateur s'oppose-t-il à l'acteur interprète ?
33	C. Comment définir l'acteur-créateur ?
43	II. Travailler avec l'acteur-créateur
	A. Valoriser la place de l'acteur
52	B. Convoquer la notion d'acteur-créateur
62	C. L'acteur-créateur, l'acteur irremplaçable
71	III. Former l'acteur-créateur
	A. Qui convoque la notion d'acteur-créateur ?
80	B. Recruter l'acteur-créateur
92	C. L'acteur-créateur est-il nouveau dans les pédagogies ?
105	Conclusion : l'acteur-créateur, un acteur nouveau ?
109	Annexes
197	Bibliographie
207	Table des matières

Avant-propos

« À dix-huit ans, j'ai quitté ma province ». Je laisse le cocon familial pour Paris, là où je peux apprendre le métier que je rêve d'exercer : comédien. Je m'inscris à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, en première année de licence à l'Institut d'études théâtrales. Je passe l'audition d'entrée pour suivre ma formation pratique au Studio Théâtre Alain de Bock. Ce double cursus conforte mes envies professionnelles. Au Studio, nous devons être autonomes. Chaque semaine, nous travaillons des scènes du répertoire classique. Nous devons être force de propositions. Alain de Bock et Katherine Gabelle sont là pour nous guider, nous les élèves. Ils indiquent si la voie que nous tentons d'approcher est la bonne ou s'il faut que nous en trouvions une autre. Grâce à cette formation, j'ai très tôt conscience qu'un comédien doit être actif au plateau. Après deux ans d'apprentissage au Studio, je décide de poursuivre ma formation au conservatoire d'art dramatique du XII^e arrondissement de Paris. J'y découvre, aux côtés d'Agnès Proust et de Carole Bergen, une formation qui est dans la suite logique de ce que j'ai déjà approché. Les élèves proposent beaucoup, que ce soit dans la construction des personnages ou dans des éléments de mise en scène. Nous avons la possibilité de réaliser des *cartes blanches*. Ce sont des moments privilégiés pour le développement de la créativité artistique des élèves. Nous pouvons également intervenir dans la construction du cours : demander à faire des improvisations, des scènes pour préparer des concours, des lectures, des exercices... Quelques échéances structurent toutefois la composition des séances.

Arrivé à la fin de ma licence, j'hésite peu sur le sujet global de ma recherche : je parlerai de la formation des comédiens. Pour commencer à réaliser l'ampleur des enseignements en art dramatique proposés à Paris, je liste une partie d'entre-eux. J'en connaissais déjà quelques-uns. Beaucoup de mes camarades en licence m'avaient parlé du Studio Muller, de l'Éponyme, du célèbre Cours Florent, des Ateliers du Sudden, du Cours Simon et j'en passe. À ce moment de mon travail préliminaire, je me souviens d'une

formation assez récente qui a ouvert à Montreuil, et dont on m'a beaucoup parlé : le Laboratoire de Formation au Théâtre Physique. Je décide de jeter un œil à leur site. Une fois arrivé sur leur page, mes yeux sont automatiquement attirés par une police de grande taille sur un fond bleu azur où il est écrit : *NOUS FORMONS L'ACTEUR-CREATEUR* ! Ce n'est pas la première fois que je fais face à cette dénomination à la sonorité accrocheuse. Le projet pédagogique de l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris fait également mention d'un *acteur-créateur*. Je me demande alors ce que cela veut dire, ce que convoque spécifiquement cette terminologie. Je vois à peu près à quoi cela renvoie. L'ESAD décrit son école comme étant « l'école de la création faite pour et par les jeunes créateurs¹ ». Le LFTP quant à lui se définit comme « un lieu en questionnement perpétuel où tout est à apprendre, tout est à construire, où l'élève est autant moteur qu'apprenti² ». Ces définitions sous-entendent que leur pédagogie est unique, que cela ne se fait pas ailleurs. Du moins pas de manière aussi poussée, aussi affirmée. Ces descriptions sommaires sont la promesse d'une pédagogie novatrice et, de fait, d'une nouvelle génération de comédiens qui sortira de leurs locaux. Personnellement, je me suis toujours senti très libre dans mes formations. Pas de doctrine, pas de prêt-à-penser, ni de modèles délivrés. J'ai pu m'y développer sans ressentir de fortes contraintes ou autres frustrations. J'ai donc besoin de mieux comprendre cette manière dont l'ESAD et le LFTP nous parlent de leur projet, de leurs ambitions, de leur enseignement. Qu'est-ce que va nous révéler cette notion d'acteur-créateur ? Que va-t-on découvrir ?

C'est dans une énergie optimiste que je décide de faire part de mes premières constatations à mon ancien professeur, Alain de Bock. Je passe à l'improvisiste au Studio et il me reçoit, comme à son habitude, avec un sourire réconfortant. Après lui avoir dit que je compte travailler sur l'acteur-créateur, il me répond d'un air enjoué : « C'est bien ça. Alors, tu vas parler du Studio ? ». Je suis désorienté. J'ai effectivement fait un rapprochement entre le Studio et cette notion. Pourtant ni dans la brochure, ni dans les mots d'Alain, il n'a été question d'un acteur-créateur. Voici donc le point de départ de ma recherche, et de mes premiers questionnements. Qu'est-ce qu'un acteur-créateur et comment se forme-t-il ?

1 Serge Tranvouez, *L'ESAD* [en ligne]. URL : <http://www.esadparis.fr>. Consulté le 04/09/20.

2 Maxime Franzetti, « LFTP c'est quoi », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://www.lelftp.com>. Consulté le 04/09/20.

Introduction

« Quelle école choisir ? » : voilà l'une des premières questions que se pose toute personne voulant faire du théâtre son métier. Et ce n'est pas l'offre qui manque. Cours privés divers et variés, conservatoires municipaux ou régionaux, écoles nationales... il semble difficile de savoir quelle formation correspondra le mieux aux attentes des futurs comédiens. Pour leur permettre de faire un choix, chaque projet pédagogique est détaillé sur les brochures ou sur les sites internet des formations. Parmi toutes ces offres se détachent des écoles qui se veulent uniques, se concentrant sur le développement de la part créatrice de leurs élèves. Un engagement est pris avec eux : ils deviendront des *acteurs-créateurs*.

Cette terminologie, aussi attrayante soit-elle, pose question. Qu'est-ce que cela signifie ? On dit habituellement d'un acteur qu'il est un interprète. Mais l'acteur-créateur peut-il en être un ? Ou est-il en opposition face à l'acteur interprète ? Car si on imagine que ces écoles ne forment pas à l'interprétation, forment-elles tout de même des comédiens ? La confusion vient du fait que le terme *créateur* est vaste. Il englobe toutes les personnes qui pensent et réalisent le théâtre aujourd'hui : auteurs, metteurs en scène, scénographes, costumiers, etc. Si à *acteur* nous ajoutons le terme *créateur*, devient-il également auteur ou metteur en scène ? Et comment former la créativité, l'imagination des étudiants ? Ces pédagogies sont-elles censées rendre plus autonomes leurs élèves ? Si oui, dans quelle mesure serait-il judicieux de rendre autonome l'acteur en devenir, surtout s'il s'agit de sa première formation ? N'a-t-il pas besoin au préalable d'autres bases pour son apprentissage ?

Pour répondre à ces premières questions, nous trouvons dans certaines écoles et formations des exemples qui peuvent certainement nous éclairer. Celles-là même qui disent former à la créativité, et notamment l'acteur-créateur. Nous suivrons ces écoles ainsi que leurs pédagogues durant toute la durée de cette recherche. Des entretiens ont été

réalisés avec eux, et leurs propos nous aideront à mieux comprendre les enjeux relatifs à de tels acteurs. Nous nous concentrerons sur quatre hommes de théâtre qui utilisent cette notion au quotidien, qui la forment et la façonnent avec l'aide de leurs acteurs, de leurs élèves ou de leurs stagiaires. La diversité de ces formations sera en outre une grande richesse pour obtenir différents points de vue sur la pratique d'un acteur-créateur. Le premier établissement dont nous parlerons sera l'École Supérieure d'Art Dramatique de Paris, dirigée par Serge Tranvouez. La deuxième école est une structure privée, fondée par Maxime Franzetti en 2009 et située à Montreuil : le Laboratoire de Formation au Théâtre Physique. Les troisièmes et quatrièmes formations sont des stages proposés par des metteurs en scène, conventionnés par l'Afdas, l'Assurance formation des activités du spectacle. Cette structure propose des formations continues, notamment aux artistes, pour se perfectionner tout au long de leur carrière ou apprendre de nouvelles méthodes, de nouvelles disciplines. Igor Mendjisky a proposé en janvier 2018 un stage au Théâtre de la Tempête intitulé *L'acteur créateur*, et Jean-Michel Rabeux quant à lui nomme ses stages de cette même manière depuis 2010. À partir de ces quatre approches et pensées autour de la notion d'acteur-créateur, nous tenterons de comprendre comment l'on peut former à la créativité.

Un premier élément de réponse se trouve sur les sites internet de l'ESAD et du LFTP. Comme nous l'avons déjà noté, un projet pédagogique présente aux futurs élèves les spécificités d'enseignement de l'établissement auquel il se rapporte. Serge Tranvouez y rappelle que « favoriser l'esprit de création n'exclut pas d'apporter le socle technique nécessaire au jeu de l'acteur³ ». Et Maxime Franzetti d'ajouter que la première année de sa formation « vise à apprendre aux acteurs-créateurs les bases du théâtre physique⁴ ». La formation des élèves, en devenir *créateurs*, passe donc nécessairement par l'acquisition de techniques indispensables pour leur permettre une véritable autonomie dans leur travail de création. Qu'est-ce qui est alors considéré comme un socle technique ? Car définir cela, c'est affirmer qu'une base commune lie tous les comédiens entre eux, quelles que soient leurs spécificités. Et qu'une fois ce socle technique acquis, les acteurs-créateurs seraient capables d'entrer en création. Le but de ces pédagogues est d'emmener leurs élèves vers une autonomie de création, et non pas de supposer qu'ils sont déjà des

3 Serge Tranvouez, « Le projet », in *L'ESAD* [en ligne]. URL : <http://www.esadparis.fr/l-ecole/le-projet/>. Consulté le 31/08/20.

4 Maxime Franzetti, « Formation », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://lelftp.com/formation/>. Consulté le 31/08/20.

créateurs aboutis. L'ESAD préfère d'ailleurs parler d'*artistes en devenir* pour qualifier ses étudiants. Un cadre pédagogique est alors posé. Il structurera les années de formation, définira les enseignements proposés et aidera les élèves à se développer. Du fait de la présence de ce cadre dans une école de la création, comment s'assurer que la créativité des élèves, puisque gérée, organisée, contrôlée, ne deviendra pas conditionnée par la vision du ou des pédagogues ?

Il est légitime de se poser cette question, de se demander : comment font ces écoles pour forger, développer et consolider la créativité de leurs étudiants ? Il est essentiel de chercher les différences pédagogiques entre les écoles formant l'acteur-créateur et les autres écoles d'art dramatique. Si le terme tel quel n'est pas utilisé, les idées autour de l'acteur-créateur ne sont-elles pas déjà présentes – au moins de manière diffuse, moins précise – dans une partie des formations professionnelles de comédien ? Chaque école propose une grande offre interne pour aider ses étudiants à se développer au sein de leur formation. Par exemple, les conservatoires de la ville de Paris proposent des cours inter-conservatoires en danse, chant, masque, yoga, écriture... Ces mêmes disciplines sont également proposées par la grande majorité des cours privés. Beaucoup d'écoles offrent la possibilité à leurs étudiants de faire des « cartes blanches » pour tester, expérimenter sur un plateau leurs envies de théâtre. L'ambition de rendre les élèves autonomes semble être commune à toutes ces formations. Dans ce cas, comment bien faire la différence entre l'acteur créateur et celui qui ne l'est pas ? Comment voir les réels apports de cette notion ? Sommes-nous face à un concept vraiment récent ? Comment être certain qu'il ne s'agit pas d'une simple évolution de terme ? En effet, le titre d'un des ouvrages de Michael Chekhov sur l'art des comédiens n'est-il pas *L'Imagination créatrice de l'acteur*⁵ ? L'acteur-créateur apporte-t-il un véritable bouleversement dans la formation de l'acteur ? Ou n'est-ce qu'une évolution logique, conséquente ? Qu'a-t-il de nouveau cet acteur-créateur ?

Toutes ces questions servent à structurer le fil rouge de cette recherche. Elles concourent à construire un socle sur lequel nous reposer, et des prises pour pouvoir escalader. Car la question à laquelle nous tentons de répondre est la suivante : quelles avancées l'acteur-créateur apporte-t-il dans l'art et la formation du comédien ? Pour répondre à cette question, il nous faudra en premier lieu comprendre qui est l'acteur-

⁵ Michael Chekhov, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, trad. Isabelle Famchon, Paris, Pygmalion, 1995.

créateur. Nous chercherons quelles résonances, ou quelles résurgences nous pouvons trouver dans l'histoire de l'acteur. Avec ces bagages, nous serons plus facilement en mesure de le définir, et de voir si l'acteur-créateur se place en opposition avec d'autres types d'acteurs – notamment les interprètes – ou s'il s'inscrit dans une évolution progressive de l'art de l'acteur. Une fois esquissée une définition de l'acteur-créateur, nous chercherons à comprendre comment cette notion est utilisée, et par qui. En ce sens, nous nous demanderons qui a éprouvé le besoin de faire naître une telle pratique en France. Et nous verrons ce que convoque en particulier l'acteur-créateur, et ce qui fait de sa pratique une particularité. Enfin, après avoir abordé surtout théoriquement notre question, nous irons à la rencontre des instigateurs actuels de l'acteur-créateur. Nous chercherons en pratique, auprès des pédagogues et formateurs, ce que l'acteur-créateur apporte de singulier à l'art du comédien. Le cœur de cette recherche tendra en effet à déceler ce que l'arrivée de ce terme dans les offres pédagogiques, et dans le monde professionnel du théâtre, apporte à l'acteur aujourd'hui.

I. Être un acteur-créateur

Cette recherche tourne autour de la figure de l'acteur. Avant toute chose, il convient d'être certain de savoir ce qu'est un acteur. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis définit l'acteur comme un « corps conducteur ». Il précise la chose suivante :

L'acteur, en jouant un rôle ou en incarnant un personnage, se situe au cœur même de l'événement théâtral. Il est le lien vivant entre le texte de l'auteur, les directives de jeu du metteur en scène et le regard et l'écoute du spectateur⁶.

L'acteur est donc une figure très importante dans l'élaboration de l'acte théâtral. Sa fonction semble claire et sa présence indéniable. En revanche sa place dans la création, son rôle dans la conception d'une pièce ou de son propre personnage varie en fonction des époques, des lieux, des statuts sociaux alors en vigueur pour les comédiens, des metteurs en scène... Lorsque l'on désigne un acteur comme créateur, qu'est-ce que cela engage ? La catégorie d'acteur qu'est l'acteur-créateur est-elle la résurgence d'une pratique antérieure ? Nous verrons qu'il n'est pas évident de comprendre les origines de ce terme et de cette pratique. Qu'a-t-elle de particulier ? Qu'a-t-elle en commun avec d'autres approches ? Mais surtout, qui est l'acteur-créateur ? C'est à toutes ces questions que tentera de répondre cette première partie.

A. La créativité de l'acteur avant l'acteur-créateur

Dans cette étude, nous partons à la rencontre de l'acteur-créateur. Pour le connaître, il nous faudra le définir. Mais comment définir sans recul ? Comment éclairer sans

⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 7.

perspectives historiques ? Ce sont les outils et la matière d'un point de départ nécessaires pour une réflexion comme celle-ci. Pour ces raisons, il nous faudra nous pencher sur des figures d'acteurs, antérieures à notre époque, que l'on pourrait qualifier de créateurs. Bien sûr, nous ne pourrons évoquer tous les comédiens qui répondraient à cette attente. Pourtant cette plongée historique, quoique partielle, nous permettra de créer des ponts entre les époques et nous aidera à reconnaître et relativiser certains traits contemporains. D'ailleurs, citer ne serait-ce que quelques exemples suffirait à prouver que l'acteur a déjà été créateur par le passé. Ainsi nous serons peut-être amenés à remettre en cause le terme même d'acteur-créateur. Après tout, nommer l'acteur-créateur ne serait-ce pas supposer qu'avant lui les acteurs n'étaient pas des créateurs ? Cette interrogation, *a priori* naïve, pose la question de la légitimité et de l'utilisation fréquente de ce terme avec toute la pompe qui en découle. Il est en effet essentiel que ce patronyme d'acteur-créateur ne nous fasse pas oublier que l'acteur a été durant son histoire, et à de nombreuses reprises, un créateur. Mais de quel type de créateur parle-t-on précisément ici ? Et comment cette créativité se traduit-elle ?

Quand l'acteur était déjà créateur

Avant l'invention de la mise en scène moderne par André Antoine et l'avènement du metteur en scène à la fin du XIX^e siècle, certains comédiens entre la deuxième moitié du XVI^e siècle et le XVII^e siècle étaient non seulement des interprètes professionnels accomplis, mais développaient aussi considérablement leur créativité. À eux la charge de bien des pans de la création, à des époques où il n'y avait pas cette figure tutélaire du metteur en scène. Pour pouvoir vivre de leur art, la polyvalence était de rigueur. C'était le cas des directeurs de troupe. Ils devaient assurer à leurs comédiens de pouvoir manger, élever leurs enfants, payer leurs dettes... disons plus simplement, vivre, tout cela en étant eux-mêmes comédiens. De la créativité, il leur en a fallu pour réussir l'exploit de vivre de leur art à une époque où, du moins à Paris, la profession était extrêmement mal perçue. Rappelons qu'il fallait notamment rédiger un acte de renonciation à la profession de comédien pour avoir droit à une sépulture ecclésiastique. Concentrons-nous sur deux figures d'acteurs incontournables de cette période pour nous aider à discerner cette créativité de l'acteur déjà présente par le passé : les comédiens de la *Commedia dell'arte*

et leur fameuse comédie des masques, puis Molière et sa troupe.

L'Italie, vers les années 1550, voit apparaître ses premières troupes professionnelles d'acteurs : c'est la naissance de la *Commedia dell'arte*. Le système de troupe implique tous les comédiens dans l'élaboration, le développement et la réalisation de leur art. Quelques acteurs se placent en figure de proue mais il s'agit bien d'un fonctionnement en créations collectives. Les troupes les plus connues restent aujourd'hui les *Confidenti* et les *Gelosi*. Avec ces premiers acteurs italiens de théâtre professionnels, c'est une valorisation de l'art théâtral en général qui s'opère. Ils officient dans tous les genres théâtraux de l'époque : la tragédie, la comédie, les pastorales ou encore la farce pour n'en citer que quelques-uns. C'est d'ailleurs avec ce dernier genre qu'ils sont entrés dans la postérité, notamment grâce à leur comédie des masques, tellement populaire en France qu'on ne désigne généralement ce genre précis que par *Commedia dell'arte*. Ainsi, ce nouvel élan théâtral provient de la volonté d'acteurs, désireux de professionnaliser leur art et de le hisser vers la respectabilité. Ces membres de la *Commedia dell'arte* étaient donc des comédiens, mais aussi des administrateurs, des auteurs, des diffuseurs, des metteurs en scène... tout à la fois. À eux seuls, ils cumulaient tous ces corps de métier pour vivre du théâtre. Cette pluridisciplinarité et cette diversité se retrouvaient aussi au plateau, dans leur comédie des masques. En effet, les acteurs italiens de la *Commedia dell'arte* n'avaient-ils pas à charge de réinventer continuellement les *lazzi*, ces gags se rajoutant à un canevas préétabli et qui ont fait leur renommée ? Et ce durant chaque représentation ? Jean-Jacques Roubine nous rappelle dans son livre *L'art du comédien* que « jamais l'acteur, dans la tradition occidentale, ne s'est trouvé investi d'une aussi grande liberté, c'est-à-dire d'une aussi grande responsabilité créatrice⁷ » que dans la *Commedia dell'arte*. Ici, l'acteur se voit confier une grande responsabilité car il gère son rôle ainsi que l'avancée dramatique du spectacle, de concert avec ses partenaires de jeu. Certes, le caractère joué par chaque comédien est bien défini par son personnage et les marges de manœuvres de leur interprétation semblent restreintes. Pourtant, les particularités de chaque acteur sont exacerbées pour offrir au public des spectacles différents à chaque fois : des acrobaties, des danses, de nouveaux gags... Pour conserver leur renommée, les acteurs de la *Commedia dell'arte* redoublaient d'effort et de créativité.

Faisons un saut dans le temps pour nous intéresser à un homme de théâtre, l'un des

7 Jean-Jacques Roubine, *L'Art du comédien*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 89.

plus importants de France, voire du monde. Quand on parle d'acteur-créateur, il est difficile de ne pas penser à Molière. Il semble être la figure idéalement définie par cette catégorie. En effet, Molière était un acteur, un auteur, un directeur de troupe (l'illustre Théâtre, la troupe du duc d'Epéron, du prince de Conti, de *Monsieur* Philippe D'Orléans, frère du roi Louis XIV, et du roi lui-même). C'est lui qui s'occupait des questions administratives, de gérer les finances... Il était sur tous les fronts. Molière est la définition même de ce qu'on appelle un créateur. C'était un précurseur au niveau de la diction de l'acteur. Il préconisait un ton plus naturel que celui de la déclamation en tragédie. Malheureusement pour lui, cette manière de dire les vers le fera passer pour un piètre comédien de tragédie. Mais son talent dans la comédie n'est plus à démontrer. Il ne s'est pas obstiné dans cette voie réformatrice et s'engage définitivement dans la comédie, et se chargera de redorer ce genre, de l'anoblir et ainsi de faire reconnaître son travail par le succès et les soutiens de ses mécènes.

Son lien avec la *Commedia dell'arte*, dont nous avons vu que les acteurs redoublaient de créativité, est très fort. Il admire depuis l'enfance ces acteurs italiens professionnels, présents à Paris depuis que Catherine de Médicis a fait venir la troupe des *Gelosi* en 1570. Il aime leurs improvisations, leurs acrobaties, leurs farces, leur inventivité. Il ne cessera de s'en inspirer dans ses œuvres et sur les plateaux de théâtre. Ses personnages s'inspirent régulièrement des figures de la comédie des masques les plus célèbres : Brighella devient Sganarelle, Pantalon devient Harpagon... Mais Molière s'inspire aussi et surtout de ses comédiens pour écrire ses personnages. Il écrit des rôles sur-mesure, du prêt-à-porter pour lui et ses comédiens. Ces rôles subliment les talents de comédiens de toute sa troupe. Et cette troupe, il la connaît par cœur. Ils travaillent tous ensemble depuis fort longtemps pour beaucoup d'entre eux : « Gros René », André Hubert, François de La Thorillière, Catherine de Brie et bien sûr les Béjart, Madeleine et Joseph, son frère. Puis viendra Armande, la fille de Madeleine. Les Béjart sont d'ailleurs ceux grâce à qui tout a commencé. C'est avec leur troupe qu'ils prennent Molière sous leur aile. Il y prend très vite une place prépondérante et s'impose comme meneur. Et lorsqu'il se met à écrire des pièces, Molière crée des rôles qui tiennent compte de la personnalité de chaque acteur. Lorsque qu'un comédien de la troupe de Molière joue son personnage, il est un créateur indirect car sans lui le personnage, avec son caractère et ses actions, aurait été différent, puisqu'il est écrit pour un autre. Le meilleur exemple que nous puissions trouver

est la *comédie des comédiens* que Molière a écrite en 1663 : *L'Impromptu de Versailles*. À la suite de *La Critique de L'École des femmes*, la pièce *L'Impromptu de Versailles* est comme une deuxième réponse aux détracteurs de sa pièce *L'École des femmes*, alors jugée immorale et indécente. Une *comédie des comédiens* est une pièce méta-théâtrale qui se veut être un moyen de discuter, dans l'art, de son art. Elle permet aux auteurs qui se livrent à cet exercice de rendre compte des coulisses de la création d'un spectacle, et par là même, de donner leur vision du théâtre. Ce genre théâtral fut popularisé par Nicolas Gougenot en 1633. Molière profite de la pièce *L'Impromptu de Versailles* pour répondre aux critiques qu'il essuie à propos de *L'École des femmes*, mais également pour tourner en ridicule les comédiens les plus illustres de la troupe concurrente : la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Ce qui est intéressant pour nous dans cette pièce, c'est de voir à quel point Molière connaissait bien ses comédiens, au point d'écrire des personnages qui soient les acteurs de sa troupe. Chaque comédien peut alors être considéré comme un créateur. Sa présence dans la pièce constitue un acte de création de la part du comédien, puisque sa personnalité a été retranscrite par Molière. Cette pièce est à part dans l'œuvre de Molière car elle est inévitablement liée à la polémique qui l'a fait naître. Cependant, elle témoigne du génie qu'avait Molière pour peindre les comédiens de sa troupe, et de sa faculté de s'inspirer de leur tempérament pour construire une dramaturgie.

L'acteur est un créateur dans le sens où il inspire l'acte de création. D'autres acteurs, contemporains de Molière, peuvent également être considérés comme des créateurs. C'est le cas de Montfleury, grand acteur que Molière qualifie dans *L'Impromptu de Versailles* comme un « excellent acteur de l'Hôtel de Bourgogne⁸ ». Favori de Corneille, grand tragédien, chef de troupe mais également dramaturge, il a notamment écrit *La Mort d'Asdrubal* en 1647. Montfleury comme Molière ont démontré tout leur talent en tant que comédien. Mais ils ont aussi prouvé qu'ils étaient des artistes complets et astucieux. Par exemple, Molière a su utiliser l'héritage de son père pour asseoir davantage sa place auprès du Roi Louis XIV. En effet, le père de Molière avait acheté une charge de Tapissier du Roi. La charge consistant à faire le lit du Roi et, lors des déplacements de la Cour, à prendre soin du mobilier et des tapisseries accompagnant le Roi. Molière a pu, grâce à cette fonction, se rapprocher toujours plus du Roi, et de sa précieuse protection. Molière était un homme de ressources, un créateur aux multiples

8 Molière, *L'Impromptu de Versailles*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2006, p. 16.

talents, dont il a exploité les facettes pour atteindre la postérité.

La notion d'acteur-créateur apparaît comme idéale pour parler de ces figures d'acteur du XVI^e et du XVII^e siècle. Ils ont démontré avoir conjugué avec brio leur profession d'acteur et leurs capacités de créateur. Et ils ne sont pas les seuls. L'histoire de l'art de l'acteur est riche d'exemples de comédiens qui se sont mis à l'œuvre pour faire évoluer l'art dramatique en fonction de leur idée du théâtre : c'est le cas d'acteurs devenus célèbres pour leur pratique novatrice.

Quand l'acteur était un réformateur

L'acteur pratique son art au quotidien. Il a souvent été le mieux placé pour faire évoluer sa profession, pour faire valoir sa qualité d'artiste. Pour cela, il a fallu que l'acteur soit assez puissant, assez reconnu par ses pairs et par ses protecteurs pour oser proposer des changements à des époques où le théâtre était très codifié. Au XVIII^e siècle, un jeune acteur, depuis peu sociétaire de la Comédie-Française, est propulsé sur le devant de la scène pour jouer le rôle de Charles IX dans la pièce éponyme de Marie-Joseph Chénier en 1789 : la carrière de François-Joseph Talma est lancée. La grande entreprise de cet acteur de renom sera de jouer sur scène avec des costumes historiques. Il jouera ainsi Titus dans *Brutus* de Voltaire en toge et en cothurnes, bras et jambes nus, provoquant l'indignation de l'audience. Talma souhaitait apporter plus de réalisme sur les scènes de théâtre. Si les romains se vêtaient de cette manière, c'est ainsi que Talma voulait apparaître en jeu. Il fait figure d'exception car à son époque, les comédiens se drapaient de leurs plus beaux costumes et apparats sur scène, habillés à la mode, de manière très classe voire pompeuse, surtout lorsqu'il s'agit de jouer des tragédies. Talma souhaitant plus de réalisme, et en sa seule qualité de Comédien Français, entreprend ces choix de costumes. Ses revendications et propositions esthétiques et dramaturgiques font de Talma un véritable créateur. Un acteur qui a une vision sur son art, une pensée critique, des envies qu'il concrétise, un regard d'artiste créateur. En 2008, Florence Filippi a consacré une thèse sur Talma, sur la valorisation du comédien à son époque et sur la naissance de la vedette⁹. Dans un ouvrage intitulé *Le Sacre de l'acteur, Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah*

9 Florence Filippi, « L'Artiste en vedette : François-Joseph Talma (1763-1826) », thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, soutenue à l'Université de Paris-Ouest Nanterre, 2008.

Bernhardt, elle écrit un article avec Vincenzo De Santis intitulé « *L'Acteur de transition* » : *François-Joseph Talma*. Les deux chercheurs mettent en évidence le caractère entreprenant de Talma dans le processus d'écriture d'un spectacle¹⁰ :

L'engagement politique de Talma, sa réforme du costume et du jeu, en ont fait le « *primo divo*¹¹ » de la Révolution et de l'Empire, l'exemple même de l'« artiste en vedette¹² ». Selon Mme de Staël, « par ses accents et par sa physionomie », Talma serait le « second auteur » des rôles qu'il interprète¹³. Or, ce que la femme de Lettres met sur le compte du génie interprétatif dépasse en réalité chez Talma la dimension purement scénique du théâtre. En témoigne sa collaboration étroite avec les écrivains de son temps, dont il relit et corrige les œuvres assidument. L'ensemble des manuscrits de théâtre conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal sous le titre de *Copies des rôles joués par Talma, exécutées pour lui, avec annotations de sa main et de celle des auteurs*¹⁴ offre un large corpus de pièces où l'intervention souvent massive de la vedette est directement visible¹⁵.

Talma, cet « artiste en vedette », est perçu comme un auteur. Son influence rayonne tout autour de lui. Non seulement il donne son avis, mais il « corrige » certains passages d'une pièce à sa convenance. Il cherche à mettre en avant son talent par tous les moyens, et notamment en modifiant certains vers des pièces qu'il joue. Cette aura a fait de Talma un véritable mythe de son vivant. C'est d'ailleurs ce que nous rappelle Florence Filippi lorsqu'elle étudie la figure de Talma dans la saga littéraire *La Comédie humaine* de Honoré de Balzac. *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *Une double famille* et *La Recherche de l'Absolu* sont deux nouvelles et un roman issus de *La Comédie humaine* où Talma est cité comme « modèle d'excellence tragique » :

Le traitement du mythe de l'acteur par Balzac se construit en effet autour d'un paradoxe ; certains personnages sont imprégnés du tragédien Talma et de son jeu, sans même l'avoir vu, comme si la renommée de la vedette suffisait à contaminer le personnel du roman¹⁶.

10 Les notes de bas de page allant de 11 à 14 sont celles de Florence Filippi et de Vincenzo De Santis.

11 Mara Fazio, *François Joseph Talma, primo divo : teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999 (tr. fr. par Jérôme Nicholas, Paris, CNRS éditions, 2011).

12 Florence Filippi, « L'Artiste en vedette : François-Joseph Talma (1763-1826) », *op. cit.*

13 Mme de Staël, *De l'Allemagne*, Oxford, Editions Weston Eve Henry, Clarendon press, 1906, p. 142.

14 BnF Arsenal, ms. 14032-14033. Le fonds se compose de deux volumes de liasses 20x25cm vergés à l'encre noire pliés in-quarto. Le premier volume (14032) présente une numérotation récente à l'encre rouge, continue de 1 à 249 ; le second est numéroté de la même manière de 1 à 243. L'intérêt du fonds est dû notamment à l'ampleur de la période qu'il couvre (1792-1825), dont les échantillons permettent une appréciation de l'activité de Talma correcteur tout au long de sa carrière.

15 Florence Filippi, et Vincenzo De Santis, « "L'Acteur de transition" : François-Joseph Talma », in *Le Sacre de l'acteur, Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, coll. « U », 2017, p. 79.

16 Florence Filippi, « Talma, personnage invisible et masque tragique de "La Comédie humaine" », in *L'Année Balzacienne, Balzac : matières et sensations*, n°10, Paris, PUF, 2009, p. 237.

Talma a surpassé sa condition d'interprète au service d'une œuvre, d'un auteur ou d'un protecteur. En tant que grande vedette, il a imposé ses idées, son style, ses choix esthétiques. En ce sens, ne pourrait-on pas, à la lumière de ces éléments, définir François-Joseph Talma comme un acteur-créateur ?

Une autre grande actrice du XIX^e et du début du XX^e siècle pourrait également concourir à cette qualification. Il s'agit de Sarah Bernhardt. Considérée comme la première star internationale, désignée par Jean Cocteau comme un « monstre sacré », actrice favorite de bien des auteurs qui en feront leur muse comme Victor Hugo, Edmond Rostand, Sacha Guitry etc., elle est une figure extrêmement importante du théâtre français. « La Divine » a su profiter de son talent et de sa notoriété pour faire évoluer sa carrière d'une manière étonnante et audacieuse pour l'époque : jouer des rôles masculins. On se souvient particulièrement de ses interprétations du rôle iconique d'Hamlet, de celui de Lorenzaccio, de Pélleas ou encore du duc de Reichstatdt dans *L'Aiglon* d'Edmond Rostand, une pièce inspirée selon l'auteur par l'actrice elle-même. Nous apprenons ainsi que Sarah Bernhardt est une actrice qui a su inspirer des auteurs et qui a suscité en eux de la curiosité. En un sens, c'est aussi une créatrice. Son style déclamatoire était unique et lui a valu le surnom de « Voix d'or » par Victor Hugo pour son interprétation de la Reine dans *Ruy Blas*. Elle crée ou re-crée des rôles comme jamais auparavant. Ses interprétations laissent une trace dans l'histoire de l'art de l'acteur et font date. De plus, elle s'intéresse à la transmission de son savoir et publie peu avant sa mort un écrit intitulé *L'Art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation*¹⁷. Elle y dévoile son sens de l'art dramatique, sa vision du théâtre et de l'art de l'acteur. C'est donc une artiste qui développe une pensée critique et artistique en plus de son travail d'interprète. C'est une artiste complète. Elle sait user de tout ce qui peut la porter en symbole. Ainsi, en véritable vedette, elle met en scène sa vie. Elle pose pour des réclames et utilise son nom pour promouvoir des produits de consommation. Elle aime faire parler d'elle et créer des polémiques. Par exemple, après qu'on ait appris qu'elle se reposait parfois dans un cercueil, elle s'y fait prendre en photographie par le studio Melandri pour alimenter le scandale. Sarah Bernhardt est une actrice qui savait comment faire avancer sa carrière et la pérenniser. Elle a fait preuve d'une grande ingéniosité et d'une grande créativité pour devenir l'artiste que nous connaissons tous. Comment alors ne pas avoir l'envie d'ajouter

17 Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation*, Paris, La Coopérative, 2017.

ce qualificatif à « l'Impératrice du théâtre » en la couronnant du titre d'actrice-créatrice ?

Ces acteurs vedettes avaient une vision bien précise de leur art. C'est pour cette raison qu'ils ont consacré leur vie professionnelle à faire bouger les lignes, à magnifier leur art. Ils ont parfois créé des rôles qui sont restés dans l'histoire. Comment ne pas penser à Coquelin qui a écrit un ouvrage sur l'art de l'acteur¹⁸ et qui, dans sa carrière, a créé une quarantaine de rôles, dont celui si emblématique de Cyrano de Bergerac ? Edmond Rostand, lui-même, dédie sa pièce la plus célèbre à cet illustre acteur :

C'est à l'âme de CYRANO que je voulais dédier ce poème. Mais puisqu'elle a passé en vous, COQUELIN, c'est à vous que je le dédie¹⁹.

Comment ne pas imaginer Hervé comme un créateur, lui qui s'est distingué comme acteur, chanteur, auteur dramatique mais surtout compositeur de plus d'une centaine d'opérettes (comme ses plus célèbres *Les Chevaliers de la Table ronde* en 1866, *Chilpéric* en 1868, ou encore *Mam'zelle Nitouche* en 1883) ? Pourquoi ne pas qualifier Alexandre Duval, acteur et auteur dramatique, d'acteur-créateur également ? En effet, le 203^e sociétaire de la Comédie Française comptabilise vingt de ses comédies dans le répertoire de cette institution (à l'instar de *La Jeunesse de Henry V*, *La Princesses des Ursins*, *Shakespeare amoureux...*). C'est un homme de théâtre complet puisqu'il a dirigé à partir de 1808 l'Odéon durant neuf années, puis il est entré à l'Académie française en 1812.

Pour tant d'acteurs l'appellation *acteur-créateur* semble résonner et faire sens. Mais ne nous arrêtons pas ici. Car nous pouvons identifier une autre catégorie d'acteurs, apparue au XX^e siècle, dont les adeptes pourraient parfaitement s'octroyer la dénomination de créateurs. Ces interprètes souhaitent pousser l'art de l'acteur, sa technique ainsi que sa transmission au plus haut.

Quand l'acteur développait son « imagination créatrice »

Le XX^e siècle a vu de grandes évolutions dans l'art de l'acteur, à l'ère d'une mondialisation qui prenait son essor. Les méthodes et les théories se sont alors répandues aux quatre coins du globe. Il en est une qui a su trouver un grand nombre d'adeptes et qui, aujourd'hui encore, est revendiquée comme héritage direct ou indirect dans des

18 Constant Coquelin, *L'Art du comédien*, Paris, Ollendorff, 1894.

19 Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Editions Fasquelle, 1898, p. 7.

pédagogies ou des méthodes de formation de l'acteur : la méthode Stanislavski.

Constantin Stanislavski est un acteur, metteur en scène et pédagogue russe ayant œuvré à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Il a créé avec Vladimir Nemirovitch-Dantchenko le Théâtre d'Art à Moscou où il mettait en scène des auteurs comme Molière, Shakespeare, Pirandello ou Maeterlinck. Mais l'auteur favori de Stanislavski est et restera Anton Tchekhov. Il trouvera dans les pièces de l'auteur toute la matière pour expérimenter et développer ses pensées sur le jeu de l'acteur et sur sa méthode pour construire un personnage. Grâce à ses expériences et aux succès mémorables de ses mises en scène, ainsi que de ses propres performances d'acteur, Stanislavski a gagné une grande réputation et il décida de transmettre sa méthode par écrit. Il rend compte de sa pédagogie dans *La Formation de l'acteur*²⁰ puis dans *La Construction du personnage*²¹ et développe autour de sa vie artistique dans *Ma Vie dans l'art*²².

Stanislavski est une figure capitale pour l'évolution de l'art de l'acteur. Ses enseignements ont fait le tour du monde et ont trouvé des résonances dans de nombreuses formations. La filiation directe la plus célèbre est celle de l'Actors Studio et du formateur Lee Strasberg. Ce dernier puise dans le système de formation de Stanislavski toutes les idées relatives au training, à la psychologie du personnage... Michael Chekhov, le neveu d'Anton Tchekhov, développera également sa propre technique à partir des enseignements de son professeur et metteur en scène, Stanislavski. Il parlera quant à lui dans ses ouvrages d'une « imagination créatrice de l'acteur ». Cette formulation fait immédiatement écho à la notion d'acteur-créateur. Comme le rappelle Marie-Christine Autant-Mathieu dans son ouvrage *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, le pédagogue russe n'a eu de cesse d'apporter aux comédiens les moyens de travailler seuls leurs différents rôles. Constantin Stanislavski a développé tout un système pédagogique ayant pour but de permettre aux acteurs suivant son enseignement d'approcher tout type de rôle, tout au long de leur carrière, de manière autonome. Marie-Christine Autant-Mathieu met en lumière la « méthode des actions physiques » de Stanislavski qui est restée longtemps sous silence en France, à l'exception d'un article de 1953 que l'on doit à Antoine Vitez²³. Cette méthode aide l'acteur à développer sa

20 Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, trad. Elisabeth Janvier, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1990.

21 Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, trad. Charles Antonetti, Paris, Pygmalion, 1986.

22 Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'art*, trad. Denise Yoccos, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

23 Antoine Vitez, « La méthode des actions physiques », in *Théâtre populaire*, n°5, nov.-déc., 1953.

créativité dans sa pratique quotidienne. Ainsi, à la question « À quoi sert la ligne des actions physiques ? », une des réponses apportées par l'autrice est la suivante :

– À conférer davantage d'autonomie et de liberté d'invention à l'acteur, à le rendre moins dépendant du metteur en scène. (...) L'acteur seul doit exprimer la pensée de l'auteur dans toute sa plénitude, éclipser par son interprétation les décors et les procédés du metteur en scène ; ceux-ci peuvent exister à condition de ne pas gêner l'acteur²⁴. En maîtrisant la ligne physique de l'action, l'acteur pourra travailler en toute autonomie sans attendre que le metteur en scène ne le secoue²⁵.

Ce qui semble primordial dans cette méthode qu'a développée Stanislavski, c'est la capacité que doit avoir l'acteur à avoir une réflexion et une autonomie sur sa pratique. Son interprétation doit être personnelle. Il doit être le seul créateur de son rôle :

Mieux vaut faire de sa propre initiative quelque chose de mauvais que de se laisser imposer quelque chose même si c'est bon. (...) [Stanislavski] s'insurge contre les metteurs en scène qui, en « montrant », aliènent l'imagination de l'acteur. Il veut au contraire que le metteur en scène « éveille l'appétit du rôle » en l'acteur et préserve sa liberté de création^{26 27}.

La liberté, l'autonomie, l'initiative... autant de termes qui montrent à quel point l'acteur, pour Stanislavski, doit être un élément central et indispensable de la création d'un spectacle, voire l'unique créateur dans l'élaboration des personnages. Toutes ces descriptions semblent similaires à celles qu'on lit ou entend sur l'acteur-créateur. Alors, l'avons nous trouvé ? L'acteur-créateur se cache-t-il dans la célèbre méthode stanislavskienne ou dans ses héritages (comme la méthode de Lee Strasberg ou la technique Meisner) ? Rien n'est moins sûr. Certains doutes émergent effectivement en lisant la vision de l'art de l'acteur défendue par le Studio Michael Chekhov, école située en Belgique et dirigée par Lenard Petit. Cette formation est basée sur la pensée stanislavskienne sous le prisme de Michael Chekhov. Voici ce que Lenard Petit nous apprend sur sa formation d'acteur :

La faculté de créer cet événement intérieur appartient à ce que Chekhov nomme l'individualité créatrice de l'acteur, et n'est pas directement reliée à sa personnalité.

24 Note de l'autrice : Vassili SAKHNOVSKI, dans *C. Stanislavski 1863-1963, L'Homme, le metteur en scène, l'acteur*, ed. Du Progrès, Moscou, 1963, p. 116.

25 Marie-Christine Autant-Mathieu, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2007, p. 25.

26 Note de l'autrice : K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie sočinenij (Œuvres)*, t. IV, Iskustvo, Moskva, 1991, p. 359.

27 Marie-Christine Autant-Mathieu, *op. cit.*, p. 26.

Cette individualité créatrice permet à l'acteur d'utiliser des zones de lui-même qui ne relèvent pas de son rapport au monde quotidien, mais de son inconscient, où résident des images plus universelles et archétypes²⁸.

L'acteur, dans l'héritage stanislavskien de Lénard Petit, ne se sert pas de sa propre personnalité pour construire un personnage, ni ne convoque son point de vue personnel par rapport au monde. Or, ces éléments auront leur importance lorsque nous nous aventurerons à définir l'acteur-créateur. Stanislavski est moins radical que Michael Chekhov. Il ne demande pas à l'acteur de nier sa personnalité. Sans demander de la prôner pour autant, Stanislavski propose plutôt de faire appel à sa « mémoire affective ». Le but est de recréer sur scène des sentiments qui ont déjà été vécus, et qui soient proches voire similaires de la situation que vit le personnage. Que ce soit chez Lee Strasberg, chez Michael Chekhov ou chez Constantin Stanislavski, l'idée est bien de créer un véritable artisanat de l'acteur. Une formation solide, une rigueur de travail constante, une méthode d'approche du personnage précise grâce au sous-texte, une réflexion profonde de la part de l'acteur... la responsabilité de l'acteur quant à sa pratique est exacerbée et valorisée. L'acteur est ainsi perçu comme un créateur, capable d'imagination et de réflexion. Comme on parle de facteur de masques, l'acteur est un facteur de personnages. Stanislavski comparait d'ailleurs la préparation physique de l'acteur à la pratique des comédiens de la *Commedia dell'arte* qu'il découvrit en 1911²⁹. La création de l'acteur se situe ici dans sa capacité à construire un rôle. Ces pédagogies partent du principe que ce n'est pas au metteur en scène ou à qui que ce soit d'autre de dire à l'acteur comment jouer son rôle. C'est au comédien d'effectuer ce travail. Le metteur en scène garde tout de même une position hiérarchique supérieure, mais il doit composer avec des acteurs qui sont capables autant que lui, si ce n'est mieux que lui, de construire leur personnage.

Nous avons examiné le portrait de beaucoup de comédiens, tous des créateurs, présents dans l'élaboration de l'art dramatique depuis des siècles. Et nous n'en avons cité que quelques-uns, ne rendant pas hommage aux nombreuses actrices et aux nombreux acteurs que nous aurions pu citer. Vu sous cet angle, l'envie de tous les qualifier d'acteurs-créateurs est forte. Pourtant, si ce terme est né récemment, c'est que les dénominations

28 Lenard Petit, « L'Art de l'acteur », in *Studio Michael Chekhov* [en ligne]. URL : http://www.studiomichaelchekhov.org/?page_id=254. Consulté le 31/05/20.

29 Marie-Christine Autant-Mathieu, *op. cit.*, p. 21.

existantes ne comportaient pas en elles les attentes relatives à l'acteur-créateur en question. Il devient urgent de comprendre les différences qui existent entre ces acteurs qu'on ne peut nier être des créateurs et les acteurs-créateurs d'aujourd'hui.

B. L'acteur-créateur s'oppose-t-il à l'acteur interprète ?

Nous nous sommes demandés si la présence d'un acteur-créateur aujourd'hui signifiait, peut-être involontairement, que par le passé les acteurs n'étaient pas des créateurs. Chose qui est totalement fautive comme nous avons pu le voir à de nombreuses reprises. Ce retour dans le passé a beau nous avoir éclairé sur ces actrices et ces acteurs majeurs, cela ne nous renseigne pas pour autant sur la nature de l'acteur-créateur. Pourquoi existe-t-il ? Pourquoi aujourd'hui ? Si ce terme est né, cela doit être pour répondre à un manque, pour se placer en opposition à d'autres pratiques. Dans le cas contraire, y aurait-il eu besoin de convoquer une nouvelle notion artistique ? Nous approchons ainsi d'un point essentiel de notre sujet : avec quoi, ou plutôt avec qui l'acteur-créateur est-il en dichotomie ? Bruno Tackels nous montre un chemin sur lequel s'engager lorsque, dans son ouvrage *Les Écritures de plateau, État des lieux*, il différencie l'acteur prenant part aux écritures de plateau du « simple interprète³⁰ ». Ce qualificatif « simple » n'est pas anodin. Il montre que la pratique de l'acteur dit *interprète* est perçue comme incomplète par une partie de la profession. Est-ce donc en opposition à l'interprète que se place l'acteur-créateur ?

Deux visions de l'art de l'acteur ?

À quelle vision du théâtre s'oppose l'acteur-créateur s'il est en contradiction avec l'interprète ? Et qu'est-ce que signifie interpréter ? Après tout, n'est-ce pas créer un peu ? D'après le dictionnaire Larousse, interpréter est une « action ou [une] manière d'exprimer, de jouer une pièce, un rôle, de représenter une œuvre³¹ ». Cette manière de jouer un rôle

30 Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2015, p. 51.

31 « Interprétation », in *Larousse* [en ligne]. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interpretation/43811?q=interpretation#43733>. Consulté le 04/09/20.

est propre à chacun. Elle nécessite obligatoirement une création personnelle, puisque ce sera, en répétition et le jour de la première, la première fois pour le comédien qu'il interprète ce rôle. Alors la différence entre l'acteur-créateur et l'interprète se situe peut-être dans une vision plus globale de l'art de l'acteur. En effet, l'interprète semble être très lié au texte, et au sens déjà présent dans le texte qu'il doit déchiffrer et transmettre aux spectateurs. Deux approches de l'art de l'acteur semblent se confronter entre l'acteur-créateur et l'acteur interprète. La première, celle de l'interprète, envisage l'acteur comme un serviteur. Dans ce cas, il est le représentant de l'auteur sur scène, du metteur en scène et de tous ceux qui ont participé à la création d'un spectacle. Sa responsabilité est grande. Il est le dépositaire du sens de la pièce. C'est lui qui restitue une grande partie du travail du metteur en scène et de l'auteur ; le reste pouvant se situer dans la scénographie, les lumières, les costumes, les mots de l'auteur... Selon le dictionnaire encyclopédique du théâtre de Michel Corvin et la définition du mot « interprétation » par Daniel Lemahieu, les acteurs se situent au même plan que les lecteurs et les spectateurs. Ils sont les « décrypteurs du jeu des signes attachés au texte et à la scène³² ». Autrement dit, l'interprétation des acteurs arrive après, elle ne fait pas partie de la création. Ce n'est qu'une fois que l'auteur a écrit la pièce, et que le metteur en scène l'a interprétée, que l'acteur peut, à la lumière des indications qu'on lui donne, proposer une interprétation. Ici, l'interprétation revêt une forme de passivité. L'acteur est perçu comme l'allié du sens, celui qui construit des ponts entre l'œuvre et les spectateurs. L'interprétation, propre à chaque comédien, est une lecture éclairée de la pièce mais ne saurait être une relecture. L'acteur comme serviteur du texte dédie son interprétation à ne pas trahir, ne serait-ce qu'un peu, et même en pensant bien faire, la pensée de l'auteur.

Face à cette vision d'un acteur serviteur se place l'acteur-créateur, et tous ceux qui souhaitent développer la créativité de l'acteur. Ce souhait semble s'être manifesté pour une raison : selon eux, l'acteur comme interprète n'est pas assez libre, et donc pas assez créateur. C'est un des éléments de langage que l'on retrouve régulièrement chez les praticiens de l'acteur-créateur. Maxime Franzetti, le directeur du Laboratoire de Formation au Théâtre Physique annonce la couleur en sommant ses élèves d'aller « au-delà d'un simple travail d'interprétation³³ ». Igor Mendjisky expose quant à lui quel type

32 Daniel Lemahieu, « Interprétation », in *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 433.

33 Maxime Franzetti, « LFTP c'est quoi », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://www.lelftp.com>. Consulté le 30/06/20.

d'acteur il désire voir pour son stage : « les comédiens avec qui je souhaite travailler ne seront donc pas des exécutants ou des imitateurs mais des créateurs, des fabricants³⁴ ». Le point commun que l'on retrouve dans ces deux citations est la dévalorisation du terme *interprète*. Loin d'évoquer un acteur bien à sa place au service d'un texte et d'un metteur en scène, l'interprétation est donnée comme l'exemple d'un manque, d'un défaut, d'une carence de l'acteur. On sent très nettement une connotation péjorative du « simple » interprète : l'acteur n'est que ça, il ne va pas plus loin, il se contente d'interpréter, de contrefaire... Cela ne suffit pas à l'acteur-créateur.

Cette dépréciation de l'interprète est-elle justifiée ? Être un bon interprète n'est pourtant pas donné à tout le monde. C'est un véritable art et cela demande beaucoup de travail pour proposer une interprétation qui concorde avec la pensée de l'auteur. L'interprète n'est pas un sous-acteur. Mais peut-être l'acteur-créateur est-il un sur-interprète ? Ou bien bannit-il la notion même d'interprétation ? Quoi qu'il en soit, les choses semblent bien tranchées lorsque l'on entend les propos de Serge Tranvouez ou encore ceux de Maxime Franzetti. Tout semble même très évident. Il nous faudra toutefois nuancer leurs discours pour mieux comprendre ce qui distingue l'acteur interprète du créateur. Lorsque l'acteur-créateur travaille son rôle, il fait des propositions de sens, il cherche des concordances entre l'auteur, le personnage qu'il doit jouer et lui-même. Il propose donc bien une interprétation de l'œuvre. Mais c'est son approche qui est différente. Là où l'interprète travaille frontalement le personnage, cherchant tout ce que l'auteur indique sur lui, sur ce qu'il pense, l'acteur-créateur fait quelques détours pour proposer un travail plus personnel autour du personnage.

Partir de soi ou partir d'un autre ?

Pour aborder un rôle, un comédien a différentes techniques qui s'offrent à lui, selon sa formation, ses aptitudes et ses envies. Il peut faire une recherche poussée de son personnage à partir du texte et ainsi découvrir ce que Stanislavski appelle le « sous-texte ». Il s'agit de ce que l'auteur a écrit entre les lignes, et notamment à propos des personnages. L'acteur peut également décider de voir comment résonne en lui le

³⁴ Igor Mendjinsky, « Stage l'acteur créateur », in *La Tempête* [en ligne]. URL : <https://www.la-tempete.fr/saison/2017-2018/stages/stage-l-acteur-createur-533>. Consulté le 30/06/20.

personnage, et se poser la question suivante : « comment réagirais-je dans cette situation ? ». Dans ce contexte, le comédien a deux solutions : il peut décider de partir de lui-même pour travailler un rôle, ou il peut choisir de partir d'un autre, à savoir le personnage.

Avant de se demander ce que tout cela implique, précisons deux termes que nous avons beaucoup rencontrés depuis le début de cette recherche : *acteur* et *comédien*. Est-ce que cela veut dire la même chose ? S'ils semblent tous deux désigner le même métier, la même profession et le même art, quelles différences peut-on identifier entre ces deux désignations ? Pour nous aider, regardons de plus près ce que Louis Juvet a dit sur la question. Dans son célèbre ouvrage *Le Comédien désincarné*, il différencie très nettement *l'acteur* du *comédien*. *L'acteur* selon Juvet est incarné, alors que *le comédien* est désincarné. Concrètement, cela signifie que *l'acteur* interprète un personnage d'abord en fonction de lui-même, quand *le comédien* interprète en se libérant de lui-même :

L'acteur agit par dépossession, propriété du personnage – « Ôte-toi de là que je m'y mette ». *L'acteur* veut témoigner tout de suite et de lui-même d'abord.

(...)

Le comédien opère par une approche, une amitié, une lente insinuation où tout de lui affectueusement s'offre et va jusqu'à se substituer généreusement, libéralement, pour aller ensuite en témoigner publiquement, loyalement³⁵.

Notons la très différente manière avec laquelle Louis Juvet qualifie ces deux termes : de façon péjorative pour *l'acteur*, et très méliorative pour *le comédien*. Nous comprenons ainsi qui trouve grâce aux yeux de Juvet. Ainsi, à la question *partir de soi* ou *partir d'un autre*, Juvet répond *partir d'un autre*. Le comédien trouve sa noblesse dans sa désincarnation car « le rôle doit servir à se désincarner de soi-même³⁶ ». Le rôle est également un outil pour sortir de sa personnalité, en empruntant celle du personnage.

Pour élaborer sa pensée, Juvet se réfère souvent à Diderot et à son *Paradoxe sur le comédien*³⁷ qu'il considère comme le premier ouvrage sur l'art du comédien « qui ait quelque intérêt, qui soit psychologiquement vrai³⁸ ». Et il n'est pas le seul à partager ces convictions. Les héritages stanislavskiens se basent également sur une valorisation du « comédien désincarné », ou du comédien interprète. Prenons Philippe Adrien, metteur en

35 Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009, p. 189-190.

36 *Ibidem*, p. 190.

37 Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

38 Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, *op. cit.*, p. 31.

scène et ancien professeur au CNSAD³⁹, qui dit ceci à ses élèves de première année du conservatoire, lors de leur première classe d'interprétation :

Si je me souviens bien, Stanislavski disait : « il faut partir de soi... mais il faut partir ! », oui, se quitter soi-même. Si déjà vous échappez à l'erreur caractérisée du jeu mécanique, vous aurez tendance – les acteurs sont ainsi – à considérer que tout est en vous. Ce qui est pour le moins partiellement faux. (...) c'est bel et bien dans le rapport aux partenaires que l'interprétation du rôle prend forme⁴⁰.

Philippe Adrien confirme les dires de Jovet et va dans son sens en ajoutant que l'interprétation s'exerce aussi et surtout dans son rapport aux autres, à savoir les partenaires de jeu. Ainsi, c'est vers l'ailleurs que doit se tourner le noble interprète, celui qui maîtrise son art, vers le personnage et vers les autres comédiens. Tout cela dans un travail de relation et de partage au plateau. Notons que l'expression *partir de soi* est détournée dans cette citation. Cela ne signifie plus commencer le travail en se basant sur soi, mais commencer le travail en s'oubliant, en se quittant. Lenard Petit, le directeur du Studio Michael Chekhov va dans ce sens en affirmant la chose suivante :

L'égo du personnage n'est pas soumis à celui de l'acteur, car l'individualité cherche une union créative avec le personnage et ne tolère donc pas qu'il soit réduit à une simple représentation de la personnalité de l'acteur. Le travail de l'acteur devient par conséquent un processus permanent de création artistique⁴¹.

Lenard Petit associe le personnage et l'acteur ensemble dans un échange paritaire. L'acteur ne doit pas subordonner le personnage à sa personnalité, ni le teinter à partir de ce qu'il est lui. Nous reviendrons sur cette passionnante question de la personnalité de l'acteur dans la deuxième partie de cette recherche.

Dernier point que soulève cette dernière citation : quelle est cette « union créative » dont parle Lenard Petit ? Et quelles en sont les limites ? Nous comprenons ici que l'acteur, même lorsqu'il est considéré comme un interprète se place également en créateur. Mais si l'acteur déborde sur le personnage, s'il ne respecte pas sa position en somme, il deviendrait trop créatif et briserait l'« union créative » qui s'installe entre l'acteur et son personnage. Est-ce que franchir cette limite correspond à devenir un acteur-créateur ? Le travail de personnage constitue, comme on le voit ici, une différence notable entre

39 Il s'agit du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, situé rue du Conservatoire à Paris.

40 Philippe Adrien, *Instant par instant*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 1998, p. 12.

41 Lenard Petit, « L'Art de l'acteur », in *Studio Michael Chekhov* [en ligne]. URL : http://www.studiomichaelchekhov.org/?page_id=254. Consulté le 31/05/20.

l'acteur-créateur et l'acteur interprète. On pourrait dire qu'un acteur interprète établit une recherche du personnage à partir du texte, à partir de ce que propose l'auteur. Quant à l'acteur-créateur, il opère une recherche définie d'abord par lui-même, à partir de ce qu'il est. Est-ce à dire que l'acteur-créateur n'est pas un interprète ? S'il n'interprète pas, que fait-il ? Comment qualifier sa pratique ?

L'acteur-créateur n'interprète-t-il jamais ?

À en croire Patrice Pavis, il existe deux catégories d'acteurs interprètes : ceux qui agissent comme une « marionnette » et ceux qui proposent une « récréation totale » et « personnelle » de l'œuvre⁴². Restons d'abord sur la première catégorie désignée ici. L'utilisation du terme *marionnette* n'est pas anodine. Il a été le moyen pour beaucoup de théoriciens du jeu de l'acteur de parler du réalisme au théâtre ou de la docilité du comédien. Denis Diderot parle d'un « pantin merveilleux⁴³ » pour qualifier un comédien que l'auteur pourrait *manipuler* pour qu'il ne trahisse pas son texte. Au début du XX^e siècle, Edward Gordon Craig quant à lui parle d'une « sur-marionnette ». L'apparition de ce terme pour qualifier le comédien réduit à néant ses capacités d'interprétation. En effet, le pantin est capable de refaire à l'identique ce qu'il a fait la veille. Le comédien en est incapable. Le pantin dévalorise l'interprétation de l'acteur qui ne saurait être juste de par l'impossibilité pour l'acteur de refaire à l'identique. C'est ce qu'annonce Craig au début du chapitre « L'acteur et la sur-marionnette » et qui donne le ton de sa réflexion :

Le Jeu de l'Acteur ne constitue pas un Art ; et c'est à tort qu'on donne à l'acteur le nom d'artiste. Car tout ce qui est accidentel est contraire à l'Art. (...) Il ressort donc clairement que pour créer une œuvre d'Art, nous ne pouvons nous servir que de matériaux dont nous usons avec certitude. Or, l'homme n'est pas de ceux-là. Toute sa nature tend à l'indépendance ; toute sa personne montre à l'évidence qu'elle ne saurait être employée comme « Matière » théâtrale⁴⁴.

Ainsi, si l'Art selon Craig ne tolère pas le variable, l'erreur ou l'incertain, l'interprétation de l'acteur n'a pas sa place dans le théâtre qu'il prône. Son interprétation, au sens de jeu, ne sera jamais la même d'un soir à l'autre. Cela fait de l'acteur un être faillible par essence.

42 Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 177.

43 Denis Diderot, *op. cit.*, p. 82.

44 Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, trad. Claire Pedotti, Saulxures, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999, p. 80.

Les défauts des comédiens, inhérents à leur qualité d'êtres humains transparaissent au plateau. Continuons avec Craig :

Supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène. Il n'y aura plus de personnage vivant pour confondre en notre esprit l'art et la réalité ; plus de personnage vivant où les faiblesses et les frissons de la chair soient visibles⁴⁵.

La pensée de Craig est portée par l'échec du réalisme au théâtre. Dans un lieu où le réel ne peut tromper personne, l'acteur reste selon lui le seul élément du réalisme à vouloir tromper le spectateur. Et son incapacité totale à nous leurrer pousse Craig à ordonner son départ, corrélé avec l'arrivée d'une *sur-marionnette*, parfaite, infaillible et symbolique.

Si l'interprète ne convient pas à Craig, qu'en serait-il de l'acteur-créateur ? Nous pouvons imaginer qu'il serait horrifié par cette catégorie d'acteurs. En effet, il critique l'interprète car malgré ses efforts d'incarnation (ou de désincarnation selon Jouvet), le réalisme au théâtre est toujours vain. Cet acteur n'est pas capable de porter le symbolisme que Craig veut voir au théâtre. Mais ce n'est rien face à un acteur-créateur qui, au lieu d'interpréter un personnage en tentant de rester le plus fidèle possible à la volonté de l'auteur, travaille d'abord à partir de sa propre personne. L'interprétation personnelle de l'acteur est portée à son paroxysme. Or Craig ne veut pas d'un acteur qui réfléchisse, qui donne son avis, et surtout pas d'un acteur qui serait capable de changer d'avis et d'interprétation d'un soir à l'autre.

Viendra Vsevolod Meyerhold et sa théorie de la *biomécanique* de l'acteur. Contraindre l'acteur par une série de tâches, de gestes précis à répéter, voilà comment traduire sommairement sa pensée.

Dans la mesure où la tâche de l'acteur est la réalisation d'un objectif spécifique, ses moyens d'expression doivent être économiques pour assurer la précision du mouvement qui facilitera la réalisation la plus rapide possible de l'objectif.⁴⁶

Meyerhold se place en opposition aux théories stanislavskiennes, à la mémoire affective. Il souhaite que les acteurs se basent sur des positionnements spécifiques du corps, des poses prédéfinies pour arriver petit à petit, intuitivement, à la vérité du personnage. Et non pas en une approche plus psychologique du personnage.

45 *Ibid.*, p. 97.

46 Vsevolod Meyerhold, extrait de *Meyerhold on Theatre*, cité par Patrice Pavis dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p.34.

Avec l'arrivée et le développement de ces pensées sur l'acteur, c'est une volonté d'asservissement du comédien qui voit le jour, comme le montre ces exemples succincts de ces théoriciens. Ces pratiques sont loins d'être populaires, surtout auprès des comédiens. C'est bien pour cela qu'à la même époque, les écoles prônant un art de l'acteur au sens artisanal du terme, ont un succès bien plus net que ces théories qui sont restées très marginales. En revanche, elles ont permis une grande évolution de la perception de l'acteur, et notamment du rôle du corps physique dans la création, comme le préconisait Meyerhold.

Ce que nous permettent de comprendre ces pensées du XX^e siècle sur le comédien c'est que l'acteur-créateur est un type d'interprète. Il propose une interprétation. Nous en voulons pour preuve que lorsqu'un acteur n'interprète pas, il est considéré comme une marionnette, un sujet, un valet du metteur en scène ou de l'auteur. C'est ce que nous apprennent Craig et sa sur-marionnette, Meyerhold et sa biomécanique, Alfred Jarry avec son masque, Oskar Schlemmer et son ballet mécanique et tant d'autres. Lorsqu'il n'interprète pas, l'acteur, en théorie, devrait se résumer à cela : un pantin docile au service d'une pensée qui ne lui est pas propre.

L'acteur-créateur est donc un interprète. La question est désormais de savoir comment interprète-t-il. Rappelons-nous des deux catégories d'interprètes dont parlait Patrice Pavis dans son dictionnaire. La seconde catégorie désigne ceux qui proposent une « récréation totale » et « personnelle » de l'œuvre. Il précise :

L'interprétation devient le lieu où se fabrique entièrement la signification, où les signes sont produits non comme conséquence d'un système préexistant, mais comme structuration et production de ce système⁴⁷.

Si l'interprétation est considérée comme une création, si elle est motrice de sens au même titre qu'un texte ou qu'une mise en scène, alors l'interprétation trouve son lien avec l'acteur-créateur. Et l'acteur-créateur d'entrer dans la catégorie des interprètes, selon la définition de Patrice Pavis. Interpréter n'est plus une action simple. C'est jouer un personnage en y ajoutant sa compréhension, sa retranscription propre, sa vision. L'interprète joue un personnage en l'enrichissant d'un sens qu'il produit. L'aspect péjoratif du terme disparaît si l'on considère la définition proposée par Patrice Pavis.

Maxime Franzetti, directeur du Laboratoire de formation au théâtre physique,

47 Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 177.

explique que la deuxième année de son cursus « permet à l'élève de se déployer dans la création autant que dans l'interprétation⁴⁸ ». Ainsi même les formations proches de cette notion qu'est l'acteur-créateur revendiquent une pédagogie de l'interprétation. Et maintenant que nous sommes certains que l'acteur-créateur est un interprète, nous devons nous demander ce qui le définit et le démarque véritablement. Nous pensions trouver sa particularité et nous avons plongé au cœur de nos interrogations. Qui est-il, cet acteur-créateur ? Qu'est-ce qui le rend différent ? Et est-il si différent après tout ?

C. Comment définir l'acteur-créateur ?

C'est en allant à la rencontre des artistes portant la notion d'acteur-créateur dans leur travail qu'une vision plus précise de ces comédiens se dessine. À l'inverse du terme *interprète*, qui regroupe la quasi-totalité de la pratique des comédiens, l'acteur-créateur désigne une catégorie plus précise et plus restreinte de l'art de l'acteur. Pour bien définir l'acteur-créateur, il nous faudra alors baliser sa pratique, et ne pas déborder. Il nous faudra faire attention à ne pas parler de quelqu'un d'autre.

L'acteur-créateur n'est pas...

Il est parfois utile mais également plus simple pour comprendre ce qu'est une chose de définir d'abord ce qu'elle n'est pas. Ce procédé est d'autant plus intéressant qu'il permet d'éviter tout hors-sujet. En effet, parler de l'acteur-créateur peut nous conduire à définir les mauvaises personnes, voire à travailler sur une cohorte mal définie. De ce fait, qu'est-ce que l'acteur-créateur n'est pas ?

L'acteur-créateur n'est pas un metteur en scène. Il n'est pas dramaturge. Il n'est pas non plus auteur... Il est tout à la fois et rien de cela en même temps. Il est effectivement amené, dans le cadre de son exercice, à travailler la mise en scène, la dramaturgie et le texte. Mais le travail de l'acteur-créateur n'est pas pour autant similaire à celui d'un chef d'orchestre, comme l'est celui du metteur en scène. Il n'est pas nécessairement à l'initiative

⁴⁸ Maxime Franzetti, « LFTP c'est quoi », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://lelftp.com>. Consulté le 30/06/20.

d'un projet. Qualifier l'acteur de créateur ne lui octroie pas le monopole de la création. Il n'a pas non plus gagné de fait un pouvoir décisionnaire. Jean-Michel Rabeux explique ainsi les limites qui bornent la pratique de l'acteur-créateur :

Bien sûr il faut s'entendre. Acteur-créateur, ce n'est pas l'acteur qui va avoir un avis dramaturgique, intellectuel, intelligent (aussi intelligent soit-il), juste (aussi juste soit-il), sur la pièce. Ce n'est pas de cela dont je parle quand j'utilise cette expression. J'entends plutôt qu'il ait, lui l'acteur, les moyens techniques et artistiques de mettre en œuvre des choses que lui seul peut mettre en œuvre. La meilleure dramaturgie du monde ne remplacera jamais l'imaginaire du comédien, un imaginaire qui tout à coup se propulse et dépasse la pensée de l'acteur. C'est en ça qu'il est créateur l'acteur⁴⁹.

Une certaine hiérarchisation reste en place. L'acteur-créateur n'a pas fait disparaître la fonction du metteur en scène ou de l'auteur. Pourtant, le rôle de l'acteur devient indispensable dans l'acte de création. Son imaginaire devient un geste artistique à lui tout seul. Alors, s'il n'est pas devenu le nouveau metteur en scène, l'acteur-créateur a tout de même gagné en pouvoir. Une répartition dans la création plus démocratique, plus égalitaire, et qui tend vers une certaine égalité. L'échange, le partage des idées, la circulation de la pensée sont au centre de cette façon de travailler.

L'acteur-créateur n'est pas focalisé sur la psychologie du personnage. Il ne cherche pas la seule et unique vérité que l'on pourrait découvrir du personnage. Celle que cache l'auteur entre les lignes de sa pièce. Donc l'acteur-créateur n'est pas un acteur psychologique, comme en témoigne Serge Tranvouez :

On ne travaille pas tellement sur les méthodologies à l'ESAD, sur la psychologie. On travaille plutôt sur une approche par la langue, par le corps et puis par la pensée⁵⁰.

Travailler sur la langue d'un auteur, pour un acteur, c'est aussi travailler sur la structure de la pièce et sa construction, le déroulement de la pensée de l'auteur... La forme d'une fable devient alors aussi importante que son fond. Au lieu de s'intéresser à ce qui se cache entre les lignes, l'acteur-créateur s'attarde sur les lignes elles-mêmes. Ce travail est censé nourrir le comédien qui dialogue ainsi avec l'auteur. Comme le souligne Serge Tranvouez : « Chacun apporte une part et l'acteur apporte sa part autant que le metteur en

49 Jean-Michel Rabeux, entretien avec Rémi Palazy, Paris – Théâtre du Rond-Point, 8 mars 2020, voir annexe B, p. 122.

50 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, Paris – locaux de l'ESAD, 9 avril 2018, voir annexe C, p. 131.

scène, que l'éclairagiste... Il participe vraiment à cette écriture⁵¹ ». L'acteur-créateur n'est pas un membre à l'écart de la création. Il apporte sa pierre à l'édifice, fait partie de cette construction. Il n'est pas l'architecte, pas le maçon, mais il peut en être le menuisier. Il est au cœur d'un processus organique. Serge Tranvouez parle également de travail par le corps. Il fait référence aux différents cours corporels qu'il programme dans son école. Il entend par là que l'acteur ne doit pas réfléchir uniquement avec sa tête, mais également avec tout son être. Maxime Franzetti se réfère beaucoup à cette idée également. Dans un entretien, il explique pourquoi il a souhaité associer le mot *physique* au sein même du nom de son école :

On m'a habitué à réfléchir avec le corps avant de réfléchir avec la tête. Je crois que c'est pour ces raisons que j'ai mis de manière assez naturelle Théâtre et Physique ensemble [dans le nom de l'école]. Ce sont les mêmes mots pour moi. Sauf que dans la définition contemporaine que certains ont, physique et théâtre sont dissociés. J'ai voulu les réassocier pour faire comme un pléonasme. Cela transpire dans ma pédagogie à tous les instants. Même si on fait du théâtre oral, la dimension non verbale est majeure sur un plateau de théâtre. Mais elle est presque insoupçonnable pour ceux qui ne pensent le théâtre qu'avec la tête⁵².

L'acteur-créateur n'est donc pas un acteur qui agit avec la tête, mais plutôt avec le corps. C'est un acteur qui expérimente beaucoup. Et Maxime Franzetti s'est donné pour mission de transmettre cela dans sa pédagogie. Comme il le dit sur le site internet de son école : « La première année vise à apprendre aux acteurs créateurs les bases du théâtre physique⁵³ ». Nous aurons l'occasion de nous pencher plus profondément sur sa pédagogie dans la troisième partie de cette recherche. Avant cela, faisons un focus sur la notion d'acteur-créateur, et plus précisément sur son orthographe. Dans la dernière citation, Maxime Franzetti parle d'un acteur créateur. Mais sur la même présentation de sa formation, un peu plus haut, il fait mention d'un acteur-créateur. Nous apercevons un trait d'union qui s'est ajouté entre acteur et créateur. Tâchons de comprendre si cela importe. La présence ou non de ce tiret ne témoignerait-elle pas d'un phénomène plus remarquable avec cette catégorie d'acteur ?

51 *Idem.*

52 Maxime Franzetti, entretien avec Rémi Palazy, appel téléphonique, 16 avril 2020, voir annexe A, p. 113.

53 Maxime Franzetti, « Formation », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://www.lelftp.com/formation/>. Consulté le 17/07/20.

De l'importance du trait d'union

S'il semble important de définir l'acteur-créateur, il semble encore plus important de s'accorder sur son orthographe. De ce fait, il devra nous paraître raisonnable de considérer qu'un acteur créateur n'est pas un acteur-créateur. Certes, à première vue, la présence ou non du trait d'union entre le terme acteur et celui de créateur est presque insignifiante et ne manifeste pas d'une grande différence. Pourtant elle est d'une importance capitale. Ce signe graphique a pour fonction d'unir deux mots ensemble, créant ainsi un mot composé. Le sens de ce mot s'en retrouve alors complètement modifié. Séparés, ils ont chacun leur signification propre. Mis en commun, ils s'associent pour former une nouvelle définition. En effet, une belle-mère ne qualifie pas la beauté d'un parent, comme le demi-frère ne désigne pas une personne coupée en deux. La signification de chaque mot mis bout à bout est trompeuse pour déduire le sens du mot composé. Ces exemples sont certes triviaux, mais ils ont cet avantage qu'ils permettent de comprendre la grande dissemblance se cachant entre un acteur créateur et un acteur-créateur ; nous apprendrons ainsi à ne plus les confondre.

Ce trait d'union est un moyen formidable pour se rendre compte que la notion d'acteur-créateur n'a peut-être pas été définie à sa juste valeur. De nombreux textes des écoles que nous étudions font mention tantôt d'un acteur-créateur, tantôt d'un acteur créateur. Parfois, seulement une ou deux phrases séparent ces deux désignations. Si la pratique de l'acteur-créateur est effectivement détaillée et expliquée par ces courts textes explicatifs, sa désignation continue de semer le trouble. Comment véritablement comprendre ce que convoque l'acteur-créateur si les formateurs ne sont pas capables de le désigner de la même manière ? Et surtout comment réunir des pédagogues autour de la pensée d'une notion qui n'a pas encore su trouver sa juste appellation ? Il est indéniable que nombre de metteurs en scène mais surtout de formations se centralisent autour de la créativité de l'acteur – nous aurons l'occasion de nous pencher sur cette question dans la dernière partie de cette recherche. Le centre d'un grand nombre de pédagogies reflète l'envie de développer la créativité, l'imagination de l'acteur et sa place dans la création. Comment expliquer alors qu'elles soient très marginales à mentionner la notion d'acteur-créateur ? Tout laisse à penser que le fait que cette notion ne soit pas correctement nommée empêche ou du moins limite sa progression. Convenir d'une orthographe précise permet d'amorcer le

travail de définition d'une idée. À l'inverse, définir une catégorie sans la désigner précisément la fige dans l'approximation, ce qui ne lui permet pas de se diffuser largement. Gageons également qu'il ne doit pas aller de soi pour un pédagogue qui ouvre son école d'utiliser une notion en vogue. Un de ses premiers buts serait plutôt de démarquer sa formation. En conséquence, il ne sera probablement pas ouvert à l'idée d'inscrire sa pédagogie autour d'une notion déjà utilisée par un grand nombre d'écoles. Néanmoins, si nous ne pouvons pas nous assurer de la future popularité du terme en lui-même, nous pouvons tout de même préciser sa désignation.

Ainsi, avant de définir l'acteur-créateur, il faut se mettre d'accord sur son écriture. Acteur créateur ou acteur-créateur ? Certes, le titre de ce mémoire laisse présager quelle orthographe sera privilégiée. Comprenons alors pourquoi. Un acteur créateur désigne un acteur qui en plus de sa fonction d'acteur est un créateur. Ces deux fonctions sont peut-être complémentaires, mais elles ne se pensent pas comme étant liées entre elles. Elles gardent une indépendance visible. Par cette qualification, l'acteur est aussi un créateur. Nul ne doute que cette fonction créative saura lui être utile en tant que comédien, qu'il s'en servira pour répondre à des exigences extérieures ou pour développer ses capacités. Mais ce qu'implique cette désignation en deux termes est que l'acteur en question a acquis ces compétences à différents moments ou à différents endroits. Il est acteur, première pratique, et il est créateur, deuxième pratique. Le terme acteur-créateur quant à lui désigne la pratique d'un acteur qui n'est pas acteur d'un côté puis créateur de l'autre mais un véritable acteur-créateur. Le trait d'union scelle ces termes ensemble en un seul et unique mot. Ce mot établit la manière dont l'acteur entrevoit sa pratique, ce que ne nous révèle pas l'acteur créateur. En effet, être acteur créateur n'implique pas un type de jeu particulier, une méthode de travail particulière, ni même une sorte de créativité particulière. Nous pourrions très bien désigner un comédien travaillant son rôle selon les méthodes de l'Actors Studio comme un acteur créateur. Il en va de même pour des acteurs qui sont également metteurs en scène comme Michel Fau, Isabelle Nanty, Zabou Breitman, Thomas Jolly et tant d'autres encore. Ce terme d'acteur créateur ne peut regrouper un nombre restreint d'acteurs partageant la même philosophie du théâtre et de l'art du comédien. L'acteur-créateur quant à lui le peut. Il le peut car les pédagogues qui joignent ces deux termes ensemble partagent à très peu de différences près la même pensée autour de l'acteur. Voilà en quoi l'acteur-créateur diffère de l'acteur créateur.

Grâce à cette distinction, nous pouvons nous assurer d'une chose. Molière, Talma, Sarah Bernhardt... Oui, toutes ces grandes figures qui ont marqué l'histoire du théâtre et de l'art de l'acteur sont bel et bien des créateurs. Indiscutablement créateurs. Ce sont, dira-t-on, des acteurs créateurs. La notion d'acteur-créateur ne remet donc pas en doute leur génie créatif. Rendons leur grâce en admettant que sans eux, l'acteur-créateur ne serait pas. C'est par leur nouveauté, leur audace et leur inventivité qu'ils ont su inspirer aux acteurs cette volonté créative et participative dans leur pratique. L'acteur-créateur porte en lui l'héritage de ces figures majeures. Non pas sur le fond de leurs idées mais dans cette obstination à placer l'acteur au sein d'un processus en création. Mais alors, quand ce terme d'acteur-créateur est-il apparu pour la première fois ?

Depuis quand parle-t-on d'un acteur-créateur ?

Il est très difficile de dater avec précision l'arrivée du terme *acteur-créateur*. Plusieurs options s'offrent à nous pour trouver sa première utilisation. Premièrement, nous pouvons chercher dans les écrits sur le théâtre. Très peu de traités de pédagogie font état d'un acteur-créateur. Même si parfois cela s'en approche, il est rarement nommé comme tel. Il semblerait qu'un des premiers ouvrages sur la question soit *L'École du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral* de Josette Féral. Elle y recueille les propos d'une cinquantaine de pédagogues à travers le monde en rendant compte du colloque international sur la formation de l'acteur : « Former ou transmettre : le jeu s'enseigne-t-il ? ». Cette rencontre s'est tenue au Théâtre National de la Colline à Paris en avril 2001. Elle était organisée par l'Université du Québec à Montréal et par l'Université Paris X Nanterre. Le livre quant à lui est paru en avril 2003. À l'intérieur, on y trouve un manifeste de Michel Nadeau intitulé « Pour une pédagogie de l'acteur-créateur ». Même si l'auteur ne réutilise pas ce terme dans le développement de son propos, on y retrouve toutes les caractéristiques que nous avons relevées à propos de l'acteur-créateur : une « façon d'être au monde », développer son « individualité, sa sensibilité propres », faire état d'une « personnalité artistique unique qui sache s'affirmer dans le jeu⁵⁴ »... L'ouvrage de Frédéric Vossier sur Stanislas Nordey, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, fait

54 Michel Nadeau, « Pour une pédagogie de l'acteur-créateur », in *L'École du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, coll. « Les Voies de l'acteur », 2003, p. 63 à 68.

également mention à sa parution en 2013 d'un acteur-créateur, mais d'une toute autre manière. En effet en début d'ouvrage, une citation de Stanislas Nordey a pour titre *Valérie Lang ou l'acteur-créateur*. Elle rend hommage à l'ancienne compagne de Stanislas Nordey, disparue en juillet 2013, actrice alors qualifiée de créatrice. Il n'explique cette désignation que par un exemple. En répétitions, Valérie Lang interprète les quarante « Ah ! » présents dans *Calderón* de Pasolini, elle « les incarne un à un en donnant une singularité et une couleur à chacun » et Stanislas Nordey ajoute : « quelque chose de la force baroque du spectacle était né⁵⁵ ». Ce terme d'acteur-créateur est ici utilisé pour valoriser l'actrice qu'était Valérie Lang et honorer sa mémoire. Non pas pour théoriser ou revendiquer un art de l'acteur.

En 2018, Thomas Jolly parle à Fabienne Pascaud pour *Télérama* de la notion d'acteur-créateur. Il dit :

Je suis juste un acteur qui en fait jouer d'autres. Je ne suis qu'un « entremetteur » en scène, à la manière dont Jean Vilar disait qu'il n'était que « régisseur ». Pour moi, les metteurs en scène sont en effet des imposteurs : ils ne font que sucer le sang des acteurs, tout à fait capables de se mettre en scène seuls. Je revendique un théâtre d'acteurs-créateurs⁵⁶.

Lui-même comédien, Thomas Jolly souhaite libérer l'acteur du joug du metteur en scène. Comme les directeurs de l'ESAD et du LFTP, il affirme ne pas travailler sur la psychologie des personnages. Il fait également référence à l'héritage de Stanislas Nordey, lui qui a été le professeur de Thomas Jolly au TNB. Il dit lui avoir volé « une certaine frontalité du jeu de l'acteur face public, l'adresse aux spectateurs, la volonté de transmettre de la pensée...⁵⁷ ». Le terme acteur-créateur a donc une utilisation très étendue dans le temps. Il ne semble pas avoir fait une entrée significative à un moment précis. Peut-on pour autant attribuer la création du terme acteur-créateur à Michel Nadeau ? Rien n'est moins sûr.

Plutôt que d'essayer de trouver une trace plus ancienne de l'utilisation de la notion d'acteur-créateur, nous allons comparer les différentes réponses des quatre pédagogues que nous suivons lorsqu'on leur demande d'où ils tiennent ce terme et depuis combien de

55 Frédéric Vossier, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2013, p. 17.

56 Thomas Jolly, entretien réalisé par Fabienne Pascaud, « Thomas Jolly : "Le vide noir de Sénèque me devenait irrésistible" », in *Télérama*, n°3572, juin 2018, p. 10.

57 *Idib.*, p. 12.

temps ils l'utilisent. La première personne que j'ai interrogée sur la question a été Igor Mendjisky. Sans pouvoir donner une réponse précise, il m'a assuré tenir ce terme de Wajdi Mouawad. En effet, le directeur du Théâtre National de la Colline est familier de la notion d'acteur-créateur. Il a nommé « L'acteur créateur » un stage conventionné Afdas qu'il a donné en 2013 au théâtre Le Grand T, comme le fera Igor Mendjisky cinq ans plus tard au Théâtre de la Tempête. Maxime Franzetti quant à lui évoque son héritage théâtral pour expliquer l'utilisation du terme d'acteur créateur. Il dit avoir été inspiré par Pina Bausch qui désigne ses danseurs comme des « dansActeurs⁵⁸ ». Il affirme qu'il utilise le terme d'acteur créateur au moins depuis la création du LFTP en 2009. Malgré cela, il avoue ne pas être en mesure de dire le moment précis où il a commencé à en parler pour la première fois. Les choses se compliquent davantage avec les propos de Serge Tranvouez et de Jean-Michel Rabeux. Tous deux affirment ne pas tenir le terme d'acteur-créateur de quelque part ou de quelqu'un d'autre. Néanmoins, ils ne s'en attribuent pas la création. Serge Tranvouez fait référence à ses héritages passés :

Chez Gabily ou chez Vitez, l'acteur était très sollicité. Mais il n'y avait peut-être pas cette définition, cette affirmation aussi nette que l'acteur est un créateur à part entière. C'est quelque chose qui m'est venu avec le temps, surtout en travaillant avec ma compagnie. J'ai proposé tout de suite aux acteurs de participer au processus de création, de réflexion, de dramaturgie, par toutes sortes d'exercices d'improvisation⁵⁹.

S'il constate que sa pensée autour de l'acteur-créateur est née grâce à Didier-Georges Gabily et à Antoine Vitez, il insiste sur le fait qu'il est allé plus loin, jusqu'à développer cette notion au sein de l'école qu'il dirige, l'ESAD. D'ailleurs, il confie par la suite que c'est en arrivant en poste à l'ESAD en janvier 2014 qu'il décide de faire un nom de cette idée que l'acteur est un créateur : la notion d'acteur-créateur s'installe alors à l'ESAD. Selon lui, il fera partie des premiers à permettre à cette notion de se développer :

Maintenant c'est de plus en plus employé. C'est toujours comme ça. On amène des choses puis les idées se répandent, ou elles concordent avec des idées communes à des moments donnés. Il y a toujours des points de jonctions comme ceux-là. Aujourd'hui, la plupart des écoles supérieures d'art dramatique travaillent sur cette notion-là. (...) Mais de l'affirmer aussi fermement dans le programme, je suis peut-être le premier à le faire, je ne sais pas, et peu importe⁶⁰.

58 Maxime Franzetti, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe A, p. 115.

59 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 129-130.

60 *Ibid.*, p. 130.

Serge Tranvouez utilise officiellement pour la première fois le terme d'acteur-créateur en 2015 dans la brochure de la promotion 2015, et c'est à partir de 2016 qu'il met en exergue cette notion en grossissant sa police et en changeant la couleur en rouge. Jean-Michel Rabeux dit quant à lui utiliser la notion depuis plus de dix ans pour nommer ses stages. Un point s'impose à ce niveau. Le fait que ces metteurs en scène et pédagogues ne datent pas précisément leur utilisation du terme acteur-créateur ou ne désignent pas une personne de qui ils tireraient ce mot ne remet pas en doute leur parole. En revanche, cela confirme que l'acteur-créateur fait partie des envies théâtrales contempo-raines. En effet, reprenons les propos de Serge Tranvouez qui dit que certains concepts « concordent avec des idées communes à des moments donnés ». Pour dire les choses plus simplement, plusieurs personnes ont eu la même idée en même temps. Cette concordance dit quelque chose sur notre temps, sur ce qui motive les créateurs.

L'absence d'une trace plus ancienne que 2003 mentionnant un acteur-créateur nous permet-elle d'attribuer la création du terme acteur-créateur à Michel Nadeau ? Si nous voulons rester prudents, il faudra répondre *non* à cette question. En effet, le manque de preuves ne constitue pas une preuve satisfaisante. Ce que nous pouvons dire de Michel Nadeau c'est qu'il a certainement permis de faire grandir cette idée au Québec. C'est ce qui explique que la notion d'acteur-créateur soit très présente dans la recherche universitaire québécoise. Valérie Essiambre a réalisé en 2015 un mémoire de recherche avec pour titre « Exploration d'un espace sonore : une recherche dramaturgique menée par l'acteur-créateur⁶¹ », Jacques Baril un autre mémoire de recherche en 2017 intitulé « De l'acteur-interprète à l'acteur-créateur : vers une technique d'improvisation fondée sur la notion d'empathie chez Édith Stein⁶² », Amélie Langlais également un mémoire de recherche en 2017 qu'elle a nommé « Exploration du langage microcorporel de l'acteur-créateur⁶³ ». La recherche québécoise semble très au fait de la notion d'acteur-créateur. C'est bien moins le cas en France où la pensée de Michel Nadeau sur l'art de l'acteur est peu connue. En revanche, l'utilisation massive et revendiquée du terme par les quatre pédagogues que

61 Valérie Essiambre, « Exploration d'un espace sonore : une recherche dramaturgique menée par l'acteur-créateur », Mémoire de Maîtrise en art, sous la direction de Jean-Paul Queinnec, soutenu à l'Université du Québec à Chicoutimi, avril 2015.

62 Jacques Baril, « De l'acteur-interprète à l'acteur-créateur : vers une technique d'improvisation fondée sur la notion d'empathie chez Édith Stein », Mémoire de Maîtrise en théâtre, sous la direction de Angela Konrad, soutenu à l'Université du Québec à Montréal, mai 2017.

63 Amélie Langlais, « Exploration du langage microcorporel de l'acteur-créateur », Mémoire de Maîtrise en théâtre, sous la direction de Francine Alepin, soutenu à l'Université du Québec à Montréal, juin 2017.

nous suivons a permis à cette notion de se populariser et de gagner de l'importance. En France, les pédagogies ont été le lieu de développement théorique et pratique de l'acteur-créateur. Voilà pourquoi nous nous intéressons beaucoup à leurs propos.

II. Travailler avec l'acteur-créateur

La notion d'acteur-créateur s'est développée en France il y a une dizaine d'années. Et si elle s'est développée à ce moment précis, ce n'est certainement pas anodin. Nous l'avons vu, même si l'acteur-créateur se distingue en certains points de l'interprète traditionnel, il n'en reste pas moins que la présence d'acteurs créateurs, réformateurs ou encore porteurs de projets n'est pas nouvelle. Alors, depuis quand perçoit-on en France un regain d'intérêt pour cette volonté d'accroître la place de l'acteur dans la création ?

A. Valoriser la place de l'acteur

Demander à l'acteur de faire partie de la création théâtrale, c'est légitimer sa qualité d'artiste complet et affirmer que sa participation à la conception d'un spectacle est essentielle. Valoriser la place de l'acteur passe aussi très souvent par une reconnaissance et une re-valorisation de tout le corps créatif : scénographes, éclairagistes, costumiers... Chacun doit donner de sa personne et mettre en commun ses compétences, là où elles sont les plus utiles. Travailler de cette façon révèle une véritable éthique, non pas simplement de l'acteur, mais du théâtre en lui-même. Et cette tendance est vraiment notable en France à partir de mai 1968. Comme l'évoque Bernard Dort dans son ouvrage *La Représentation émancipée* :

Mai 1968 aidant, les comédiens crurent leur révolution faite. Ils allaient avoir droit à la création. Non seulement le metteur en scène ne serait plus qu'un roi découronné, mais encore ils pourraient enfin parler en leur nom propre. Ils diraient « je ». Mieux : « nous »⁶⁴.

64 Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 135.

Une volonté commune de certains acteurs et metteurs en scène était née. Sans être la norme, cette idée prenait de l'ampleur. Pour eux, la création théâtrale contemporaine serait collective ou ne serait pas.

L'exemple du Théâtre du Soleil

Lors d'une rencontre conduite par Georges Banu et Bruno Tackels au Festival d'Avignon dans le cloître Saint-Louis, le 10 juillet 2006, Ariane Mnouchkine et Anatoli Vassiliev répondent à la question : « Quoi transmettre ? Comment transmettre ? ». Ce dernier évoque un événement marquant dans sa manière d'envisager le théâtre :

Comme pour [Ariane Mnouchkine], je crois, l'année 1968 a été décisive dans mon parcours. C'est à ce moment-là que je me suis senti véritablement devenir un homme de théâtre, et il reste toujours un repère important dans ma vie⁶⁵.

L'après mai 1968 voit effectivement naître un lieu, indissociable de la troupe emblématique créée par Ariane Mnouchkine : la Cartoucherie de Vincennes. Elle deviendra pour la troupe du Théâtre du Soleil le lieu de la réalisation de leur utopie. Faire du théâtre, oui, mais créer pour cela un véritable collectif d'artistes, qui vivent ensemble, qui travaillent ensemble, où chacun est payé de la même manière, avec le même niveau d'engagement personnel.

Ariane Mnouchkine est la cheffe de file de la troupe du Soleil. C'est elle qui dirige les comédiens, organise les projets, choisit les thèmes des spectacles, met en scène... Néanmoins, elle demande à ses comédiens une grande capacité de création. Elle ne dirige pas des comédiens en attente d'indications mais elle dirige leurs propositions. Comme le rappelle Bruno Tackels :

Même s'il est guidé par une artiste qui lui sert de boussole, le Soleil n'aurait jamais pu exister, et durer, sans cette affirmation concrète d'un *travail en commun*, fondé sur les respirations multiples d'un collectif d'acteurs⁶⁶.

65 Anatoli Vassiliev, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Anatoli Vassiliev », in Bruno Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Écrivains de plateau VI*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2013, p. 166.

66 Bruno Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Écrivains de plateau VI, op.cit.*, p. 25.

Ces « respirations multiples » sont l'âme du Théâtre du Soleil. Elles sont les outils nécessaires au rayonnement de cette troupe, unique dans le paysage théâtral français depuis les années 1970. Et ces « respirations multiples » se traduisent par une sur-activité des comédiens de la troupe. Comme le décrit Bruno Tackels :

Les acteurs du Soleil sont les artisans d'un théâtre total. Ils sont les protagonistes de la scène, assurément, mais aussi les orfèvres de tout ce qui se passe dans le spectacle, et autour de lui : régisseurs, préparateurs, accessoiristes, éclairagistes, bruiteurs, maquilleurs, habilleurs, « porteurs d'acteurs-marionnettes », « pousseurs de chariots » – autant de « métiers » qu'ils compilent en un seul et même parcours, celui de *l'acteur à part entière*. Le parcours de chacun n'existe qu'à assumer l'ensemble de ces activités, qui n'ont pour eux rien d'hétérogène. C'est au contraire parce qu'ils en passent par toutes ces « fonctions » qu'ils trouvent la cohérence de leur présence sur scène⁶⁷.

Cet « acteur à part entière » dont parle l'auteur fait étrangement penser à l'acteur-créateur. Un acteur complet, engagé, dans le partage et dont l'imaginaire permet au metteur en scène de dialoguer avec l'apport de son comédien. Ainsi, au Soleil, la présence des acteurs au plateau ne peut se concevoir que s'ils sont capables d'apporter une pluralité de compétences à la troupe. De plus, le côté humain de chaque individu est très important pour Ariane Mnouchkine. Travailler avec un acteur, c'est travailler peut-être vingt ans avec cette personne. Ainsi, choisir un comédien ne se limite pas à en trouver un qui soit bon ou compétent :

Il arrive que chez certains, je croie percevoir qu'ils ont cette espèce de ferveur, d'enfance, de courage, d'humour et d'imagination absolument nécessaire pour nous retrouver. (...) Quels sont alors nos critères ? Je me demande tout simplement : Est-ce que j'ai envie de vivre avec cette personne ? D'arriver à 8 heures et demie le matin, et de la retrouver ? De manger tous les jours en face de cette personne ? De rester jusqu'à 2 heures du matin avec elle ? (...) Le choix se fait par affinité. Je ne mets aucune limite à la présence d'un acteur dans la troupe. Ils peuvent rester quinze ans, dix-huit ans, voire vingt ans, et je sais donc que pendant toutes ces années, je vais passer mes jours et une partie de mes nuits avec ce jeune garçon ou cette jeune femme⁶⁸.

Entrer au Théâtre du Soleil c'est accepter un mode de vie et un mode de travail particuliers. C'est ce que nous explique Ariane Mnouchkine. Elle envisage le théâtre comme une aventure humaine sur le long terme. Nous comprenons mieux pourquoi le Théâtre du Soleil reste une institution à part dans le milieu des compagnies de théâtre françaises. Les comédiens sont d'une importance capitale pour le bon fonctionnement de

67 *Ibid.*, p. 28.

68 Ariane Mnouchkine, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Anatoli Vassiliev », in Bruno Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Écrivains de plateau VI, op.cit.*, p. 161.

la troupe. Au-delà des comédiens, les personnes en tant que telles sont irremplaçables. Là où certains metteurs en scène cherchent la meilleure personne pour un rôle, Ariane Mnouchkine cherche la meilleure personne pour vivre avec, travailler avec, construire avec, créer avec... Cet engagement solide de la part de la metteuse en scène du Théâtre du Soleil prouve l'amour qu'elle porte à sa troupe et à la notion même de troupe. Ariane Mnouchkine est portée par l'énergie de ses comédiens et, même si elle est à l'origine des spectacles de la troupe, sans l'aide et la créativité de ceux qui l'entourent, le Théâtre du Soleil n'aurait sûrement pas connu ces heures de gloires, qui perdurent depuis plus de cinquante ans :

Pour Ariane Mnouchkine, les acteurs sont au cœur du travail de création, et sans leur force de proposition, aucun des spectacles du Soleil n'aurait pu voir le jour⁶⁹.

Le Théâtre du Soleil est un exemple emblématique d'une valorisation de la place de l'acteur dans les créations théâtrales. Perçu comme un allié du metteur en scène, et non comme un serviteur, l'acteur démontre ses capacités d'écrivain de plateau, où sa vision en tant que personne importe autant que ses capacités d'interprète.

Écritures de plateau : terreau fertile pour l'acteur-créateur

Nous venons de voir comment Ariane Mnouchkine est un exemple d'une nouvelle dramaturgie populaire en œuvre au théâtre : l'écriture de plateau. Elle et le Théâtre du Soleil sont d'ailleurs le sujet du tome VI d'une série de portraits, réalisée par Bruno Tackels, autour des écrivains de plateau. L'auteur sillonne le travail de metteurs en scène qui se détachent de la primauté du texte pour commencer l'acte théâtral par le plateau, et non pas par un matériau déjà figé, écrit. Il réalise une étude autour de Romeo Castellucci, François Tanguy (et le Théâtre du Radeau), Anatoli Vassiliev, Rodrigo García, Pippo Delbono et pour finir Ariane Mnouchkine (et le Théâtre du Soleil). A la suite de ce travail, Bruno Tackels résume, synthétise et approfondit ses réflexions autour d'un essai qu'il intitule *Les Écritures de plateau, Etat des lieux*.

Son point de vue initial est de rappeler que, non seulement la mise en scène peut être considérée comme une écriture de plateau, mais aussi que la tradition texto-centrée du

69 Bruno Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Écrivains de plateau VI, op.cit.*, p. 34.

théâtre en France et en Europe n'a pas toujours été. L'auteur, dans son chapitre « Désacraliser le texte, enfin », met en évidence plusieurs exemples qui rappellent à quel point la primauté du texte au théâtre est récente :

Le théâtre n'est pas toujours né des livres ! La littérature, quand elle arrive au théâtre, est souvent seconde, dérivée, produite par ce qui s'est passé dans la représentation. Dans le théâtre de Shakespeare, de Goldoni, de Marivaux, et évidemment de Molière, le texte n'était pas un point de référence, fixé avant le passage à l'acte des spectacles. Le texte, bien que central, est considéré comme un matériau en travail sur le plateau⁷⁰.

Ainsi l'écriture de plateau renoue avec l'idée d'éprouver le travail de création par la scène plutôt que par le seul imaginaire d'un auteur. Cette condition permet de prendre en compte les différentes personnes en œuvre au plateau, et de les intégrer au processus de création. Développer une écriture de plateau nécessite d'avoir les moyens pour réaliser cette écriture. Et la condition première est d'avoir des comédiens qui soient capables de participer à une telle création. Et pourquoi pas les acteurs-créateurs ? En effet, ils semblent tout à fait correspondre à ce que l'on attend d'un acteur dans une écriture de plateau. Ils dépassent leur fonction d'interprète et gagnent une place de choix dans la création. Bruno Tackels définit même les comédiens comme étant les « premiers écrivains de plateau⁷¹ ». En effet, au-delà de penser et de participer à la création, les comédiens sont les premiers à mettre en vie des personnages sur un plateau :

Ces écritures transforment profondément la figure et le travail de l'acteur : de simple *interprète*, il devient véritablement créateur, scripteur et sculpteur de lui-même dans l'espace⁷².

La notion d'interprétation qu'apportent les écritures de plateau est très intéressante. L'acteur-créateur, celui qui est en marche dans ces écritures, qui crée un rôle durant les répétitions, de concert avec l'auteur et le metteur en scène. Et lorsqu'il joue, l'acteur et le personnage sont liés par une force apparue au fil des répétitions et de la création. L'acteur devient l'interprète de ce qu'il a créé, « sculpteur de lui-même » donc. Un peu de lui s'est déposé dans le rôle très certainement. Peut-être de manière plus évidente que si l'acteur était d'abord passé par un texte fini. Dans les écritures de plateau, l'acteur est nécessairement le créateur du rôle. Il est le premier à le jouer. Il a donc une double

⁷⁰ Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, op.cit., p. 51.

⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

⁷² *Ibid.*, p. 99.

position de créateur : celui qui élabore et celui qui performe en premier. Mais il n'est jamais seul. Il est toujours accompagné de la vision d'un metteur en scène.

Cette « posture de l'interprétation », Bruno Tackels la définit à l'aide d'un phénomène en action lors d'une captation d'un spectacle. Il y différencie les acteurs interprètes d'un rôle qu'ils n'ont pas créé des acteurs qui ont fait partie de la création :

L'interprète (celui qui laisse le texte en dehors de lui) ne peut supporter d'être *pris* en images. Car on y voit ce qui sur scène restait habilement masqué : un texte porté comme un cadavre, et un corps déjà contagié, puant la mort. Le texte qui sort du livre, pour se déverser dans ces corps sur la scène, ne peut être *télégénique*, en aucune façon, parce que ces corps portent la mort. À l'inverse, l'image filmique arrive à regarder, saisir et faire voir des corps qui *naissent* à leur propre texte, des corps qui apprennent, avec lui, à tenir debout⁷³.

Il y a une notion de facilité dans ce qu'évoque Bruno Tackels. Il serait plus évident pour un acteur de jouer un rôle dont il est le co-auteur qu'un rôle qui lui est étranger. Quoi qu'il en soit, c'est la réception du spectateur qui est fondamentalement en jeu ici. Le comédien naissant de l'écriture de plateau est pleinement saisi, son interprétation est parfaitement acceptée par la caméra et par les yeux des spectateurs. Le comédien interprète, lui, est démasqué plus aisément. C'est sûrement pour cette raison qu'au cinéma, nous voyons plus souvent les acteurs jouer des rôles proches d'eux. Et que les constructions de personnages sont plus rares. Plus rares mais souvent plébiscitées et récompensées lorsqu'elles sont réussies.

Un auteur et metteur en scène qui met en œuvre quelques principes du cinéma dans ses spectacles, se trouve être également un écrivain de plateau reconnu : Joël Pommerat et sa compagnie Louis Brouillard. Pour commencer son travail au plateau, il a besoin que tous les éléments scéniques soient à disposition et prêts : la lumière, la scénographie, les costumes, les musiques... Tout doit permettre, à lui et aux acteurs, de parfaites conditions pour démarrer l'écriture du texte et du spectacle. Et cette écriture a lieu suite aux improvisations des comédiens. Ils suivent un thème, une situation voire des bribes de textes données par Joël Pommerat. Et par la suite, l'auteur re-travaille tout cela et accouche d'un texte, nourri des apports de sa troupe :

73 *Ibid.*, p. 100.

J'écris pour eux, mais j'écris aussi pour que mon écriture les ouvre. J'espère que mon écriture ne fonctionne pas dans un but strictement efficace, je ne suis jamais absolument sûr à l'avance du résultat – mais j'écris toujours en pensant à mes acteurs. Comme on forme une troupe, il est vrai que je réfléchis en premier à cette question : comment faire pour que chacun d'entre eux ait une matière nourrissante qui leur permette de travailler au mieux ? C'est une contrainte qui m'importe énormément⁷⁴.

L'écriture de plateau va de paire avec un fonctionnement en troupe, au moins le temps de la création. L'auteur ou le metteur en scène doit bien connaître ses comédiens pour pouvoir leur écrire des rôles ; Molière, comme nous l'avons vu, fonctionnait déjà de cette manière. Et les comédiens doivent pouvoir être réactifs et forces de propositions pour pouvoir rebondir sur les idées du metteur en scène. Aujourd'hui, l'acteur-créateur s'est développé grâce à l'essor des écritures de plateau. Et ce type d'acteurs s'est également rendu indispensable grâce à la volonté de metteurs en scène ayant le souhait et l'envie de travailler étroitement avec leurs acteurs. Alors, qui sont ces metteurs en scène ? Ont-ils des particularités communes ?

Des metteurs en scène-acteurs

L'acteur est de retour dans la création. Et non content d'avoir acquis une place de choix dans l'élaboration d'un spectacle, il lui arrive de prendre son envol pour créer les siens. L'acteur-créateur s'est donc développé dans un environnement stimulant et en demande. C'est cet environnement que proposent les écoles de théâtres centrées autour de la notion d'acteur-créateur. Et ce que nous pouvons apercevoir c'est que les directeurs ou formateurs de ces écoles ont en commun quelque chose de primordial : avant d'être des pédagogues, ils sont acteurs et metteurs en scène. Serge Tranvouez, Maxime Franzetti, Igor Mendjisky et Jean-Michel Rabeux sont quatre hommes de théâtre qui utilisent, à proprement parler, la notion d'acteur-créateur. Avant de développer leur pensée autour de la créativité de l'acteur, et de convoquer une notion spécifique pour désigner l'art de l'acteur, ils ont été comédiens. Qu'ils continuent aujourd'hui comme pour Igor Mendjisky et Maxime Franzetti, ou qu'ils soient en arrêt, comme c'est le cas pour Jean-Michel Rabeux et Serge Tranvouez, nul doute que ce passage au plateau est la clé de voûte de l'élaboration de leur pédagogie. En tant que pédagogue, Serge Tranvouez se sert de son

74 Joël Pommerat, entretien avec Bruno Tackels, in *Mouvement*, n°27, mars-avril 2004.

travail de comédien sous la direction de Didier-Georges Gabily, tout comme Maxime Franzetti est nourri de ses expériences avec Pippo Delbono. Bien-sûr, il n'est pas rare de croiser des formateurs au métier de l'acteur qui sont, ou ont été comédiens. Cependant, il est intéressant de remarquer que les quatre pédagogues que nous avons cités le sont ou le furent tous. Cette observation nous aide à mieux comprendre d'où vient l'acteur-créateur : il est né grâce à des acteurs. Ce sont des praticiens de ce métier même, qui connaissent leur art, qui l'exercent ou l'ont exercé, qui ont donné naissance à cette catégorie d'acteur. Ce sont des acteurs qui veulent libérer leur profession d'une position, selon eux, appauvrissante de serviteur ou de valet. Nous assistons ici à un phénomène d'auto-émancipation. Tous les quatre ont dépassé leur condition de comédien. Ils sont metteurs en scène et pédagogues. Ils ont une réflexion sur leur art et sur leur pratique théâtrale. C'est donc après leur propre émancipation qu'ils théorisent et pratiquent la notion d'acteur-créateur. Cette émancipation ne concerne que les acteurs étant assujettis à un texte ou à un metteur en scène. L'acteur ne peut totalement s'émanciper, ni ne peut vivre seul. Comme nous l'avons vu précédemment, l'acteur-créateur se construit dans l'échange et, comme nous le verrons plus tard, dans la réaction. C'est cette envie sans doute, en tant que comédien, qui a poussé les quatre pédagogues à développer la notion d'acteur-créateur.

Cette tendance se confirme même auprès d'artistes qui n'utilisent pas la notion d'acteur-créateur. Les metteurs et metteuses en scène qui offrent à leurs comédiens le plus de liberté sont celles et ceux qui, à la base, ont une formation d'acteur. Thomas Ostermeier, Alexis Michalik, Ariane Mnouchkine, Joël Pommerat ou encore Thomas Jolly, ces metteurs et metteuses en scène ont en commun d'avoir commencé leur carrière en tant que comédiens et comédiennes. Certains le sont restés, d'autres ont abandonné cette partie du métier. Mais en eux est restée à jamais gravée cette expérience de la scène. Passés par le plateau, ils ont très certainement développé et nourri leur envie de créer des spectacles grâce à leur première position d'acteur. Ainsi, acteur et créateur sont deux mots qui, en plus de rimer ensemble, se complètent et s'enrichissent. Ces metteurs en scène ont à cœur de trouver, grâce à leurs acteurs, la forme que prendront certaines scènes, voire le spectacle dans son ensemble. Leur position supérieure de metteur en scène ne les empêche pas de rechercher beaucoup de matières auprès de leurs comédiens. Au contraire, c'est auprès d'eux qu'ils ou elles développent leurs projets. Il y a une nécessité

pour ces metteurs en scène d'embaucher des comédiens avec un esprit créatif avisé, entraîné, développé. C'est cela qu'on appelle être force de proposition. Le comédien se définissant comme acteur-créateur semble être à sa place dans ce type de création.

Ces metteurs en scène n'ont d'ailleurs pas attendu que la notion se démocratise pour commencer à travailler de cette façon. Il serait plus juste de dire que la notion d'acteur-créateur s'est développée grâce à la démocratisation de cette manière de travailler. Ainsi, nous comprenons plus facilement le désir et les motivations de certains pédagogues à centrer leur pédagogie autour de la créativité de l'acteur. Une école est censée former ses élèves au monde du travail. Si de plus en plus de metteurs en scène – donc d'employeurs – demandent des acteurs que l'on pourrait qualifier de créateurs, il est normal que la loi de l'offre et de la demande soit motrice. Les formations que nous suivons tout au long de cette recherche encouragent ce type d'actions. Cartes blanches, maquettes, laboratoires... Autant d'outils et de termes utilisés pour stimuler la créativité de chaque apprenti. Il ne s'agit pas seulement de leur octroyer une plus grande liberté, mais bien de valoriser leurs propositions et leurs apports. Valoriser leur capacité à créer de la matière théâtrale, et pas simplement à jouer avec. Cette façon de donner la parole aux acteurs va de paire avec le développement des écritures de plateau.

Si une pédagogie de l'acteur-créateur est née, il n'existe pas encore celle qui formera les metteurs en scène travaillant avec l'acteur-créateur. Les futurs metteurs en scène n'ont pas vraiment de formation qui pourrait leur donner envie de faire appel à la créativité de leurs acteurs. Il faut dire qu'il existe très peu voire aucune école de mise en scène reconnue en France. Les formations du TNS, de l'ENSATT, du CNSAD⁷⁵ ainsi que le Master Théâtre *mise en scène et dramaturgie* de l'Université Nanterre – Paris 10 font exceptions. Néanmoins, aucune pour le moment ne s'est institutionnalisée comme la formation permettant de devenir metteur en scène. Ce n'est peut-être qu'une question de temps. Bruno Tackels le déplore tout de même dans son essai sur les écritures de plateau :

Paradoxalement, les quelque deux mille metteurs en scène et chorégraphes qui disposent de l'indispensable « licence d'entrepreneur du spectacle » n'ont aucune école pour que leur soit enseigné ce qui s'est imposé, *de facto*, être leur métier, autoproclamé, sur un mode totalement spontanéiste⁷⁶.

75 Respectivement Théâtre National de Strasbourg, École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (Lyon) et Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Paris).

76 Bruno Tackels, note de bas de page in *Les Écritures de plateau, État des lieux*, *op.cit.*, p. 36.

Avant de rajouter :

La mise en scène n'a jamais véritablement existé comme un métier. Il n'existe pas en France d'école de mise en scène. Et les quelques contre-exemples qui peinent à surgir n'ont jamais fait école⁷⁷.

Ce manque de formation n'a pas empêché les metteurs en scène d'exercer leur métier. Au contraire, n'ayant pas de parcours ni de profil type à suivre, cela a peut-être permis à certains acteurs de se lancer dans la mise en scène. Plusieurs collectifs d'acteurs se sont d'ailleurs créés. L'un des plus connus et des premiers collectifs est le Tg STAN, créé en Belgique en 1989. On peut traduire le nom du collectif par *Compagnie qui arrête de penser aux noms* (Tg ou *Toneelspelersgezlhap* signifie compagnie ou collectif, et STAN est l'acronyme de *Stop thinking about names*). Ce collectif d'acteurs revendique la possibilité donnée aux acteurs de créer entre eux, sans hiérarchie – ou presque – et acte ainsi officiellement la possibilité qu'ont les acteurs de mettre en scène. C'est peut-être en partie grâce à leur mode de fonctionnement et à leur renommée que nombre d'acteurs ont pris le chemin de la mise en scène.

B. Que convoque la notion d'acteur-créateur ?

On l'a vu, définir l'acteur-créateur c'est définir les envies théâtrales contemporaines. Née et développée par des comédiens, la notion d'acteur-créateur a émergé dans les écoles de théâtre. Preuve de l'importance et de l'ampleur de cette catégorie d'acteurs, et de cette manière de penser le théâtre. Seulement, si nous savons un peu mieux comment il est né en France, et sa définition globale, nous ne savons pas vraiment ce qu'il en est de sa pratique. Voyons ce que convoque l'acteur-créateur lors de l'exercice de son art.

L'autonomie dans l'échange

Nous avons eu l'occasion de le dire, l'acteur-créateur se construit et se nourrit grâce au partage, à l'échange. Ce n'est pas un être solitaire. L'idée même de solitude est

⁷⁷ Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau, État des lieux, op.cit.*, p. 43.

avortée lorsque l'on parle d'un acteur-créateur. Et pas besoin d'être au sein d'un collectif d'acteurs brisant les systèmes hiérarchiques pour confirmer cette pensée. Les metteurs en scène qui travaillent avec et pour des acteurs-créateurs concrétisent leurs projets avec l'aide de tous ceux qui les accompagnent : acteurs, régisseurs, créateurs sons et lumières, scénographes, costumiers... Le metteur en scène est à l'écoute de ses comédiens. Il est à l'écoute de leurs propositions. Car la confiance doit régner. Après avoir fait le nécessaire pour que l'acteur soit imprégné de ses envies et de son propos, le metteur en scène doit pouvoir lâcher prise et se laisser surprendre par le point de vue unique du comédien. Comme c'est le cas au Théâtre du Soleil :

Pour Ariane Mnouchkine, le metteur en scène n'a pas pour fonction de dicter aux acteurs leur conduite : il « doit seulement donner l'espace à l'acteur. À l'intérieur et à l'extérieur. Balayer le moi, les minauderies, les exhibitions, les exagérations. Lui donner de l'air, mais ne pas tout brûler. Faire le vide, mais un vide matriciel⁷⁸ ». Le metteur en scène est là pour proposer aux acteurs un « outil », un levier pour se débarrasser des mauvaises questions, et laisser naître les croyances justes. Car le propre de l'acteur est bien de partager ses croyances, car il est à l'évidence un naïf, « celui qui naît à chaque instant ». Le metteur en scène n'est pas là pour farcir les acteurs d'idées et de propositions d'interprétation, il se doit de laisser advenir ce que l'acteur porte en lui. Un accoucheur⁷⁹.

Avec cette proposition, l'acteur-créateur dispose de l'espace nécessaire pour exprimer sa créativité. Il possède une autonomie relative. Autonomie car on lui demande son avis. Il doit être capable de dépasser une base, donnée par le metteur en scène, pour atteindre le sommet. Mais elle est relative car l'acteur est cadré par le metteur en scène. Pour mieux nous représenter la chose, imaginons un espace infini, qui représenterait toutes les possibilités de jeu dont est capable un comédien. Ici, le metteur en scène dessine un grand cercle. Ce cercle désigne l'ampleur des possibilités offertes au comédien. Il peut se balader où il le désire dans ce cercle, où il le sent. Il est libre de se déplacer là où bon lui semble, là où cela lui semble être juste. Cependant, il ne peut sortir de ce cercle et aller explorer l'infini qui s'offre à lui. L'autonomie est donc l'espace dans le cercle. La relativité de cette autonomie est le cercle en lui-même. Quand d'autres metteurs en scène, plus directifs, dessinent un point, nous avons la représentation de l'autonomie dont dispose leur comédien : quasi nulle. De ce fait, l'acteur-créateur n'a pas carte blanche sur tout. Il a carte blanche dans le tout défini par le metteur en scène. D'où la nécessité d'une confiance

78 Ariane Mnouchkine, *L'Art du présent : entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Plon, 2005, p. 14, cité par Bruno Tackels.

79 Bruno Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Écrivains de plateau VI*, op.cit., p. 31.

mutuelle entre eux.

Josette Féral parle beaucoup du lien qui se tisse entre le metteur en scène et son acteur de nos jours. Dans sa série en trois tomes, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, l'autrice analyse comment les metteurs en scène travaillent avec leurs comédiens et quels sont leurs différentes approches, qu'elles soient pédagogiques ou en contradiction avec tout système lié à l'enseignement. Malgré leurs différences, Josette Féral dégage dans son premier tome une similitude entre les metteurs en scène : « Ils sont tous à l'affût en l'acteur du partenaire et du créateur ». Elle nous parle alors de la complicité du metteur en scène et de son acteur où « chacun nourrit l'autre et s'en inspire⁸⁰ ». Le partage semble être au cœur des volontés contemporaines. La vision unique d'un metteur en scène tout puissant se fait de plus en plus rare. Et même s'il reste le chef d'orchestre, le metteur en scène ne peut se permettre d'évoluer en solitaire. Les acteurs sont ses premiers alliés :

La plupart des metteurs en scène interrogés affirment ainsi ne pas être directifs et attendre des propositions de l'acteur (...). Tous souhaitent ardemment travailler avec des comédiens qui aient non seulement une personnalité mais aussi du métier, et tous reconnaissent vouloir un acteur qui collabore à la mise en scène, qui n'attend pas des instructions de leur part et n'hésite pas à proposer des voies d'exploration, des suggestions de jeu⁸¹.

L'autonomie de l'acteur est revendiquée. Mais elle n'est pas présentée comme cadrée. Pourquoi ? Peut-être car il n'y a pas besoin de le préciser. Peut-être cela va-t-il de soit. Peut-être que l'acteur lui-même n'a pas besoin qu'on lui rappelle sans cesse que sa liberté est restreinte, qu'il le sait déjà. Et sans doute que, donner un peu plus d'autonomie à l'acteur suffit à l'imaginer comme créatif et créateur. En revanche, par l'emploi de certains mots, Josette Féral précise que si l'acteur est libre, ses idées peuvent ne pas être retenues. Il doit « proposer » des choses, faire des « suggestions », et « collabore » avec le metteur en scène. Ainsi, l'autonomie accordée à l'acteur s'inscrit bel et bien dans un cadre défini par le metteur en scène (nous reviendrons sur ce point à la fin de cette étude en nous demandant alors si la créativité, et donc la vision de l'acteur, pourraient être conditionnées).

Quel que soit le cadre imposé par le metteur en scène, nous assistons à une certaine prise de pouvoir par les comédiens. « L'acteur s'affirme et revendique son rôle

80 Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens, Tome 1, L'Espace du texte*, Montréal, jeu/éditions Lansmann, 1997, p. 16.

81 *Ibid.*, p. 21.

de créateur face au metteur en scène » continue Josette Féral. C'est un signe selon l'autrice de comédiens expérimentés, bien formés et « préoccupés de leur art⁸² ». Ces comédiens sont alors capables de rester dans une zone prédéfinie, et d'y apporter leur point de vue. C'est la condition pour que l'échange soit le plus fructueux :

Cette écoute n'est possible, là encore, que si l'acteur fournit au metteur en scène de la matière, lui fait part de son approche instinctive de la pièce, de ses gestes, émotions, fantaisies⁸³.

Parler d'autonomie n'est peut-être pas la façon la plus juste de qualifier la pratique de l'acteur-créateur. En effet, l'autonomie caractérise selon le Larousse la capacité d'une personne à « ne pas être dépendant[e] d'autrui », et qui « fonctionne ou évolue indépendamment d'autre chose⁸⁴ ». L'acteur-créateur reste dépendant de beaucoup d'éléments dans la création et, mis à part dans les collectifs d'acteurs, il n'a pas de pouvoir décisionnaire final. La relativité de son autonomie est donc bien réelle. Pour autant, ce rapport de dépendance, qui reste présent entre l'acteur et son metteur en scène, ne l'empêche pas d'être créatif. Au contraire, cela permettrait même à l'acteur d'être plus inventif. C'est ce que nous allons observer lorsque l'acteur-créateur improvise.

Les improvisations

Une des pratiques emblématiques pour l'acteur-créateur, c'est le travail par improvisations. On retrouve amplement cette pratique dans les écritures de plateau. C'est par exemple la base du travail de Joël Pommerat. Au début des répétitions, Joël Pommerat n'a pas écrit la pièce qui va être créée. Mais il a effectué tout un travail de recherche pour se nourrir. Il arrive devant ses comédiens avec des idées, des situations, quelques lignes écrites. Et c'est à partir de ces matériaux que les comédiens commencent les improvisations. Dans son essai *Avec Joël Pommerat, Un monde complexe*, Marion Boudier explique d'où part le travail d'écriture de l'auteur et metteur en scène :

82 *Ibid.*, p. 30.

83 *Ibid.*, p. 57-58.

84 « autonomie », in *Larousse* [en ligne]. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autonomie/6779?q=autonomie#6751>. Consulté le 04/09/20.

L'écriture ne peut donc se développer sans la rencontre avec les acteurs. Le lieu de cette rencontre est le plus souvent l'improvisation, une improvisation préparée et dirigée. Pommerat décrit une situation, distribue éventuellement des positionnements idéologiques et des bribes de texte. Il ne demande pas immédiatement aux acteurs d'improviser de la parole, mais plutôt de faire vivre la situation proposée⁸⁵.

L'improvisation permet au metteur en scène de convoquer à sa guise la créativité de ses comédiens. De ce fait, dans les écritures de plateau, l'acteur est un véritable auteur. Joël Pommerat ne pourrait concevoir ses pièces sans le concours de sa troupe. Troupe dont une bonne partie des comédiens travaille avec lui depuis de nombreuses années. Encore un metteur en scène qui connaît très bien les comédiens pour lesquels il écrit. Marion Boudier continue :

On peut considérer que les acteurs chez Pommerat sont des acteurs-dramaturges dans la mesure où leur présence et propositions influent sur l'écriture des personnages, des situations et des dialogues. Cette manière d'écrire avec et à partir des acteurs possède une reconnaissance légale : selon les spectacles et leurs processus de création, les comédiens sont parfois déclarés à la SACD comme coauteurs et bénéficient d'un partage des droits avec Joël Pommerat⁸⁶.

L'acteur-dramaturge que décrit Marion Boudier est la copie conforme de l'acteur-créateur. Grâce à ce type d'improvisations, l'acteur a gagné pour de bon son statut de créateur. La reconnaissance de l'acteur est totale, sur les plateaux des théâtres et juridiquement parlant.

Alexis Michalik, acteur, auteur et metteur en scène fonctionne sensiblement de la même manière. *Répétitions*⁸⁷, un documentaire réalisé par Lucie Créchet, rend compte de son travail de création pour sa pièce *Intra Muros*. On le voit demander à ses comédiens d'improviser des scènes, puis revenir le lendemain avec des ébauches de dialogues. Nombreux sont les metteurs en scène qui travaillent ainsi de nos jours. Il serait impossible de citer tous les artistes qui ont recours à cette technique. Certains artistes travaillent constamment à base d'improvisations, d'autres utilisent cette méthode de travail de façon ponctuelle, pour un projet artistique particulier. Prenons l'exemple d'un acteur et metteur en scène qui a déjà eu recours aux improvisations pour ses créations, ici pour *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert : Stanislas Nordey. Ce n'est pas une méthode nécessairement

85 Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2015, p. 57.

86 *Ibid.*, p. 58-59.

87 Lucie Créchet, *Répétitions*, film documentaire, 2019. Pour plus d'informations, voir *Répétitions* [en ligne]. URL : <http://www.repetitionslefilm.fr>. Consulté le 05/09/20.

récurrente dans son travail de mise en scène, toutefois c'est le cas pour ce projet :

J'ai beaucoup demandé aux acteurs de proposer. Ils faisaient beaucoup d'improvisations. Le spectacle a été une collection de leurs improvisations, de leurs travaux. C'est sans doute le spectacle le plus collectif que j'ai fait. Celui-là aurait pu vraiment s'appeler « création collective »⁸⁸.

L'apport des comédiens dans cette création est conséquent et bien visible. Sans leurs improvisations, et leur façon propre d'improviser, le spectacle n'aurait pas été le même. Tout s'est construit petit à petit, sur le moment. L'acteur-créateur est un comédien de l'instant. Il est capable d'inventer le théâtre en même temps qu'il le fait. Ce travail, si l'on veut qu'il soit fructueux et intéressant, n'est possible qu'après un moment passé *à la table*. Toute improvisation se prépare au préalable, et n'est pas le seul fruit du génie des comédiens. C'est là toute la subtilité du travail avec les acteurs-créateurs. Le fait que l'échange soit la base pour un acteur-créateur prend toute sa concrétisation dans le travail des improvisations. Le metteur en scène doit transmettre sa vision, comme nous l'avons vu précédemment. Dans le cas contraire, les improvisations pourraient se montrer infructueuses, voire nuiraient à la bonne avancée de la création. Tout n'est pas improvisé dans une improvisation. Il y a certes une situation initiale, mais il y a également des objectifs, des enjeux, un rythme à garder, des points de rencontre, une grande écoute de son ou ses partenaires. Il y a des codes et des règles : ne pas refuser une proposition, aller au bout dès qu'on amorce quelque chose, faire attention à ne pas trop parler, etc.⁸⁹ Le travail d'improvisation, contrairement à ce qu'on pourrait penser, n'est pas simple pour l'acteur. Voilà pourquoi il a besoin d'être guidé. Et le travail à la table ne suffit pas. Le comédien doit aussi être dirigé au plateau. Durant son stage *L'Acteur créateur*, Igor Mendjisky a travaillé uniquement avec les improvisations de ses comédiens. Il fonctionne de la même manière dans ses créations personnelles. Après avoir pris le temps en début de stage de faire parler ses comédiens à propos d'anecdotes qui allaient nourrir par la suite les improvisations, Igor Mendjisky leur proposa des situations, peu définies à la base, et lança les comédiens au plateau. À ce moment précis, cela a pu être très déstabilisant pour les comédiens. Par exemple Frédéric, un des comédiens du stage, était mal à l'aise car il manquait de directives, d'une ligne précise pour son personnage. Igor lui répondit : « ce

88 Stanislas Nordey in Frederic Vossier, *Stanislas Nordey, locataire de la parole, op.cit.*, p. 97.

89 Ces règles, nous les retrouvons dispersées dans les prises de notes personnelles du stage *L'acteur créateur*, dirigé par Igor Mendjisky, voir annexe G, p. 185.

qui m'intéresse, c'est de voir ce qui sort de toi instinctivement⁹⁰ ». Mais le metteur en scène ne laissa pas ses comédiens trop longtemps dans le flou. Très vite il reprit les directions et ordonna plus précisément le déroulé de chaque improvisation. Pour leur permettre d'être plus créateurs, Igor se doit de cadrer les acteurs. C'est pour cela qu'il précise les situations à chaque fois. Cela fait évoluer l'improvisation et stimule l'imaginaire des comédiens. Car selon Igor Mendjisky, un comédien trop libre est un comédien qui n'est pas assez stimulé. Un comédien trop libre est un comédien perdu⁹¹.

Les improvisations pour l'acteur-créateur ne sont pas perçues comme un exercice de travail. C'est un véritable outil de création. Il permet aux comédiens de laisser exprimer leur imagination et leur point de vue. Et aucune crainte d'être dans le faux. Le metteur en scène est toujours là pour rediriger l'acteur qui se sent perdu. Autre exemple durant le stage d'Igor Mendjisky au Théâtre de la Tempête : Frédéric, dans une improvisation où il devait jouer un barman blasé, se sentait un peu coincé. Il avait besoin d'être dirigé. Alors Igor lui demanda où il souhaitait partir en vacances. « À la montagne » répondit-il. Il utilisa alors ce leitmotiv des vacances pour construire son personnage fatigué et dépassé. Cela eut pour conséquence de débloquer Frédéric. Cela lui a même inspiré de nouvelles choses, comme le fait que son personnage parle de lui à la troisième personne. À partir du moment où Igor l'a un peu plus dirigé, tout allait mieux. Il lui a fallu un élément déclencheur précis pour stimuler sa créativité et être à l'aise dans l'improvisation.

Grâce à ce travail, on se rend compte à quel point l'improvisation, dans ces conditions, n'est pas un travail fini en soit. C'est seulement à force de travailler les situations encore et encore qu'elles deviennent intéressantes. Là où la seule improvisation de départ était maladroite, se répétait, avait des longueurs, l'improvisation retravaillée se transforme en scène aboutie. L'efficacité arrive avec le re-travail. Ce travail subtil nécessite la présence d'un œil extérieur pour diriger les comédiens, qui ne peuvent jouer et corriger leur jeu ainsi que la trajectoire de l'improvisation en même temps.

Un des éléments les plus fondamentaux pour réussir une improvisation est l'écoute mutuelle des comédiens. C'est également une des grandes difficultés de cette pratique. Savoir prendre le pas, puis laisser le commandement à l'autre, sans s'effacer. Ne pas contraindre son partenaire vers une direction à partir de laquelle il ne peut pas rebondir.

⁹⁰ Igor Mendjisky, voir annexe G, p. 187.

⁹¹ Voir annexe G, p. 189.

Tout est une question d'action et de réaction. Savoir quand agir, savoir quand réagir, savoir comment le faire. Et encore, il faudrait être sûr de savoir ce qu'agir et réagir signifie. Maxime Franzetti, directeur du LFTP, aime bien appeler ses élèves des *réacteurs*, des acteurs qui réagissent :

Je m'amuse d'ailleurs toujours en n'appelant plus mes élèves des *acteurs* mais des *réacteurs*. Ce sont des *réacteurs* : ils sont en train de réagir à une chose pour créer autre chose. Ils agissent tout de même. Mais la philosophie qu'il y a autour de la réaction est plus intéressante, il me semble, que celle de l'action⁹².

Qu'est-ce que cette pensée autour de la réaction ? Qu'est-ce que cela convoque de différent par rapport à l'action ? Il est temps pour nous de comprendre une autre grande philosophie de l'acteur-créateur.

L'action et la réaction

Parler d'action et de réaction, c'est comme lorsque l'on parle de la poule et de l'œuf : difficile de savoir qui vient en premier. Si c'est la poule, n'est-elle pas sortie d'un œuf ? Et si c'est l'œuf, n'a-t-il pas été pondu par une poule ? Ce célèbre paradoxe démontre que la manière de décrire les choses peut parfois être simpliste, cacher des éléments de résolution et ainsi nous tromper. Le principe de l'action et de la réaction touche ce même problème. Si l'on parle en termes chronologiques, l'action semble arriver en premier. Puis vient la réaction. En effet, il ne peut y avoir de réaction sans une action préalable. Or cette action première peut-elle ne serait-ce qu'exister si rien ne la précède ? Continuons encore. Notre existence ne tient qu'à un enchaînement d'évènements qui n'ont pu voir le jour qu'en réaction à d'autres évènements antérieurs. Si l'on peut remonter jusqu'au Big-Bang comme tout premier évènement connu, comment être certain qu'il n'y avait rien avant lui et que la toute première action de l'univers fut cet évènement ?

Mais revenons à notre niveau. Si de manière conceptuelle on peut envisager que l'action première n'existe pas et qu'il ne s'agit que d'une succession de réactions, nous conviendrons qu'il faut trouver une autre définition de l'action. Voici comment l'action est définie par Patrice Pavis :

92 Maxime Franzetti, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe A, p. 115.

Suite d'événements scéniques essentiellement produits en fonction du comportement des personnages, l'action est à la fois, concrètement, l'ensemble des processus de transformations visibles sur scène, et, au niveau des personnages, ce qui caractérise leurs modifications psychologiques ou morales⁹³.

Pour Patrice Pavis, l'action n'est pas perçue comme un simple fait, mais de manière plus globale. L'action est l'ensemble des événements qui se déroulent dans une pièce. Dans ce cas, les réactions se confondent aux actions. Elles sont liées, et ne font qu'une. On pourrait aussi dire que l'action n'a d'autre but que celui de trouver une réaction. Elle est motivée par l'attente d'un résultat quel qu'il soit : je mange pour ne plus avoir faim, j'expose des arguments pour convaincre une personne... Une action se caractérise par une décision. Chaque nouvelle décision amène une nouvelle action. Il faut donc faire une remise à niveau à chaque réaction. En d'autres termes, une réaction est une action. Prenons l'exemple de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare. Dans cette pièce, Roméo aime Juliette. En un sens tout ce qu'il fera dans la pièce pourrait être vu comme des réactions à cet amour. Mais si nous prenons chaque événement l'un après l'autre, nous avons une succession d'actions : retrouver Juliette en cachette, se marier, tenter de fuir, se donner la mort... Au lieu de penser une action comme étant nécessairement la réaction de quelque chose, nous pouvons admettre qu'une action peut être indépendante. Par exemple, lorsque nous réagissons à quelque chose, notre réaction aura un effet sur la ou les personnes en face. Ce que nous faisons va faire agir ces personnes. On voit alors qu'il y a une transformation de la réaction en action, au moment où elle influe sur d'autres individus. Certes, la réaction suit l'action. Mais cette réaction est elle-même perçue comme une action par les autres personnes.

Dans une création théâtrale, qui agit ? Qui réagit ? On serait tenté de dire qu'au départ l'auteur agit, puis le metteur en scène réagit au texte et imagine sa mise en scène. Ensuite c'est au tour du metteur en scène d'agir. Il délivre son point de vue et ses directives à ses comédiens qui réagissent au plateau face à ses demandes. Pourtant, Jean-Michel Rabeux confie dans un entretien que pour lui, « l'acteur agit et le metteur en scène réagit⁹⁴ ». C'est un metteur en scène très sensible aux propositions de ses comédiens. Propositions qu'il incite à être nombreuses au plateau, durant la création. Il est par ailleurs familier de la notion d'acteur-créateur. On voit donc que le rapport entre action et réaction

93 Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 8.

94 Jean-Michel Rabeux, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe B, p. 127.

a tendance à s'inverser avec les acteurs-créateurs. Si l'acteur ne propose pas, s'il n'agit pas, le metteur en scène n'a pas de matières suffisantes pour avancer. L'acteur est nourri d'un texte, d'un travail à la table ou de plein d'autres références (littéraires, picturales, musicales...) auxquelles il va réagir. Cependant, lorsqu'il fait des choix, le comédien agit puisqu'il propose son point de vue, son regard. Il agit sur la vision du metteur en scène. On se rend bien compte avec cet exemple que ce ne sont pas toujours les mêmes qui agissent ni les mêmes qui réagissent. De plus, et pour terminer sur ce point, on demande également aux comédiens de réagir à leurs partenaires. Cela pour les inciter à être dans l'instant, le moment présent. Cette situation offre un exemple de renversement permanent entre celui qui agit et celui qui réagit. En fonction de l'avancée d'une scène, les acteurs changent de côté, passant de l'agissant à celui qui réagit à l'autre. Peut-on dire que si l'action vient avant la réaction, elle est de fait plus importante ? Il semblerait que non. Il serait plus raisonnable d'admettre que la réaction est tout aussi importante que l'action puisqu'elle permet à l'action de continuer d'exister. Sans action, pas de réaction. Mais sans réaction, pas de continuité de l'action.

Dans *L'Acteur et la cible*, Declan Donnellan nous offre une image très parlante de ce principe. Il propose de déplacer un problème récurrent chez l'acteur, à savoir le blocage : « plutôt que toujours se demander "Qu'est-ce que je fais ?", il est plus utile de penser à "Que me fait faire la cible ?"⁹⁵ ». La cible ici c'est un objectif, une action qui motive l'acteur à agir. L'acteur agit seulement en réaction à sa cible. Il n'est ainsi plus le seul à décider. En effet, les décisions qu'il prend auraient été tout autres si la cible était différente. La responsabilité est partagée entre celui qui agit et celui qui réagit. L'acteur approche son personnage non pas en termes de motivations internes mais en motivations externes. Et ce sont ces motivations externes qui se déplacent ensuite vers l'interne. Le but de Declan Donnellan est de rendre concret pour l'acteur la trajectoire d'un personnage pour mieux se l'approprier.

Un peu comme cette cible, la focalisation de celui qui agit et celui qui réagit est mouvante et se transmet comme un relais. Cette vision est intimement liée à la notion d'acteur-créateur. Ce qui caractérise un acteur-créateur c'est sa façon d'apporter à la mise en scène son point de vue personnel et unique. Il ne peut pas être que dans la réaction. Il doit agir et réagir. Nous pouvons en conclure que l'acteur interprète est essentiellement dans la

⁹⁵ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, trad. Valérie Latour Burney, Saussan, L'Entretiens, coll. « Les voies de l'acteur », 2004, p. 43.

réaction quand l'acteur-créateur oscille entre action et réaction. Les formateurs que nous suivons ont bien compris cette idée. Les apprentis acteurs-créateurs passent leur temps à jongler entre l'action et la réaction. Durant leur formation, ils travaillent avec beaucoup d'intervenants différents, ce qui leur apprend à réagir face à des personnes aux visions ou aux méthodes de travail variées. Puis, on leur propose comme nous en avons déjà parlé des cartes blanches qui les placent dans une position active. Dans ces écoles, les pédagogues considèrent qu'ils ont autant à apprendre de leurs élèves que ces derniers auprès de leurs formateurs. Ce sont des écoles où « l'élève est autant moteur qu'apprenti⁹⁶ » comme le souligne Maxime Franzetti. L'échange est au cœur de ces pédagogies. On agit et on réagit du côté des équipes pédagogiques comme de celui des apprentis acteurs-créateurs.

C. L'acteur-créateur, l'acteur irremplaçable

Travailler en lien étroit sur la création d'un spectacle avec leurs acteurs demande aux metteurs en scène de bien choisir leurs comédiens. Comme le disait Ariane Mnouchkine, il ne s'agit pas simplement de trouver des personnes talentueuses, mais en plus de ça de rencontrer des personnalités qui fonctionnent avec celle du metteur en scène. Des acteurs qui ont à peu près les mêmes idées esthétiques et théâtrales. Choisir ses comédiens de cette manière permet au metteur en scène de s'intéresser à l'humain, au moins autant qu'au talent et qu'au profil qu'il ou elle recherche. De ce fait, l'acteur-créateur devient très vite irremplaçable car il n'est plus choisi uniquement pour ses compétences, mais aussi pour ce qu'il est.

Condition *sine qua non* de l'acteur-créateur

L'essor de l'acteur-créateur c'est l'essor de la personnalité de l'acteur. Entendons-nous sur ce point. Il ne s'agit en aucun cas de l'essor d'une prétention mal placée ou d'un acteur présomptueux. Un acteur-créateur se doit d'être humble vis-à-vis de sa pratique car

96 Maxime Franzetti, « LFTP c'est quoi », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://www.lelftp.com>. Consulté le 04/09/20.

elle ne se construit que dans l'échange. Sa réussite professionnelle s'établit grâce à l'autre, celui en face, qui lui donne du répondant. L'acteur-créateur propose à partir de ce qu'il a, à savoir les matériaux initiaux qui lui sont proposés (textes, travail à la table, improvisations, lectures, etc.), et également à partir de ce qu'il est, en d'autres termes sa personnalité. Attention, il ne s'agit pas de supposer que l'acteur-créateur est un acteur né. Ce n'est pas parce qu'on lui demande de partir de lui-même qu'il ne doit pas acquérir une solide technique. Rappelons qu'à l'ESAD, Serge Tranvouez a mis un point d'honneur à ce que tous les matins, ses « artistes en devenir » poursuivent un enseignement technique corporel, vocal et sportif. Même chose pour le LFTP avec des cours de yoga, de masque, de chant, de respiration... Être un acteur-créateur n'est pas inné. Il doit suivre une formation qui développe sa créativité et sa capacité à faire de sa personnalité une force, pour qu'il soit un moteur de création. Les acteurs-créateurs sont des comédiens qui, selon Carole Bergen, conseillère aux études de l'ESAD, « [ont] pris l'habitude de travailler en proposition et non pas en attente de direction⁹⁷ ». L'acteur-créateur est très actif au plateau, et c'est cette particularité que tentent d'accroître les pédagogues formant à devenir un acteur-créateur. Pour ce faire il est important, après avoir donné les bases techniques aux comédiens, de valoriser leurs propositions et leur vision du théâtre. Nous l'avons vu précédemment, l'acteur-créateur est celui qui a une vision sur le monde, qui « pense le théâtre autant qu'il le fait⁹⁸ » pour emprunter une nouvelle fois les mots de Carole Bergen.

Un concept que l'on doit au philosophe français René Descartes, développé dans son *Discours de la méthode*, peut joliment illustrer la manière dont l'acteur-créateur pense le théâtre, le fait, et ainsi existe en tant qu'artiste : le célèbre « *cogito, ergo sum* ». Nous pouvons traduire cette locution latine par « je pense, par conséquent je suis ». Pour se rapprocher davantage de la pensée de Descartes, nous pourrions également dire : « je pense que je pense, par conséquent je suis ». Comprendons ici que c'est la conscience de penser qui prouve à Descartes qu'il est un être pensant, et donc qu'il *est* ; et non pas simplement le fait de penser qui prouve qu'il *est*. Un lien peut être tissé entre cette pensée et l'acteur-créateur. Le concept d'acteur-créateur a une portée philosophique. Il s'inscrit dans une vision de l'art de l'acteur valorisante pour le comédien. Il quitte sa simple fonction d'interprète pour endosser celle d'interprète-créateur. Il gagne un qualificatif sans en perdre un autre. De ce fait, il se retrouve élevé par ce nouveau terme qui lui permet de

97 Carole Bergen, entretien avec Rémi Palazy, appel téléphonique, 30 mars 2020, voir annexe D, p. 136.

98 *Idem*.

penser autrement son art. Non seulement l'acteur-créateur joue, interprète, mais il essaie d'avoir un niveau de conscience supérieur lui permettant de créer, de proposer, d'avoir une vision et un avis critique. « Je pense, par conséquent je suis » permet à Descartes de s'affirmer en tant qu'être vivant, qu'être pensant. La notion d'acteur-créateur quant à elle permet à l'acteur de s'affirmer en tant que partie prenante de la création, en tant qu'artiste et qu'être penseur.

L'unicité de chaque individu est valorisée et exaltée par la notion d'acteur-créateur. De part « l'apprentissage de son propre langage artistique⁹⁹ » comme le définit Serge Tranvouez, l'acteur-créateur développe ce qui en lui est unique et le différencie des autres. Là est censée être sa force. En tant qu'être penseur, il apporte nécessairement un regard unique : le sien. Néanmoins, il serait mal avisé de notre part de laisser supposer par ces affirmations que les acteurs dits interprètes ne sont pas uniques et qu'ils ne savent pas se différencier des autres. Ce serait même totalement faux. Un interprète est également unique. Sa façon d'interpréter tel ou tel personnage sera automatiquement personnelle, donc unique. Declan Donnellan l'explique de manière très limpide au cours de son traité sur l'acteur intitulé « *L'Acteur et la cible* ». Il y évoque le parcours d'une actrice, Irina, pendant son travail autour du personnage de Juliette dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare et des différents blocages qu'elle rencontre. Ici, Donnellan différencie l'originalité de l'unicité :

Notre créativité et notre originalité ne nous regardent pas. Irina est unique. Irina est irremplaçable. Personne ne peut jouer Juliette comme Irina, parce que personne ne peut voir exactement comme Irina. Lorsqu'Irina regarde par les yeux de Juliette, elle crée un regard unique. Toutes les actrices qui jouent Juliette regardent par une paire d'yeux différente, car chaque actrice est un être humain unique et singulier. Chaque acteur joue différemment chaque personnage. Et à chaque fois qu'il interprète ce personnage, le personnage est différent¹⁰⁰.

Selon cet extrait, chercher à être original serait trahir son unicité, qui existe nécessairement en nous. Lorsque Donnellan parle du travail de l'acteur, il parle d'interprétation. Son manuel s'adresse principalement aux comédiens se considérant comme fondamentalement interprètes. Ainsi, il expose que même un interprète doit être unique et l'est par essence. Cependant l'acteur-créateur ne se contente pas de cette unicité de fait. Il est le seul à

⁹⁹ Serge Tranvouez, « Le projet », in *ESAD* [en ligne]. URL : <https://www.esadparis.fr/l-ecole/le-projet/>. Consulté le 06/09/20.

¹⁰⁰ Declan Donnellan, *L'Acteur et la cible*, op. cit., p. 247-248.

chercher à amplifier ses particularités, à exalter sa personnalité quitte à subordonner le personnage à son service.

Le personnage et la personnalité

Comme introduction à cette nouvelle réflexion, revenons à ce que disait Louis Jovet dans son ouvrage *Le Comédien désincarné* à propos de l'interprétation :

La vraie interprétation de l'acteur consiste d'abord à se dépersonnaliser pour atteindre l'impersonnalité du personnage¹⁰¹.

L'interprétation des acteurs n'est, en général, qu'un amoindrissement du personnage, par ce que l'acteur a de chétif, de particulier, de personnel¹⁰².

Pour arriver à *l'impersonnalité* – cette abnégation de soi – cette humilité devant le personnage, cette servitude bien comprise entre le rôle et le public, il faut quitter le « moi ». Ce n'est que dans cette dépossession que l'on se retrouve et qu'on trouve le secret du métier¹⁰³.

Ces trois citations de Louis Jovet, mises bout à bout, montrent à quel point personnalité et personnage sont apparemment aux antipodes l'un de l'autre. L'acteur qui montre sa personnalité dans son interprétation est un mauvais comédien pour Jovet. Ici, être particulier est un synonyme d'être « chétif ». Ce serait donc petit de la part de l'acteur que de vouloir jouer un personnage à travers le prisme de son tempérament. Pourtant, avec l'acteur-créateur c'est tout le contraire. Ce qui devient intéressant c'est quand l'acteur apporte une nouveauté au personnage, nouveauté due à sa personnalité. Ce qui plaît c'est de pouvoir désacraliser l'idée du personnage. En effet, la notion de personnage est très souvent critiquée par les praticiens de l'acteur-créateur. Dans un entretien, Jean-Michel Rabeux donne son avis sur la question :

La notion de personnage est pour moi secondaire au théâtre. Ce qui prime, c'est la notion de langue. Pour beaucoup de formes théâtrales, le personnage c'est un truc, une ruse pour faire passer des choses qui excèdent grandement les notions psychologiques et réalistes portées par la notion de personnage. (...) [Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux,] Silvia et Trivelin sont le même personnage qui s'appelle Marivaux, qui pose la question de Trivelin à Silvia pour que Silvia puisse lui répondre. Le personnage n'existe pas¹⁰⁴.

101 Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, op. cit., p. 189

102 *Idem*.

103 *Idem*.

104 Jean-Michel Rabeux, entretien avec Rémi Palazy, loc. cit., voir annexe B, p. 124-125.

Jean-Michel Rabeux explique que, selon lui, le personnage n'existe pas car chaque personnage est inévitablement lié à son auteur. En d'autres termes, chaque personnage est une partie de l'auteur et fonctionne comme un relais de parole entre l'œuvre et l'auteur. C'est pour cela qu'il affirme que c'est la notion de langue qui prime au théâtre. Le personnage sert le propos de l'auteur, tout comme le fait l'acteur. Si l'auteur se sert de ses personnages comme d'un outil pour délivrer ses pensées, pourquoi l'acteur ne pourrait-il pas lui aussi se servir de cet outil personnage pour servir à la fois le propos de l'auteur et par la même occasion sa propre pensée ? C'est la question que posent les pédagogues et théoriciens de l'acteur-créateur. Donner à l'acteur la possibilité d'exprimer un point de vue critique, lui conférer une portée créatrice c'est l'émanciper de sa servitude au personnage et donc de sa servitude à l'auteur. Ce qui compte ce n'est plus la ressemblance entre l'acteur et son personnage mais comment l'acteur s'empare du personnage, des mots de l'auteur, pour exprimer sa vision du monde et celle du metteur en scène. Ainsi la tâche de l'acteur-créateur face au personnage se résumerait davantage en un chassé-croisé équitable entre le personnage et la personnalité de l'acteur. Il ne s'agit pas d'une recherche quasi scientifique et millimétrique pour se rapprocher au plus près du personnage ; ceci serait plutôt le travail de l'acteur interprète. Ce travail là tend à effacer le comédien pour qu'il ne reste, en théorie, plus que le personnage. Or vouloir devenir le personnage serait un projet vain et impossible à réaliser selon Jean-Michel Rabeux. L'acteur-créateur essaie plutôt de voir comment résonne en lui le personnage et essaie de trouver ce qu'il peut, à son échelle, lui apporter de plus. Nous conservons ici cette idée d'ajout. L'acteur-créateur tente de créer une sorte de sur-personnage, un personnage agrandi de sa rencontre avec l'acteur, et vice-versa.

À la lumière de ces éléments, la question qui se pose désormais est la suivante : comment l'acteur-créateur aborde un personnage dans sa formation ? À l'ESAD, on répond à cette question en passant principalement par le texte. Les méthodes de construction d'un personnage, développées principalement depuis Stanislavski, ne trouvent pas leur répondant dans cette école nationale. Dans cette école nationale, on considère qu'une construction psychologique d'un personnage met trop de côté la pensée de l'acteur et sa part active dans la création. Serge Tranvouez livre que pour lui, l'acteur-créateur n'est pas l'acteur qui « construit un rôle ». La pédagogie qu'il développe à l'ESAD est tout autre :

Chekhov et Strasberg, c'est cette idée que l'acteur construit son rôle. Il a une création à ce niveau-là. Personnellement, je suis plutôt dans l'idée que l'acteur est partie prenante d'une écriture de plateau, engagé dans un processus. Pour moi, une mise en scène est un processus d'écriture hétérogène. (...) On ne travaille pas tellement sur les méthodologies à l'ESAD, sur la psychologie. On travaille plutôt sur une approche par la langue, par le corps et puis par la pensée : qu'est-ce que c'est qu'être acteur, qu'est-ce que c'est qu'être artiste, qu'est-ce que c'est que d'avoir un point de vue sur le monde, qu'est-ce que c'est que de l'exprimer¹⁰⁵ ?

Le concept que développe Serge Tranvouez ici est celui de l'échange, concept que nous avons déjà aperçu. L'acteur-créateur ne se repose jamais uniquement sur lui-même. Il est constamment en résonance avec les autres, qu'ils soient techniciens, comédiens ou metteurs en scène ; c'est cela le « processus d'écriture hétérogène » que décrit Serge Tranvouez. Le travail de l'acteur-créateur est bien plus centré sur sa qualité d'artiste créateur que sa qualité d'artiste interprète. Comme vu précédemment, son travail ne consiste pas en une recherche chirurgicale de la vérité du personnage. Il recherche sa propre vérité dans celle du personnage. Pour autant, ce travail n'est jamais au détriment du respect de l'œuvre. « L'approche par la langue » dont parle Serge Tranvouez affirme que les mots de l'auteur, et donc sa pensée, sont au cœur de la recherche de l'acteur-créateur. Rappelons-nous, l'acteur-créateur ne crée pas sans ce qu'appelle Jean-Michel Rabeux une « mise en ordre ». Il évolue à l'intérieur d'un cadre bien précis qui est une aubaine pour l'acteur. En effet, il se retrouve parfois dépourvu et doit demander de l'aide à son metteur en scène. Ce sont ce qu'on appelle les « blocages de l'acteur », ce besoin de savoir où aller, dans quelle direction. Ce ressenti général a été recueilli notamment auprès des comédiens stagiaires du Théâtre de la Tempête. Les indications d'Igor Mendjisky durant leurs improvisations étaient vécues comme un soulagement et non comme une contrainte. Ils assurent tous avoir pu garder leur liberté malgré le cadre de plus en plus strict que leur proposait Igor Mendjisky (nous aurons l'occasion d'approfondir cette question en regardant les entretiens des acteurs stagiaires d'Igor Mendjisky en dernière partie).

Il est intéressant de s'arrêter sur ces termes linguistiquement proches : personnage et personnalité. Ils tirent tous deux leur racine du latin *persona* qui désigne le masque de l'acteur. Si l'on décompose davantage cette racine latine, nous obtenons *per sonum* qui signifie « à travers le son », en référence au masque qui laisse passer la voix, donc le son

105 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 131.

de l'acteur. Un parallèle séduisant apparaît de ce rappel étymologique. À la manière du masque laissant passer la voix de l'acteur, le personnage laisse passer la personnalité de l'acteur-créateur. Le personnage est toujours là, il sert la même histoire, son essence est la même, mais l'acteur-créateur s'amuse à voir jusqu'où il peut l'amener. Il utilise le personnage comme un outil créatif mais aussi comme une borne et un cadre serré autour de l'histoire et de la pensée de l'auteur. Il en résulte un palimpseste où le personnage a été teinté par la personnalité de l'acteur.

Former l'acteur-créateur c'est former un comédien à entrer en résonance. En résonance avec ses partenaires et leurs propositions, en résonance avec les désirs du metteur en scène, en résonance avec les mots de l'auteur, en résonance avec son personnage et en résonance avec son imaginaire, sa créativité, sa personnalité. L'acteur-créateur c'est celui qui exalte sa spécificité au service de la création. Mais à force de travailler avec des comédiens uniques et considérés comme irremplaçables, les metteurs en scène font face à un problème. Comment remplacer les comédiens qui ont créé un rôle de façon personnelle ? Comment les remplacer alors que leur personnalité est à l'origine même du personnage, alors que leur manière de s'exprimer est devenue la langue du personnage, que leur façon de se mouvoir est inscrite dans la création ?

Le cas de la reprise de rôle

Lorsqu'un texte est écrit pour un comédien ou une comédienne en particulier, la notion de personnage est, là aussi, mise à mal. En effet, lorsqu'un texte est réalisé sur mesure, doit-on demander au comédien l'interprétant de chercher à entrer dans la peau du personnage ou de chercher à retrouver ce que l'auteur a projeté sur le comédien ? Pascal Rambert a écrit *Sœurs* après avoir eu un coup de cœur pour la relation qu'ont développée Marina Hands et Audrey Bonnet dans sa précédente création, *Actrice*. Les deux comédiennes se sont retrouvées être une source d'inspiration pour l'auteur. Ce n'est pas uniquement la situation théâtrale que Pascal Rambert a écrit dans *Actrice* mais surtout ce que les comédiennes ont fait de cette relation sororale qui l'a poussé à écrire *Sœurs*. En ce sens, elles ont eu la même approche que deux actrices-créatrices qui s'emparent d'un matériau et le teintent de leur personnalité.

Dans ce cas précis, comment envisager une reprise de rôle si la source même de la

création d'un personnage est une comédienne ? Est-ce qu'une autre actrice sera capable de se mettre à la place, non pas uniquement du personnage, mais aussi de l'actrice qui a créé le rôle ? C'est par exemple ce qu'a dû faire Déborah Moreau lorsqu'elle a été choisie pour reprendre le rôle écrit et créé par Andréa Bescond dans le seule en scène *Les Chatouilles ou la danse de la colère*. Cette pièce raconte l'histoire personnelle d'Andréa Bescond, victime dans son enfance de pédophilie. Après avoir joué plus de quatre années ce spectacle, la comédienne et autrice a ressenti le besoin de passer le flambeau. Elle n'avait plus la force de jouer sa pièce, mais voulait absolument que son message continue d'être diffusé. Andréa Bescond et Eric Métayer, le metteur en scène, partent alors à la recherche de la « remplaçante » idéale. Anne Lucie Viscardi a réalisé un documentaire qui retrace cette transmission, des premières auditions aux dernières répétitions de Déborah Moreau. Un extrait de la bande annonce de ce documentaire est très éloquent sur la manière dont Andréa Bescond imagine la transmission de son rôle :

Je vous demande de reprendre un personnage qui est si proche [de moi]. Je crois qu'on a toutes des choses à dire, à défendre. On a toutes des [traumatismes], on a toutes des chagrins. Alors imprègne-toi de tout ça. Imprègne-toi de ton histoire, de tous les moments que tu as subi comme des injustices, tous les moments où on ne t'a pas écoutée, où on t'a niée. Charge-toi de tes chagrins, de tout ce que tu as à dire, de tout ce que tu as à défendre. Tu dois te charger de tout ça pour le mettre dans cette danse¹⁰⁶.

On voit que la volonté principale d'Andréa Bescond n'est pas de trouver son double. Elle ne cherche pas une comédienne qui puisse refaire à l'identique ce qu'elle a créé quatre ans plus tôt. Elle est davantage à la recherche d'une comédienne qui soit capable d'utiliser sa pièce et son rôle comme le moyen de sublimer ses propres expériences. Andréa Bescond, sans le dire, est à la recherche d'une actrice-créatrice, et non d'une simple interprète. Cette chose-là n'est pas nouvelle. Molière écrivait bien ses personnages en sachant d'avance qui les interpréteraient, et aujourd'hui nous continuons de jouer ces personnages confectionnés sur mesure. Tout dépend de la manière dont on conçoit l'art de l'acteur. Si un acteur est considéré comme un interprète, alors les personnages qu'il aura interprétés pourront être joués sans problème par d'autres acteurs. Le personnage ne sera pas lié à son premier interprète. Mais si l'acteur est considéré comme un acteur-créateur, le personnage est teinté au point qu'il ne peut continuer à vivre sans son démiurge. Là se situe la pensée

106 Andréa Bescond durant les auditions de la reprise de *Les Chatouilles ou la danse de la colère*, in Anne Lucie Viscardi, *Odette et moi*, film documentaire, en production. Voir bande-annonce [en ligne]. URL : <https://aludv.com/odette-et-moi/>. Consulté le 06/09/20.

des praticiens de l'acteur-créateur. De ce fait, si un comédien doit quitter une troupe, une reprise de rôle semble difficilement envisageable. Jean-Michel Rabeux confie qu'il se refusait de le faire au début de sa carrière :

Quand j'ai commencé, je ne voulais absolument pas remplacer les acteurs. Même lorsque les commissions professionnelles l'imposaient, je leur disais non. Depuis, j'ai mis un peu d'eau dans mon vin. Créer le même spectacle avec deux acteurs différents, conjointement, c'est impossible. En revanche, qu'un acteur puisse prendre plaisir à se glisser dans l'imaginaire de son prédécesseur, puis s'en emparer, cela est tout à fait envisageable. Il sera certes moins créatif, mais cela peut amener de jolies choses¹⁰⁷.

Nous voyons que lorsqu'un comédien remplaçant arrive dans une troupe, s'offrent à lui deux chemins : créer un tout autre personnage ou se glisser dans ce qu'a déjà créé le premier comédien. Et ces deux propositions peuvent poser problème. La première changerait complètement le personnage, son rapport aux autres... Ce ne serait plus le même spectacle qui serait proposé. Reste à savoir si cela est un véritable problème ou non. Car dans l'exemple précédent, Andréa Bescond et Éric Métayer ne cherchent pas une comédienne qui ferait un copié-collé et acceptent de ce fait l'idée que leur spectacle soit quelque peu différent. Quant à la deuxième option proposée, elle ressemble plus à de la simple interprétation qu'à de la création, sauf si, comme le propose Jean-Michel Rabeux, le comédien « se [glisse] dans l'imaginaire de son prédécesseur, puis s'en [empare] ». Dans ce cas, l'acteur reste en création. Au lieu de teinter uniquement le personnage de sa personnalité, il teintera le personnage et l'imaginaire de son prédécesseur. Ainsi il conserve tout à fait le travail d'un acteur-créateur.

L'acteur-créateur a réussi à s'installer dans le paysage théâtral français en grande partie grâce au fait d'avoir su se rendre irremplaçable. Une fois ce droit acquis, il semble difficile de revenir en arrière. Les acteurs font désormais partie de la création. Certains sont devenus acteur-créateur sur le tard, d'autres dès leur formation. Maintenant que nous connaissons mieux cet acteur, il est temps d'aller à la rencontre des formateurs, ceux qui fournissent aux metteurs en scène une génération de comédiens prêts à proposer, prêts à entrer en dialogue, prêts à être des créateurs.

107 Jean-Michel Rabeux, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe B, p. 122-123.

III. Former l'acteur-créateur

Si la pratique de l'acteur-créateur s'est d'abord développée auprès de metteurs en scène, dans le concret du travail de création, sur les plateaux de théâtre, elle a par la suite et très logiquement trouvé un écho dans les pédagogies des écoles de théâtre. En effet, le but premier de ces écoles est de former des comédiens, mais aussi et surtout de faire en sorte qu'ils s'insèrent dans le milieu professionnel. La demande des metteurs en scène se déplaçant de plus en plus vers des comédiens plus créatifs, des acteurs en propositions, il fallait que s'ouvrent des écoles de la création. C'est ce qu'ont fait Serge Tranvouez et Maxime Franzetti avec leurs écoles, et c'est ce qu'ont également proposé Igor Mendjisky et Jean-Michel Rabeux avec leurs stages.

A. Qui convoque la notion d'acteur-créateur

Certaines formations ont développé leur projet pédagogique autour de la notion d'acteur-créateur. Les cours s'articulent en fonction de ce projet. Cela crée des spécificités qui font de ces écoles de véritables formations à la création. Serge Tranvouez, Maxime Franzetti, Igor Mendjisky et Jean-Michel Rabeux ont dédié leur pédagogie à la notion d'acteur-créateur. Ces quatre comédiens, metteurs en scène et formateurs ont chacun leurs spécificités, mais une base commune les lie. Analysons dans les détails comment s'organisent chacune de leurs formations.

L'École supérieure d'art dramatique de Paris

L'ESAD fait partie des treize écoles nationales délivrant le DNSPC, le Diplôme

national supérieur professionnel de comédien. Chacune de ces écoles dispose de ses propres spécificités, en fonction de son histoire, de sa direction, de son équipe pédagogique... L'ESAD a la particularité de concentrer sa pédagogie autour de la notion d'acteur-créateur. Serge Tranvouez en a fait sa marque de fabrique. La première phrase du descriptif de son projet est la suivante : « le projet de l'école s'appuie sur une notion fondamentale : l'acteur-créateur¹⁰⁸ ». On comprend que derrière cette dénomination se trouve une réflexion profonde autour de la pédagogie de l'acteur et non pas une simple appellation accrocheuse. Serge Tranvouez a toujours été sensible à ce que l'acteur puisse participer activement à la création artistique d'un projet. Cette pensée, il la développe depuis qu'il a créé sa compagnie, le Maski Théâtre, en 1995. Ses expériences et son travail de metteur en scène l'ont fortement influencé dans la mise en place de cette pédagogie. Voici ce qu'il nous livre : « Une mise en scène c'est un processus d'écriture hétérogène. (...) l'acteur apporte sa part autant que le metteur en scène, que l'éclairagiste... Il participe vraiment à cette écriture¹⁰⁹ ». Voilà une belle manière de comprendre la visée pédagogique de Serge Tranvouez. Arrivé en janvier 2014 à l'ESAD, et ayant déjà donné beaucoup de cours dans plusieurs écoles nationales (le Théâtre National de Bretagne, la Comédie de Saint-Etienne, le CNSAD...), il a rapidement mis en place dans son école cette idéologie, cette éthique et cette pratique de l'acteur qu'il avait déjà expérimentées auparavant. L'acteur-créateur apparaissait à l'ESAD.

Qu'est-ce que cela représente concrètement dans les cours dispensés ? L'école propose trois années de formation à ses élèves durant lesquelles il va leur être demandé une forte créativité. Pour ce faire, le cursus propose quotidiennement des cours techniques afin de permettre aux élèves d'acquérir une parfaite aisance au travail et au plateau. L'équipe pédagogique part du principe qu'un élève verra sa créativité bien mieux stimulée si il ou elle possède des bases solides lui permettant une grande liberté sur scène. Cela passe par un travail respiratoire, vocal, corporel qui, si on en croit l'affirmation de l'école, amène à l'« acquisition de la détente nécessaire au passage au plateau » ainsi qu'à la « sensibilisation à l'écoute de soi et des autres¹¹⁰ ». Bien maîtriser la technique pour s'en affranchir une fois au plateau, là se situe l'objectif de ces cours. Ainsi en classe de danse,

108 Serge Tranvouez, « Le projet », in *L'ESAD* [en ligne]. URL : <http://www.esadparis.fr/l-ecole/le-projet/>. Consulté le 01/06/18.

109 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 131.

110 Serge Tranvouez, « Le cursus », in *L'ESAD* [en ligne]. URL : <http://www.esadparis.fr/cursus/>. Consulté le 18/05/18.

Valérie Onnis aide les élèves à se dégager de leurs blocages pour « trouver ce centre, cet endroit à la fois neutre et vibrant à partir duquel peuvent jaillir le mouvement, et la voix¹¹¹ ». Le corps est utilisé comme moyen premier pour arriver vers le texte. La voix quant à elle est la clé de voûte qui permet à l'acteur de transmettre un texte. L'enseignement de Valérie Bezançon consiste ainsi en « l'acquisition d'une bonne technique de voix parlée, et le passage d'un texte, écrit en deux dimensions sur une page, à une parole vivante¹¹² ». Il ne s'agit pas que de chant. La voix est travaillée à son état parlé. Enfin, le travail de respiration « fait le lien avec la présence vocale et physique¹¹³ », selon Catherine Rétoré, également enseignante permanente à l'ESAD. Sa pratique permet aux comédiens de se libérer du joug des automatismes acquis malgré eux au fil du temps. Voici ce qu'elle confie : « si les appuis internes sont solides et souples, si la respiration accompagne l'engagement, l'interprète est dans un processus d'épanouissement, il devient confiant et créatif¹¹⁴ ». On voit bien que ces bases sont là pour aider l'acteur-créateur à décupler sa créativité. Les élèves bénéficient d'un cadre pédagogique des plus propices à leur épanouissement personnel.

De plus, les ateliers de création qui leur sont proposés permettent d'engager un véritable travail et un moment de partage privilégié avec un metteur en scène. Ce dernier est sélectionné pour son envie de mettre en œuvre un projet qui pourra impliquer activement les comédiens. L'exemple que donne Serge Tranvouez à propos de Cyril Teste est très probant :

L'école est un immense laboratoire. J'invite les artistes à venir prolonger leur espace de recherche dans nos locaux. Pour donner un exemple, Cyril Teste est venu en voulant tester un nouveau logiciel. Cela lui a pris du temps. Il a travaillé cinq semaines avec les élèves de deuxième année. Neuf semaines pour ceux en troisième année. Là, nous avons affaire à un véritable processus de recherche. La meilleure façon de mettre en recherche nos élèves c'est de faire en sorte que l'intervenant cherche aussi¹¹⁵.

Cette dernière phrase montre que l'ESAD permet aux intervenants l'inattendu. Voilà ce que propose Serge Tranvouez aux metteurs en scène. Il n'y a pas que la pensée des

111 Valérie Onnis, « Rencontre – Valérie Onnis », in *L'ESAD* [en ligne]. URL : <http://www.esadparis.fr/rencontre-valerie-onnis/>. Consulté le 01/06/18.

112 Valérie Bezançon, « Rencontre – Valérie Bezançon », in *L'ESAD* [en ligne]. URL : <http://www.esadparis.fr/valerie-bezancon/>, Consulté le 01/06/18.

113 Catherine Rétoré, « Rencontre – Catherine Rétoré », in *L'ESAD* [en ligne]. URL : <http://www.esadparis.fr/rencontre-catherine-retore/>, Consulté le 01/06/18.

114 *Idem*.

115 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 133.

comédiens qui est en mouvement mais également celle de l'intervenant. Cela s'inscrit dans une certaine logique : comment demander à un élève d'être créatif si la personne qu'il a en face de lui ne l'est pas elle-même à l'instant présent, si elle n'est pas capable de se remettre en question ? C'est pour cela que pour accompagner les élèves de l'ESAD, sont choisis « des metteurs en scène qui sont eux-mêmes créatifs et qui sont en demande » dans le but de « créer un processus de recherche chez les élèves¹¹⁶ ».

En dernière année, les élèves sont amenés à réaliser des cartes blanches, à réaliser en quelque sorte leur propre projet, comme un aboutissement, une sorte de test de créativité. Mais Serge Tranvouez assure qu'il n'y a pas que durant ces temps que l'élève est créateur. Il doit l'être constamment. Il doit toujours pouvoir construire un chemin personnel, développer une vision singulière du monde. Carole Bergen, leur conseillère aux études va dans ce sens en donnant cette définition : « l'artiste créateur c'est celui qui est dans le monde, qui a un regard sur le monde¹¹⁷ ». L'acteur-créateur à l'ESAD est un artiste qui forge sa conscience artistique, développe son regard critique, met en mouvement sa pensée créatrice. Tout cela est suscité par le cadre de la formation. Que ce soient les cours techniques, d'interprétation, les ateliers de création ou encore les cours théoriques de la licence d'études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, ils concordent tous à rendre l'élève libre car conscient. Conscient de ce qui existe, conscient de ses goûts, conscient de ce vers quoi il veut tendre à la sortie de l'école... L'ESAD agit comme un tremplin vers la créativité.

Le Laboratoire de formation au théâtre physique

Cette école privée a été créée par Maxime Franzetti en 2009. Ses locaux font partie du Théâtre du Baléti à Montreuil. Bien plus qu'une simple philosophie d'enseignement, la notion d'acteur-créateur y est mise au centre du programme. La notion est présentée comme l'atout majeur de cette formation. Elle permet selon le directeur du LFTP de s'affranchir d'un système de pédagogie unique : « ici, pas de pédagogie : on réfléchit à notre société¹¹⁸ ». Le nom de son école, Maxime Franzetti y a beaucoup

116 *Idem*.

117 Carole Bergen, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe D, p. 136.

118 Maxime Franzetti, « Maxime, Directeur d'école & Indépendant », in *Les 5 pièces* [en ligne]. URL : <https://www.les5pieces.com/interviews/maxime-franzetti-directeur-du-laboratoire-de-formation-au-theatre-physique>. Consulté le 01/06/18.

réfléchi pour qu'il reflète ses envies de transmission. Ainsi le « laboratoire » renvoie à l'expérimentation perpétuelle exercée au LFTP. Il s'agit d'une « formation » où des apprentis comédiens viennent apprendre et exercer leur art. Pour les former on y fait du « théâtre », on crée, on découvre, on imagine, on invente... Reste ce terme, « physique ». Maxime Franzetti le décrit comme ceci : « c'est pas des cabrioles sans but, c'est DU théâtre, mais j'ajoute physique parce que le théâtre ce n'est pas qu'un texte, c'est de la danse¹¹⁹ ». Ainsi le Laboratoire de formation au théâtre physique se définit comme étant un lieu d'expérimentation vers le théâtre, où le comédien en formation s'engagera par le corps et l'esprit en développant sa créativité.

« NOUS FORMONS L'ACTEUR-CRÉATEUR ». C'est cette phrase écrite avec des caractères majuscules que j'ai vu en premier sur le site du LFTP. Maxime Franzetti joue avec la sonorité accrocheuse et moderne du terme. La communication autour de cette notion montre que des jeunes comédiens désireux d'entamer une formation professionnelle, même sans vraiment connaître la notion, peuvent être attirés. Aujourd'hui, le site a été réactualisé et épuré. Mais le terme est toujours présent. Sur sa page Facebook, l'école communique également sur cette notion. Pour annoncer la « rencontre audition » de la rentrée 2018, le LFTP publiait : « = C'est le LFTP = C'est du théâtre = Former l'acteur-créateur. = RENCONTRE AUDITION¹²⁰ ». Notons la présence du point après « acteur-créateur » qui vient comme pour poser, ancrer, sacraliser le fait qu'au LFTP, on ne forme pas de simples interprètes. Comment cela se passe-t-il alors ?

La formation professionnelle proposée se déroule en deux ans. L'école se veut transparente en délivrant sur son site le programme des deux années, mois après mois, discipline après discipline. On peut y voir que dès le deuxième mois de formation, les « élèves créateurs », comme les nomme le directeur du LFTP, doivent répondre à des commandes. Ces commandes sont essentielles pour développer l'autonomie et la sensibilité artistique de chaque élève. Elles se manifestent par une présentation autour d'une thématique, d'une discipline, d'un texte, avec certaines contraintes... Ce sont ces rendez-vous récurrents qui forment l'acteur-créateur selon Maxime Franzetti. La première année est centrée sur l'apprentissage de « techniques fondamentales ». L'élève passera l'année à améliorer ses capacités physiques et vocales par le biais du yoga, de la danse, du masque,

119 *Idem.*

120 Maxime Franzetti, « Laboratoire de Formation au Théâtre Physique », in *Facebook* [en ligne]. URL : <https://www.facebook.com/Le.LFTP/>. Consulté le 01/06/18.

etc. Le directeur met un point d'honneur à ce que la technique soit très présente lors de la première année. Voici ce qu'il dit : « c'est formidable une technique car c'est par elle que la liberté de jouer vient, par elle que l'acteur, solide avec ses outils, peut aisément composer et ainsi avoir la pleine possession de ses moyens¹²¹ ». La technique est donc indispensable pour la suite de la formation puisqu'elle sert de socle à la créativité. En deuxième année, un nombre plus important de stages est proposé et de nombreux intervenants sont sollicités pour organiser ces ateliers ou stages (dramaturgie, clown, cinéma, danse, marionnette...). Ces temps peuvent durer une journée comme plusieurs semaines. Cette deuxième année vise à « développer chez chaque acteur son pouvoir de créateur, en le responsabilisant davantage et lui demandant de réinventer le théâtre tout en conservant les lois dynamiques vues l'année 1¹²² ». L'école a pour objectif de former des comédiens, de faire en sorte qu'ils soient prêts à se lancer dans le monde professionnel. C'est en ce sens que sont organisées des cartes blanches en fin de formation, comme à l'ESAD. Certains projets sont sélectionnés pour être travaillés puis présentés. C'est l'occasion pour les élèves de réaliser leur première mise en scène et d'éprouver leur travail personnel devant un public. Comme le rappelle Maxime Franzetti, « l'ambition de cette formation est d'emmener l'élève à découvrir sa singularité de créateur¹²³ ».

Le LFTP demande à ses élèves créateurs beaucoup d'inventivité et d'investissement. Au-delà de la trentaine d'heures qui compose leur semaine, ils doivent se garder des moments pour organiser des répétitions. Les stages et autres ateliers étant rapidement développés pour pouvoir passer à un autre, ils doivent être capables de passer très vite à autre chose. L'acteur-créateur est ici défini comme un « acteur tout terrain ». Le but du laboratoire est d'expérimenter, de tester, de découvrir. Il offre l'endroit et le temps pour leur permettre de se développer artistiquement. « L'élève aura toute la liberté possible pour chercher la matière de son théâtre¹²⁴ » continue Maxime Franzetti. L'important est d'aider l'élève à se construire et à consolider ses envies, ses désirs de théâtre. Le pédagogue utilise la notion d'acteur-créateur pour créer une école où l'acteur se retrouve au centre de l'acte théâtral. Il crée une pédagogie du doute, de la remise en question perpétuelle : « l'acteur au LFTP n'est pas un acteur au repos ; c'est un acteur en vie, dans

121 Maxime Franzetti, « La lettre du directeur », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://lelftp.com>. Consulté le 01/06/18.

122 Maxime Franzetti, « Formation », in *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://lelftp.com/formation/>. Consulté le 01/06/18.

123 Maxime Franzetti, *Le LFTP* [en ligne]. URL : <http://lelftp.com>. Consulté le 01/06/18.

124 *Idem*.

un désir permanent de Théâtre¹²⁵ ». L'acteur-créateur est un artiste qui remet en question son art et sa pratique. Voilà pourquoi le directeur estime « qu'avant d'être acteur, il faut avoir une conscience, une envie de réfléchir¹²⁶ ». L'acteur-créateur trouve sa place dans cette école élaborée sur mesure pour des artistes en soif de création.

Les stages conventionnés Afdas : « L'Acteur créateur »

La dernière formation qui va permettre d'approfondir notre réflexion est le stage proposé et dirigé par Igor Mendjisky, comédien et metteur en scène formé au CNSAD. Les stages que propose Jean-Michel Rabeux, metteur en scène et dramaturge, depuis plus de dix ans, se construisent sensiblement de la même manière. Selon ce qu'il en dit dans son entretien¹²⁷, ils ont à peu près la même structure. L'intérêt que représente le stage d'Igor Mendjisky est l'immersion que j'ai pu y faire durant toute sa durée. Il existe par ailleurs d'autres stages nommés « L'acteur créateur », comme celui dirigé par Wajdi Mouawad en 2013, que nous avons cité plus tôt. Il y a également La Compagnie Troisième Génération qui propose des stages en qualifiant l'acteur d'un adjectif différent à chaque fois : l'acteur éloquent, l'acteur sensible, l'acteur instrument, etc. Un de ces stages dirigé par Sergi Emiliano i Griell avait pour titre « L'acteur nécessaire. Acteur créateur. » et s'est déroulé en juillet 2019. Tous ces stages mériteraient une attention particulière. Gageons toutefois qu'une étude approfondie autour du stage d'Igor Mendjisky permettra une vue globale de ces formations destinées aux acteurs professionnels.

Le stage d'Igor Mendjisky a eu lieu au Théâtre de la Tempête du 10 au 30 janvier 2018 et s'intitulait « L'acteur créateur ». Ce titre trouve son explication dans la note d'intention qu'a réalisée Igor Mendjisky. Il y présente son stage comme centré sur la créativité des comédiens. Il explique également que « les stagiaires-comédiens seront mis en position d'être les créateurs de leurs fictions et de leurs personnages¹²⁸ », et ce tout au long du travail. Quatorze stagiaires y ont participé pour cent-cinq heures de stage. Quant à Igor, il aura pour ambition de « les former à une certaine autonomie de création ». Le ton

125 *Idem*.

126 Maxime Franzetti, « Maxime, Directeur d'école & Indépendant », in *Les 5 pièces, loc. cit.*, consulté le 01/06/18.

127 Voir annexe B, p. 121.

128 Igor Mendjisky, « L'acteur créateur », in *La tempête* [en ligne]. URL : <https://www.la-tempete.fr/saison/2017-2018/stages/stage-l-acteur-createur-533>. Consulté le 01/06/18.

est donné. Les notions de confiance, d'autonomie et de créativité sont plus que manifestes dans la présentation de ce stage. C'est la raison pour laquelle je me suis intéressé à ce travail, et j'ai eu la chance de pouvoir y assister dans le cadre de mon mémoire. Igor Mendjisky est familier de la notion d'acteur-créateur de part son travail en tant qu'intervenant à l'ESAD. Il se sent très proche de cette vision de l'acteur et s'est très vite identifié aux expérimentations de Serge Tranvouez. Réaliser ce stage était peut-être aussi pour lui une manière de continuer son chemin en tant que pédagogue, d'acter le fait que sa méthode de création peut être transmise. Il a donc procédé avec les stagiaires tout comme il l'aurait fait avec ses propres comédiens.

Ce stage conventionné par l'Afdas était réservé à des comédiens professionnels ayant déjà une certaine expérience de la scène, ou de la caméra. Ce point pourrait sembler anodin. Pourtant, les formations qui ont jusqu'ici attiré notre attention sont prioritairement des cursus pour comédiens en devenir, des formations initiales. Or ici, Igor Mendjisky, en acceptant la demande de Clément Poiré (le directeur du théâtre de la Tempête depuis 2017) pour réaliser ce stage, montre qu'il désire avoir affaire à des comédiens confirmés pour réaliser un « travail au plateau ». Le laps de temps très court d'une vingtaine de jours demande une certaine efficacité de la part des comédiens. Cependant, Igor Mendjisky assure que ce travail aurait tout à fait été envisageable avec des élèves en formations. Il s'explique :

Ce travail est accessible à n'importe quel niveau. J'ai déjà dirigé des ateliers avec des étudiants en art dramatique, des amateurs, des lycéens ou des collégiens. Mais c'est vrai que l'occasion qui s'est présentée ici était vraiment intéressante. Les comédiens étaient à l'aise avec l'improvisation, ça a créé une efficacité. On a même pu obtenir la finalité que j'espérais. Mais ça n'aurait pas été grave si ce n'était pas arrivé. Ce qui importe le plus ce sont le travail et la rencontre avec les comédiens¹²⁹.

Igor Mendjisky ne cherchait pas nécessairement à atteindre cette finalité dont il parle mais y est parvenu *in fine*. La dernière semaine du stage a ainsi été consacrée au tournage des séquences travaillées en improvisation. Il fallait donc de la réactivité et de l'expérience de la part des stagiaires pour que ce stage leur fût utile et réalisable, qu'ils puissent en tirer quelque chose. Ce qui est certain c'est qu'Igor Mendjisky a pu atteindre cet objectif et ce résultat grâce à la présence de comédiens professionnels. Il n'aurait pu se fixer un objectif aussi haut avec des amateurs ou des élèves en début de formation. Mais

129 Igor Mendjisky, entretien avec Rémi Palazy, Paris - Théâtre de la Tempête, 30 janvier 2018, voir annexe E, p. 142.

même avec des comédiens professionnels, il a fallu au metteur en scène une méthode rigoureuse pour parvenir à ses fins. Le stage a été organisé en trois phases successives : l'étape de création, les répétitions et le tournage.

Tout comme pour ses créations, avec sa compagnie Les Sans Cou, Igor Mendjisky a tout d'abord procédé à un travail à la table qui ici a duré deux jours. Il y a deux raisons principales à cela : créer une cohésion dans le groupe et trouver matière pour les improvisations. Les questions posées étaient souvent personnelles : « qu'est-ce qui te fait rire ? pleurer ? Quel rôle rêverais-tu de jouer ? ». Igor Mendjisky souhaitait mettre en confiance les participants, qu'ils apprennent à se connaître par le biais de petites anecdotes, des traits de personnalités évoqués... Cet exercice avait également pour ambition de fournir des idées à Igor Mendjisky pour construire les improvisations qui allaient suivre tout au long du stage. Certaines des questions portaient sur des tensions que plusieurs d'entre-eux auraient pu connaître avant une représentation, ou durant les répétitions. Au moins la moitié des situations racontées par les stagiaires ont été retenues dans les quatorze scènes finalement travaillées pour le tournage final. De ce fait, les comédiens ont pu plus facilement s'approprier les situations puisqu'elles venaient d'eux. Les autres situations retenues étaient des propositions d'Igor Mendjisky. Durant le travail, avant que les scènes ne soient fixées, tous les comédiens passaient au plateau pour chaque situation, sans consigne. Seuls les enjeux de la scène et parfois un déroulé vers une fin étaient énoncés par le formateur. Pour le reste (construction d'un personnage, actions, dialogues, intentions, etc.), c'était aux comédiens de créer.

Il arrive un temps où la création doit cesser pour laisser place à la répétition. C'est le constat que j'ai pu faire lorsqu'est arrivée la deuxième phase du stage. Chaque scène était finalement distribuée par Igor Mendjisky, en fonction de ce qu'il avait pu voir lors des improvisations. La trame de la situation et le texte étaient également fixés. J'ai d'ailleurs été missionné pour prendre en notes le texte dit sous le coup des improvisations pour que les comédiens puissent s'y référer lors des reprises de travail. C'était un changement radical dans la manière de fonctionner. Après la grande liberté créatrice des comédiens durant les improvisations venait la fixité des scènes. C'est en partie aux comédiens de voir ce qui marche ou au contraire ce qui ne fonctionne pas, ce qu'il faut conserver ou non, tout en sachant garder une petite dose d'improvisation malgré tout. Igor Mendjisky leur rappelait bien qu'il n'était jamais trop tard pour trouver de nouvelles idées.

Cette période de re-création était indispensable pour arriver à cette finalité qu'était le tournage. Un nouvel exercice est alors proposé aux comédiennes et comédiens : savoir garder la trame et le texte définis tout en se laissant la possibilité de renouveler leur jeu, leurs actions. Ils doivent savoir conserver ce qui a été voulu tout en gardant le naturel de l'improvisation.

Vient alors la dernière phase : le tournage. Tous les comédiens avaient hâte d'entamer ce travail, même si certains ont confié avoir eu envie de continuer à travailler, de créer, de rester au plateau sur une période plus longue. Ces moments de tournage, étalés sur une semaine, laissaient beaucoup moins de place à la création. Chaque comédien se référait au texte retranscrit, répétait avant le tournage. Le film qui en est sorti résulte donc d'un travail de création collective. Il est certain qu'il n'aurait pas eu la même forme avec d'autres stagiaires. Si Igor Mendjisky était tenté de refaire ce même exercice avec d'autres comédiens, nous pouvons être certains que le résultat serait complètement différent. Les acteurs-créateurs ont non seulement participé à la création du film, mais ils lui ont conféré en outre une identité propre, ils lui ont permis de gagner en couleurs, en nuances, en fantaisies, en situations... toutes ces choses que ne pouvait prévoir Igor Mendjisky et qu'il espérait voir émerger grâce à sa méthode de travail. Cet espoir, il l'a placé dans chaque comédien qu'il a sélectionné pour faire partie du stage. Alors qu'ils étaient plus d'une centaine à avoir initialement postulé, seuls quatorze stagiaires ont été retenus. Une question apparaît avec ce constat : comment choisit-on l'acteur-créateur qui fera partie d'une création ? L'acteur-créateur se recrute-t-il comme n'importe quel comédien ? Quels sont les critères de sélection ? Comment font les écoles pour choisir les futurs acteurs-créateurs qui composeront leurs promotions ?

B. Recruter l'acteur-créateur

Après avoir sélectionné les écoles qu'ils souhaitent intégrer, les apprentis comédiens doivent se confronter à un exercice déstabilisant, voire effrayant pour certains : l'audition. En effet, cet examen d'entrée est généralement la bête noire de tous les jeunes comédiens. Il leur est demandé très souvent une scène de trois minutes maximum, parfois un monologue. Comment être certain de faire le bon choix ? Comment

être certain que cette scène les mettra plus en valeur qu'une autre scène ? Les candidats passent beaucoup de temps à tenter de répondre à cette question. Pourtant, il existe un élément de réponse qui est rarement pris en considération : la scène importe peu. Ou plutôt, son choix n'est pas si déterminant. Pas autant que l'on pourrait se le figurer. Ce que regarde le jury c'est la personne en face de lui, ce qu'elle dégage. La scène n'est qu'un écrin. Il est illusoire de penser qu'en trois minutes il est possible de montrer toute l'étendue de son talent, toute l'ampleur de ses capacités. Cela n'est effectivement pas envisageable. Et le jury le sait très bien. Mais alors que recherche le jury ? Que perçoit-il ? Et que demande-t-il comme acquis préalables aux futurs acteurs-créateurs qui se tiennent peut-être devant lui ?

Quelles conditions d'admissions ?

Ce qu'un jury recherche avant tout lorsqu'il auditionne c'est le désir, la curiosité et l'envie de découvrir cette personne plutôt que celle-ci. Voilà pourquoi un des conseils les plus répandus auprès des jeunes comédiens est qu'il ne faut pas composer de personnage en audition : « choisis un rôle proche de toi ». Louis Jovet lui-même conseillait cela aux jeunes qui passaient le concours du Conservatoire :

Ne va pas plus loin que toi, ne cherche pas à nous montrer que tu es le personnage, mais ce que tu voudrais être, ou comme tu cherches à l'être ; et surtout ce que tu es, en vérité¹³⁰.

Ainsi l'acteur débutant pour montrer son potentiel doit, selon Jovet, se montrer lui-même, parler de lui avant de parler du rôle. Comme si travailler un rôle à l'opposé de soi, faire un travail de composition donc, desservirait le jeune acteur en audition. Cela supposerait qu'il vaut mieux jouer un rôle qui est physiquement et mentalement proche de soi. Un personnage qui pourrait presque être nous. Dans ce cas, il s'agit pour le comédien de se mettre en scène lui-même dans une situation, celle décrite par la scène. Cette recommandation est faite pour une raison principale : nous avons affaire à des comédiens pas ou peu expérimentés. De ce fait, il semble plus simple et plus judicieux pour eux de choisir des rôles moins difficiles à travailler, pour mettre toutes les chances de leur côté. Nous disons moins difficiles car un rôle proche de soi ne nécessitera pas un grand travail

¹³⁰ Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, op. cit., p. 75.

de projection, ni pour le comédien, ni pour le jury. C'est un rôle proche de la personnalité du candidat, de ses propres réactions. Il semble donc plus adapté à un débutant de présenter ce genre de personnage. Notons que ce conseil ne s'applique pour Jovet qu'aux comédiens débutants. Nous nous souvenons de ce que Jovet pense de l'utilisation du personnage par l'acteur pour se montrer. Cependant, le contexte est différent en audition. Et c'est la raison pour laquelle Jovet prodigue ces conseils.

Cette recommandation laisse apparaître un mécanisme en œuvre lors des auditions, à savoir que le jury s'attache davantage à la personnalité du comédien qu'à sa technique. Cette affirmation reste à nuancer. En effet, lors du concours du CNSAD, chaque candidat doit se confronter à une scène en alexandrins ; ceci pour vérifier sa maîtrise de la langue et sa maîtrise technique. Cependant, passé le premier tour, il est indéniable que tous les candidats répondent à ces exigences techniques et basiques, nécessaires pour être admis au sein de la formation. Alors, qu'est-ce qui aidera le jury à trancher lors des tours suivants ? Difficile de répondre précisément à cette question. Pour justifier leurs choix, les membres du jury pourraient parler d'une évidence, d'un *feeling*, d'un coup de cœur. C'est en tout cas ce que laisse entendre Ariane Mnouchkine :

Le talent, à part quelques exceptions rares, ça sourd comme une source, ça vient, ça monte à la surface, ça éclate dans une bulle éphémère. Et tout à coup on sait que c'est là : on saisit alors que l'on est en face d'un compagnon ou d'une compagne qui va, avec vous, faire du théâtre – c'est-à-dire, tout à coup : être quelqu'un de *vrai* sur scène¹³¹ !

La metteuse en scène révèle à quel point il est subjectif de choisir un candidat plutôt qu'un autre. Comme si la vérité apparaissait sans qu'on ne sache vraiment comment. Si tel est le cas, si la plupart des jurés ressentent la même chose qu'Ariane Mnouchkine, alors il est intéressant de noter que les notions que convoquent les auditions s'apparentent très fortement à celles mises en valeur dans les formations de l'acteur-créateur et leur ligne pédagogique : la personnalité, la singularité, l'inventivité... Comment comprendre cette supposition ? Une réponse possible que nous avons déjà évoquée est le peu d'expérience des candidats. Or, si les candidats sont peu formés et peu expérimentés, les membres du jury doivent se raccrocher à ce qu'ils peuvent. Ils font donc confiance à leur instinct, au talent brut et à ce que dégagent certains candidats. Grâce à cette base, les jurés peuvent projeter sur les personnes auditionnées leurs supposées capacités à s'inscrire dans la

131 Ariane Mnouchkine, « Rencontre avec Ariane Mnouchkine et Anatoli Vassiliev », in Bruno Tackels, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Écrivains de plateau VI, op.cit.*, p. 162.

pédagogie de l'école et à satisfaire les attentes des formateurs. Dans ce même entretien, Ariane Mnouchkine soulève à son tour cette question :

Il y a en effet toujours cette question épineuse de la rencontre entre les pédagogues et les jeunes acteurs. La question n'est pas de savoir si tel jeune homme nous convient ou pas. La question doit être posée différemment, et à l'envers : Est-ce que nous convenons à ce jeune acteur ? Est-ce qu'il est prêt à recevoir nos convictions et nos valeurs ? Est-ce qu'il pourra accepter un rythme de travail très chargé ? Est-ce qu'il pourra fournir un tel effort, pour traverser toutes les difficultés qu'il va rencontrer, en face de nous, grâce à nous, à travers nous, ses pédagogues ? Est-ce qu'il pourra y survivre en restant créatif¹³² ?

L'intérêt de se demander si un candidat peut correspondre à une pédagogie est de faire en sorte que l'élève puisse pleinement s'épanouir au sein de l'école. Car si l'élève est en opposition avec les principes fondamentaux de la pédagogie qu'on lui propose, l'enseignement qu'il reçoit risque d'être contre-productif. Voilà pourquoi les auditions sont un moment très important pour chaque formation. Mais si le système des auditions convoque de manière générale des notions proches de l'acteur-créateur, qu'est-ce qui différencie les auditions des formations à l'acteur-créateur par rapport aux auditions des autres formations théâtrales ?

Comme toute école nationale, l'ESAD demande une formation théâtrale préalable d'au moins un an pour pouvoir candidater. Cette condition est essentielle car les écoles délivrant le DNSPC sont considérées comme des formations professionnalisantes. Elles sont destinées aux jeunes comédiens sûrs de leur choix de carrière et ayant acquis des bases certaines. Serge Tranvouez affirme qu'il est « important que les gens qui viennent [à l'ESAD] aient déjà fait un chemin¹³³ », c'est-à-dire qu'ils aient déjà avancé personnellement sur le plan artistique mais aussi humain. Il faut s'assurer au maximum que les jeunes entrants n'abandonneront pas en cours de route, ni ne changeront de voie au sortir de la formation. Cette condition est aussi demandée pour les stages de formation Afdas liés à l'acteur-créateur. Pour accéder au financement par l'Afdas de sa formation artistique, il faut pouvoir justifier de quarante-huit cachets (au régime de l'intermittence) sur les deux dernières années. Cette aide est donc réservée aux comédiens ayant déjà exercé leur métier et ayant déjà été rémunérés pour cela. Le coût de la formation sans financement par l'Afdas est souvent trop lourd à porter pour les stagiaires (entre deux et

132 *Ibid.*, p. 168.

133 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 132.

quatre-mille euros environ pour trois semaines de stage). Cette contrainte économique amène les metteurs en scène qui proposent ces stages à ne travailler qu'avec des professionnels (ou presque). Jean-Michel Rabeux, metteur en scène qui dirige de nombreux stages Afdas de formation à l'acteur-créateur se dit satisfait de cela. Pour lui, ce travail autour de la notion d'acteur-créateur ne peut pas s'aborder avec des débutants. Lorsqu'il travaille avec des amateurs par exemple, il n'a pas la même exigence, pas les mêmes attentes et donc pas la même approche :

C'est un processus trop complexe, de plusieurs années. Même après soixante ans de carrière on continue d'être dans ce processus. Ça n'est jamais terminé. Jamais. C'est un processus qui, à l'initial, met du temps avant qu'un acteur puisse s'en emparer. (...) Mais avec les amateurs, ce n'est pas le but. Il y a plein de choses que je ne peux pas leur demander. Je ne peux pas leur demander de rejouer un état ou de mettre en jeu un désespoir amoureux par exemple. Avec les amateurs, ça fonctionne par art brut¹³⁴.

Ainsi, s'il nomme ses stages Afdas « l'acteur créateur », Jean-Michel Rabeux préfère qualifier de rencontres, ateliers ou initiations ses stages avec des amateurs. Il ne convoque pas la notion d'acteur-créateur avec eux. Dans le fond, c'est à peu près la même technique qu'il utilise, car là est sa vision de l'art de l'acteur. Mais il n'est pas dans le même échange qu'avec des acteurs professionnels avec qui il peut travailler cette créativité de l'acteur. La durée des stages Afdas explique entre autres pourquoi ces formations ne pourraient pas s'envisager avec des novices. Trois semaines servent à enclencher un mécanisme, à semer des graines, à donner l'envie de poursuivre la recherche. Elles ne seront jamais suffisantes pour que cette notion soit profitable à des débutants. Plusieurs années sont nécessaires comme l'explique Jean-Michel Rabeux. Igor Mendjisky partage également cette opinion. Même s'il assure que cette pédagogie est tout à fait compatible avec des amateurs, il concède qu'il y a des limites dans le travail avec les amateurs, comparé à celui avec des acteurs confirmés :

Il est certain que de travailler avec des acteurs professionnels permet d'arriver plus vite à trouver. Parfois avec les amateurs ou avec les lycéens on cherche beaucoup. Des petites choses se passent. Pour autant, on ne mettrait pas ça sur un plateau. Alors qu'avec des acteurs professionnels, surtout s'ils ont un bon niveau, on trouve tout de suite les choses qui nous intéressent¹³⁵.

L'efficacité demandée par le cadre temporel de ces formations professionnelles explique

134 Jean-Michel Rabeux, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe B, p. 124.

135 Igor Mendjisky, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe E, p. 142.

la nécessité de travailler avec des comédiens expérimentés. Les limites que soulignent Igor Mendjisky et Jean-Michel Rabeux sont à peu près les mêmes que celles soulevées par les concours des écoles nationales. Il est difficile de réaliser un travail satisfaisant s'il n'y a pas une base de formation et d'expérience sur laquelle s'appuyer.

L'audition

L'admission des stagiaires aux formations conventionnées Afdas se réalise essentiellement par l'envoi d'une lettre de motivation et d'un *curriculum vitae*, suivi le plus souvent par un entretien individuel. Que ce soit Igor Mendjisky ou Jean-Michel Rabeux, ils ne testent pas les candidats au plateau ; Jean-Michel Rabeux propose parfois des entretiens simplement par téléphone. La sélection s'opère plutôt à la motivation de chaque candidat et à l'impression qu'ils feront au metteur en scène. Après une description de la manière dont se déroulera le stage, le metteur en scène questionne le candidat pour savoir ce qu'il en pense. De par sa réponse, il pourra juger de la motivation du candidat, alors décuplée ou réduite.

Le concours d'entrée de l'ESAD quant à lui est bien plus sélectif. Il se divise en trois parties, appelées tours. Le premier tour impose aux candidats deux scènes, une classique et une contemporaine. Ces scènes sont à choisir parmi une liste d'auteurs imposés. L'intérêt d'une liste d'auteurs est, selon Carole Bergen, de donner un signal aux candidats. Cette liste fait partie du projet de l'école et montre quels auteurs sont mis en valeur par l'établissement. De plus, elle permet de susciter la curiosité des candidats envers des textes qu'ils ne seraient pas allés chercher d'eux-mêmes : « On essaie de rendre les jeunes curieux, de faire circuler les textes des jeunes auteurs. Ça fait partie du soutien à la jeune écriture¹³⁶ ». Inscrire une jeune autrice peu connue comme Marie Dilasser dans une liste d'auteurs imposés agit comme une reconnaissance. L'ESAD affirme une fois de plus son projet pour la jeune création grâce à cette liste. Une troisième scène est demandée aux candidats, désignée comme « forme performative ». Elle est plus communément appelée parcours libre. Mais Serge Tranvouez trouve ce terme mal choisi :

136 Carole Bergen, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe D, p. 140.

Je déteste le mot parcours libre. J'ai toujours retiré ce terme-là et j'essaie de trouver un terme qui définisse vraiment ce qu'est une proposition personnelle, et c'est assez compliqué. J'ai tout essayé : forme performative, forme personnelle... Je tourne toujours autour de ça¹³⁷.

Le but de cette troisième scène est de laisser la possibilité au candidat de s'exprimer librement en tant qu'artiste, de montrer ce qu'il a à proposer, une forme qui lui corresponde profondément, sincèrement. Cette « forme performative », comme l'a nommée Serge Tranvouez pour le concours 2020, « définit l'artiste [qu'il souhaite] devenir¹³⁸ ». Il s'agit donc de laisser carte blanche aux candidats et de donner la possibilité au jury d'être surpris par un univers singulier qui n'aurait peut-être pas eu l'occasion de se dévoiler au travers des seules scènes de théâtre. Mais cette troisième scène n'est pas l'apanage de l'ESAD. Toutes les écoles nationales, et même le réputé conservateur CNSAD, proposent ce « parcours libre ».

Le second tour du concours d'entrée de l'ESAD est plus sélectif. Seule une soixantaine de candidats sont retenus pour le passer, alors qu'ils sont généralement entre sept et huit cents à se présenter lors du premier tour du concours. Les candidats doivent préparer une scène contemporaine, toujours dans la liste d'auteurs imposés, si possible différente de celle présentée lors du premier tour. Ce second tour propose également une nouvelle épreuve, plus interactive : une scène imposée qui est retravaillée avec le candidat. Cela permet au jury de se rendre compte de la capacité du candidat à accueillir de nouvelles indications. Les jurés testent sa disponibilité et ses aptitudes de réactions face aux consignes données.

Pour le troisième tour, environ trente candidats sont convoqués lors d'un stage d'admission. Finalement, ils ne seront qu'une quinzaine à avoir l'opportunité de se former à l'ESAD. Ce stage d'admission dure deux jours. Le jury fait appel à des intervenants extérieurs comme Cédric Gourmelon, Jean-Christophe Saïs ou encore Anne Monfort. Les candidats doivent préparer un nouveau texte imposé. Ce stage permet aux membres du jury de travailler plus en détail avec chaque candidat, de voir comment ils évoluent en groupe, de mieux les découvrir au plateau et de juger leur réactivité face aux différents intervenants extérieurs. Les voir au travail révèle plus facilement leurs capacités futures à s'intégrer dans la pédagogie de la formation, centrée sur cette notion d'acteur-créateur.

137 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 134.

138 Serge Tranvouez, « Déroulement du concours d'entrée », in *L'ESAD* [en ligne]. URL : <https://www.esadparis.fr/deroulement-du-concours/>. Consulté le 07/09/20.

Ce déroulé en trois tours d'audition est très commun et se retrouve dans la quasi-totalité des concours d'entrée des écoles supérieures d'art dramatique délivrant le DNSPC. Même si dans sa pédagogie l'ESAD met en évidence la notion d'acteur-créateur, cette dernière ne semble pas apparaître de manière aussi claire lors des auditions. Toutefois nous pouvons comprendre pourquoi ce n'est pas un frein au recrutement des futurs acteurs-créateurs. Serge Tranvouez explique que son travail à l'ESAD consiste aussi à redonner des bases à ses élèves. Même si les candidats doivent pouvoir justifier d'une pratique théâtrale antérieure, le directeur explique que « la formation initiale peut être dangereuse parce qu'elle peut déformer » avant d'ajouter : « On passe notre temps ici à laver les choses. Laver pour pouvoir reconstruire¹³⁹ ». Les élèves, une fois arrivés à l'ESAD, effectuent un travail de recherche pour obtenir une base commune. Tous les élèves doivent atteindre ce socle commun, que ce soit par un travail technique (corporel, vocal, etc.) ou par un travail plus créatif. De ce fait, si l'école s'octroie ce rôle de purificateur, elle nous montre qu'elle est capable lors des auditions de choisir tout type d'élève. Ce qui est le plus important c'est de sentir une inclination du candidat vers la philosophie de l'établissement. Cette sensibilité peut se sentir quelle que soit l'audition. D'ailleurs, une audition aussi classique soit-elle a l'avantage de loger tous les candidats à la même enseigne. En effet, une personne peut être amenée à être plus créative en passant une scène de théâtre dite classique qu'en présentant sa forme personnelle (ou parcours libre). En observant comment se débrouillent les candidats dans la contrainte de ce cadre strict, comment ils développent tout de même leur singularité, leur inventivité, le jury repère les futurs élèves de l'école ; ceux qui seront réceptifs à leur pédagogie. Ce qui importe c'est moins la structure de l'audition que le regard du jury, ses attentes et sa capacité à se projeter.

Serge Tranvouez aborde tout de même les limites de ce type de concours. Ils ne sont jamais parfaits et doivent selon lui se réinventer. Il explique qu'il modifie constamment les règles de cet examen d'entrée car il n'en est jamais pleinement satisfait. Le texte imposé que le jury fait retravailler au second et au troisième tours est un apport de sa part en tant que directeur de l'établissement. Auditionner, c'est découvrir une nouvelle génération d'artistes. Une génération de jeunes comédiennes et comédiens qui, dans quelques années, feront le théâtre contemporain. Une audition se doit d'être en prise avec des questionnements actuels. Qu'est-ce qu'un concours si ce n'est un moyen de rencontrer

139 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 132.

les artistes de demain ? Serge Tranvouez est très sensible aux questions liées à la jeunesse. Le sous-titre donné à l'école définit l'ESAD comme « l'école de la création faite pour et par les jeunes créateurs¹⁴⁰ ». Cela explique pourquoi son directeur cherche à renouveler la manière de recruter ces nouveaux jeunes créateurs.

Au LFTP, c'est une autre forme d'audition qui est menée. Elle est appelée « Rencontre-Audition » car ce que désire mettre en avant Maxime Franzetti, son directeur, c'est la rencontre avec les personnes qu'il accompagnera durant deux années. Notons qu'il est le seul juré présent. Il n'y a pas trois tours d'audition mais une seule journée de rencontre, durant environ huit heures. Les candidats doivent préparer deux textes : un monologue parmi une liste d'auteurs imposés – cette liste s'explique par les mêmes motivations que celles exposées par Carole Bergen à l'ESAD – et un autre texte de leur choix, de dix lignes maximum, non-issu d'une pièce de théâtre. Ce dernier texte doit avoir une importance émotionnelle pour les candidats. Ce doit être un texte qui les « touche particulièrement ». L'idée de Maxime Franzetti est d'encourager les candidats à venir présenter qui ils sont, ce qu'ils aiment, ce qui les touche. Ils doivent pouvoir transmettre au directeur, de par leur manière de jouer, la raison pour laquelle ils sont touchés par ce texte librement choisi. Pour faire son choix final, Maxime Franzetti se base sur cette journée de rencontre, mais également sur une « lettre d'envie » que chaque candidat a joint dans son dossier d'inscription. Cette lettre a une grande importance ; elle permet de se rendre compte des profondes motivations de ces jeunes artistes. Couchées sur papier, leurs envies doivent transparaître et prouver leur engagement, leur intérêt pour la philosophie de l'école. Le procédé de la lettre de motivation se retrouve dans les auditions des stages de Jean-Michel Rabeux et d'Igor Mendjisky mais également dans les auditions menées par l'équipe pédagogique de l'ESAD. Un acteur-créateur est censé avoir une réflexion sur son art. Il a une pensée sur le monde qui l'entoure. Les candidats doivent être capables d'exposer les raisons qui les poussent à vouloir devenir des acteurs-créateurs. En effet, la formation doit choisir son élève, tout comme l'élève doit choisir la formation. Le candidat doit prouver qu'il est en accord avec la philosophie de l'école. Voilà pourquoi chaque pédagogie est longuement développée en amont des auditions, sur les descriptifs des sites des formateurs. Le travail de l'acteur-créateur ne peut pas convenir à tout le monde. Carole Bergen se réjouit d'ailleurs de la diversité des formations qui

140 *L'ESAD* [en ligne]. URL : <https://www.esadparis.fr>. Consulté le 07/09/20.

s'offrent aux candidats : « Certains vont plus naturellement s'identifier à tel ou tel projet. C'est très bien qu'il y ait encore des différences dans nos pédagogies¹⁴¹ ». La pluralité des formations existantes renforce l'envie des pédagogues de s'assurer que les candidats se trouvent au bon endroit, dans la formation qui leur convient le mieux. À l'ESAD ou au LFTP, il est nécessaire de trouver les élèves pour qui il est viscéral de penser l'acteur comme un créateur. Car dans le cas contraire, les années de formation et de travail seront déplaisantes, pour l'élève comme pour ses formateurs.

Le cas du « dossier de création » du TNB

En 2018, Arthur Nauzyciel, actuel directeur du Théâtre National de Bretagne (ou TNB) situé à Rennes, a imaginé une nouvelle manière de penser le concours d'entrée de son école nationale. Il a proposé, en lieu et place du premier tour, que les candidats remplissent un dossier appelé « dossier de création ». Il s'agissait d'un document composé d'une cinquantaine de questions assez atypiques, parfois très personnelles : « Comment allez-vous mourir ? », « Décrivez votre chambre », « Qu'est-ce qui vous surprend ? » ou encore « Qu'est-ce que l'amitié pour vous ? ». Mais certaines questions se rapprochent tout de même d'un cadre plus conventionnel. Citons par exemple « Racontez un moment fort de théâtre », « Que représente le cinéma dans votre vie ? » ou bien « Quel est le dernier film que vous avez vu ? ». Ces questions et cette démarche du « dossier de création » ont beaucoup fait parler et ont étonné la profession comme les candidats. Selon le descriptif en ligne du concours, ce dossier « vise à connaître leurs motivations, leurs goûts et leurs réflexions¹⁴² ». On observe ici que la manière de départager les candidats ne se fait plus uniquement sur des propositions théâtrales mais aussi sur la perception de la personnalité des artistes. La notion d'acteur-créateur, même si elle n'est pas évoquée, ne semble pas loin du tout. Le nouveau premier tour du TNB demande également aux candidats d'envoyer deux vidéos de deux scènes de théâtre à choisir dans un corpus de textes imposés. Encore une fois, la méthode semble inédite. Au lieu des trois minutes habituelles pour convaincre un jury, le candidat peut prendre tout le temps de tourner une scène, puis de la tourner à nouveau, et de choisir l'extrait qu'il préfère partager. Les

141 Carole Bergen, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe D, p. 138.

142 Arthur Nauzyciel, « Le concours d'entrée », in *Théâtre National de Bretagne* [en ligne]. URL : <https://www.t-n-b.fr/lecole/formation>. Consulté le 07/09/20.

modalités du concours sont intégralement chamboulées. Ce premier tour à distance a permis au TNB de baisser les frais d'inscription au concours à quinze euros par candidat. Conséquence : neuf-cent-soixante-quatre candidatures ont été étudiées en 2018. L'engouement suscité par ce premier tour est palpable auprès de la jeune génération. Il est cependant moins évident dans la profession.

Cette proposition a en effet suscité une légère polémique entre les différents directeurs des écoles supérieures. L'opposition à l'utilisation d'un dossier et de vidéos comme éléments constitutifs d'un premier tour était menée par Claire Lasne Darcueil, actuelle directrice du CNSAD. N'oublions pas que, même si les relations entre le TNB et le Conservatoire ne sont pas mauvaises, Stanislas Nordey (qui a dirigé l'école du TNB de 2000 à 2012) a, dit-il, « conçu et mis en place l'école du TNB comme un anti-Conservatoire¹⁴³ ». On peut alors se douter que les divergences ne manquent pas au sein de leur pédagogie et de leur vision de l'art de l'acteur. La directrice du CNSAD reproche à cette procédure de se substituer à une réelle rencontre avec les candidats :

Quand on choisit le théâtre, c'est parce qu'on a une frustration dans la relation aux mots, on prend une revanche sur ce handicap. L'unique question, c'est : "Si je me présente devant vous et que j'essaie d'incarner ce texte, qu'en pensez-vous ?" Ça nécessite la présence physique des deux parties¹⁴⁴.

Ce que souligne ici Claire Lasne Darcueil c'est la discrimination que pourrait engendrer ce genre de dossier, très littéraire. Arnaud Meunier, directeur de la Comédie de Saint-Étienne s'étonne auprès de Aurélie Charon pour Libération qu'il faudrait « avoir fait Normale Sup¹⁴⁵ » pour pouvoir répondre correctement à ce long dossier. Pourtant Arnaud Meunier reconnaît que si l'on demande aux jeunes leur avis sur ce dossier, il apparaît que « ça leur a paru excitant, pas plus socialement discriminant qu'une scène obligatoire en alexandrins comme au CNSAD¹⁴⁶ ». C'est d'ailleurs ce que prône Serge Tranvouez dans cette polémique : « plein de jeunes sont intéressés. Je pense qu'on aurait d'abord dû interroger la jeunesse¹⁴⁷ ». Si Serge Tranvouez a pris position, c'est avant tout parce qu'il est président de l'Association nationale des écoles supérieures d'art dramatique, ou

143 Stanislas Nordey, in Frédéric Vossier, *Stanislas Nordey, locataire de la parole, op.cit.*, p. 69.

144 Claire Lasne Darcueil, in Aurélie Charon, « Les écoles d'art dramatiques changent de ton », *Libération* [en ligne]. 1^{er} mars 2018. URL : https://www.liberation.fr/theatre/2018/03/01/les-ecoles-d-art-dramatique-changent-de-ton_1633217/. Consulté le 07/09/20.

145 Arnaud Meunier, in Aurélie Charon, *loc. cit.*, consulté le 07/09/20.

146 *Idem.*

147 Serge Tranvouez, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe C, p. 134.

Anesad. En tant que président, il avait le devoir de répondre à Claire Lasne Darcueil, ce qu'il a fait. L'idée principale de sa réponse était la suivante :

Toute nouvelle proposition nous fait réfléchir, nous déplace et nous oblige à nous remettre en question. (...) des propositions comme ce « dossier de création » peuvent tous nous faire réfléchir sur l'essence même de ces concours¹⁴⁸.

Serge Tranvouez défend le projet d'Arthur Nauzyciel pour le TNB car ils sont dans la même mouvance de pensée. Ce dossier « bouscule la définition que chacun se fait d'un acteur¹⁴⁹ » avance Aurélie Charon. Il s'agit plus d'un manifeste sur l'art de l'acteur que d'un simple « dossier de création ». Poser ces questions, aussi inhabituelles soient-elles, est censé stimuler l'imaginaire, la créativité des candidats. On peut dire qu'Arthur Nauzyciel expose clairement quel type d'élève il souhaite pour sa nouvelle promotion. Il cherche des créateurs, donc des acteurs-créateurs, mais pas des interprètes, ou plutôt pas de simples interprètes. On pourrait croire que cette volonté est légitime et va de soi, qu'en tant que directeur, il est en droit d'affirmer cela. Pourtant, Arthur Nauzyciel a reçu une lettre de la Direction générale de la création artistique exposant ses inquiétudes quant au nouveau cap pris par le TNB. La question implicitement posée par la DGCA est la suivante : peut-on délivrer le DNSPC tout en orientant sa pédagogie vers des notions de création ? L'instance demande à ce que l'acteur-créateur reste avant tout un acteur, que ce patronyme ne vide pas l'essence même de ce qu'est un comédien. Elle délivre une crainte : celle de la disparition de l'acteur comme interprète. Cette interrogation que pose la DGCA montre toute la complexité de la situation. Elle montre aussi et surtout l'importance qu'il faut accorder à une meilleure définition de l'acteur-créateur. Et à une meilleure diffusion de sa philosophie. Plus cette notion sera définie précisément, plus on comprendra ses enjeux, son intérêt et son ancrage dans l'histoire de l'art de l'acteur. Car nous l'avons vu, l'acteur-créateur reste un interprète à part entière. Il dépasse cette seule fonction, mais la remplit tout de même. Les craintes autour de l'acteur-créateur ne sont fondées que sur une méconnaissance des enjeux pédagogiques des formations d'acteurs-créateurs. Quant au concours du TNB, il nous faudra patienter jusqu'en 2021 pour savoir si Arthur Nauzyciel conservera le même premier tour qu'en 2018¹⁵⁰.

148 *Idem*.

149 Aurélie Charon, *loc.cit.*, consulté le 07/09/20.

150 Contrairement à la plupart des autres écoles nationales, le concours de la formation du TNB n'a lieu qu'une fois tous les trois ans. La direction a fait le choix de se consacrer à une seule promotion, de son entrée en formation à sa sortie.

C. L'acteur-créateur est-il nouveau dans les pédagogies ?

Nous avons déjà rappelé l'ancrage de l'acteur-créateur dans l'histoire de l'art de l'acteur. En effet, au début de cette recherche, nous avons vu les similitudes que nous pouvons trouver entre l'acteur-créateur et certains comédiens dans l'histoire. Chaque type d'acteur a une spécificité propre, liée à un contexte précis. Et malgré leurs différences, et après avoir défini plus précisément l'acteur-créateur, nous constatons qu'une même idée de l'acteur les unit : celle d'un acteur qui a une vision sur sa profession, et qui doit dépasser sa seule condition d'interprète. Il est un créateur à part entière. Il est un écrivain de plateau. Les écoles de théâtre ont bien compris l'intérêt grandissant de la profession pour ce type d'acteurs. Aussi, nombre de pédagogies ont fleuri en France et se sont développées autour d'un travail sur la créativité de leurs élèves. Des écoles qui n'utilisent pas la notion d'acteur-créateur à proprement parler mais qui, à bien y regarder, seraient peut-être capables de former des acteurs-créateurs, presque sans le savoir.

Les écoles formant à une certaine créativité de l'acteur

Pour étudier les formations que nous allons découvrir au cours de cette analyse, nous nous baserons principalement sur leur projet pédagogique détaillé sur leur site internet ou sur leur brochure papier. Ces informations sur les pédagogies, rédigées par les écoles elles-mêmes, sont essentiellement destinées aux futurs élèves qu'elles doivent convaincre. En examinant la façon dont les pédagogues valorisent leur travail et leur réflexion, il nous faudra garder à l'esprit que ces écoles, pour la plupart privées, doivent attirer chaque année de nouveaux élèves afin que leur modèle économique reste viable et que l'école puisse continuer à exister. Voilà pourquoi il convient tout de même de demeurer prudent avec des communications publicitaires comme seule source.

Jacques Lecoq est un artiste de théâtre et pédagogue réputé dans le monde entier. L'école qu'il a créée est devenue une référence parmi les écoles privées d'art dramatique. Souvent caricaturée comme une école qui ne formerait que des mimes ou des acteurs corporels, la pédagogie de Lecoq prouve pourtant le contraire. L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq a vu passer des artistes polyvalents de renom comme Ariane Mnouchkine, Yasmina Reza, Simon McBurney, Yolande Moreau, Luc Bondy... Des

comédiennes et des comédiens qui sont tous devenus des créateurs : metteurs en scène, scénaristes ou écrivains. Cette diversité est l'essence même de la formation que propose Jacques Lecoq. En plus de ses cours théoriques et pratiques (autour des masques, du chœur, du clown, de l'analyse corporelle entre autres), Jacques Lecoq met en place des « auto-cours », des sessions organisées chaque semaine où les élèves restituent une création personnelle autour d'un thème de travail donné. Les « auto-cours » sont au programme dès la première année. Ces exercices sont proposés pour « susciter leur imagination et favoriser la création en groupe¹⁵¹ ». Dans son traité de pédagogie intitulé *Le Corps poétique*, Jacques Lecoq met l'accent sur le fait que les « auto-cours » se concentrent moins sur le jeu que sur tout ce qui compose une création :

Les *auto-cours* font surgir assez vite les fonctions des uns et des autres : le metteur en scène, l'auteur, l'acteur apparaissent fortement. Celui qui veut absolument le pouvoir n'est pas forcément celui qui l'obtient, telle personnalité discrète peut se révéler très présente et se trouver désignée, de fait, par ses camarades. Tous ces mouvements, internes à la vie des groupes, se manifestent dans ce travail autonome. Il est sage que de futurs acteurs les découvrent tout au long de l'École¹⁵².

Ces « auto-cours » fonctionnent comme le moyen pour les élèves de découvrir ce qui les attend au sortir de la formation. Ils permettent de mettre le doigt sur les réalités logistiques et hiérarchiques dans une compagnie. De par la présence et la nature de ces cours en autonomie, Jacques Lecoq témoigne de sa volonté d'amener ses élèves sur « les chemins de la création¹⁵³ ». À la fin de la deuxième année, dite « celle de la création », en plus des « auto-cours » hebdomadaires, une commande finale est passée aux élèves. L'équipe pédagogique leur donne un thème en fin de formation « qu'ils doivent transformer en création afin de conclure les deux années d'enseignement et affirmer ainsi leur style¹⁵⁴ ». L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq témoigne d'un désir fort de développer la créativité de ses étudiants. Et c'est bien ce que revendique Jacques Lecoq en disant :

151 Jacques Lecoq, « Cours Pro, 1^{ère} année », in *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* [en ligne]. URL : <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/le-cours-pro-1ere-annee/>. Consulté le 09/08/20.

152 Jacques Lecoq, *Le Corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Le temps du théâtre », 2016, p. 134.

153 *Ibid.*, p. 135.

154 Jacques Lecoq, « Cours Pro, 2^{ème} année », in *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* [en ligne]. URL : <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/le-cours-pro-2eme-annee/>. Consulté le 09/08/20.

Ce qui est intéressant c'est que dans une école qui n'est pas purement basée sur une forme, il peut y avoir des spectacles extrêmement différents, des styles différents qui s'élaborent. C'est une école de création au départ. La création appartient aux élèves. Moi je suis un provocateur de création¹⁵⁵.

Le travail pédagogique de Jacques Lecoq allie recherche technique et création. Il présente une formation théâtrale basée certes sur le corps, le travail mimétique et de reproduction de la vie, mais coordonne également tout un travail axé sur l'affirmation individuelle de chaque élève dans la création.

Bien d'autres écoles offrent de semblables philosophies de travail. Ainsi L'École du Jeu, établissement dirigé par Delphine Eliet, propose une formation qui s'articule autour de la spécificité de chaque étudiant. La pédagogue se rapproche de la notion d'acteur-créateur lorsqu'elle décrit le projet de son école sur son site en 2018 : « Les enseignements ont pour objectif de favoriser l'autonomie, la créativité, l'esprit critique, l'interdisciplinarité ». Ces quatre points énoncés par Delphine Eliet sont présents dans la pratique de l'acteur-créateur, et sont même des fondamentaux. La directrice de l'École du Jeu se rapproche encore davantage de notre étude en affirmant qu'elle « encourage ses élèves à s'engager dans une démarche de création artistique¹⁵⁶ ». Malgré toutes les similitudes que nous observons, l'École du Jeu est une formation qui traite majoritairement de la notion d'interprète. Cela prouve que, pour Delphine Eliet, créateurs et interprètes sont compatibles et complémentaires. Quoi qu'il en soit, elle ne parle pas d'un acteur-créateur, mais qui sait, peut-être un jour verrons-nous éclore la notion d'interprète-créateur à l'École du Jeu.

D'autres exemples sont également probants quant à l'intérêt grandissant des pédagogues pour la créativité de leurs étudiants. Citons succinctement L'Oblique qui est une formation qui propose des ateliers et des stages professionnels. La ligne pédagogique de cet établissement repose sur :

L'invitation à travailler sur des exercices de création scénique (théâtrale, performative, chorégraphique, d'écriture de plateau...), parce que nous soutenons qu'être acteur, actrice, c'est être créateur et créatrice¹⁵⁷.

155 Jacques Lecoq, extraits d'interview, « En 1996, le Footsbarn Travelling Theatre fête ses 25 ans à Hérisson » [en ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=RrzNku_VU2o. Extrait à 24 minutes 50, consulté le 18/07/2020.

156 Delphine Eliet, « L'École », in *L'École du jeu* [en ligne]. URL : <http://www.ecoledujeu.com/ecole>. Consulté le 20/05/18.

157 Françoise Roche, Cassandre Herpin et Matthias Claeys, « Ateliers / Stages », in *L'Oblique* [en ligne]. URL : <http://www.loblique-paris.com>. Consulté le 10/09/20.

Nous sommes encore en présence d'une philosophie de l'acteur fortement semblable à celle de l'acteur-créateur. Poursuivons avec l'Acting Lab Studio. Cet établissement s'engage à « permettre à chaque apprenant de trouver sa propre individualité et sa propre authenticité¹⁵⁸ ». Si nous tournons notre regard hors de la capitale, nous nous rendons compte que les pédagogies de la création ne sont pas l'apanage des formations parisiennes. L'école Arts en scène à Lyon en est un bel exemple. Eric Zobel, son fondateur et directeur, annonce que son enseignement se construit sur « un parcours progressif où l'élève développe sa personnalité artistique à partir de *lui-même* », et qu'il « vise en priorité le développement artistique de l'élève et l'acquisition d'une autonomie d'interprète en l'associant à une démarche de réflexion sur soi et sur l'art¹⁵⁹ ».

Marquons une pause après cette énumération quelque peu indigeste. Tous ces descriptifs pédagogiques sont très proches de la pensée de l'acteur-créateur, et faire des parallèles est aisé. *A priori*, la seule différence entre les écoles qui parlent d'un acteur-créateur et les autres écoles réside dans l'utilisation ou non de ce terme. En effet, même si ces formations n'utilisent pas cette expression, elles travaillent à développer la créativité de leurs élèves. Si nous leur suggérions qu'ils et elles forment des acteurs-créateurs, il y aurait fort à parier que les dirigeants de ces écoles seraient en accord avec ce postulat. Et ce, même si la notion n'est pas utilisée telle quelle dans leur pédagogie. Nous en voulons pour preuve la réaction d'Alain de Bock dont nous avons parlé en avant-propos.

Étude de cas : Alain de Bock forme-t-il des acteurs-créateurs ?

La question qui se pose désormais est celle-ci : pour devenir un acteur-créateur, doit-on nécessairement passer par une école développant un projet centré sur cette notion ? Au travers de l'exemple précis du Studio Théâtre Alain de Bock, une école privée de théâtre parisienne qui forme des comédiens professionnels, nous allons tenter de répondre à cette question. Nous voulons comprendre si ces écoles, travaillant sur la créativité, l'imagination, l'autonomie de leurs élèves, peuvent ou non former des acteurs-créateurs. Rappelons-nous le commentaire d'Alain de Bock lorsque je lui ai annoncé le

158 Eva Bossaer et Patrice Ortega, « Le Studio, présentation », in *Acting Lab Studio* [en ligne]. URL : <https://www.actinglabstudio.com/presentation-studio>. Consulté le 10/09/20.

159 Eric Zobel, « Pédagogie de l'école », in *Arts en scène* [en ligne]. URL : <https://www.ecole-theatre.net/pedagogie-theatre-lyon.php>. Consulté le 10/09/20.

thème de cette recherche : « Alors, tu vas parler du Studio ? ». Cette remarque m'avait ouvert sur la réflexion d'une définition de l'acteur-créateur. Désormais, l'interrogation d'Alain de Bock nous permet de se pencher sur la pédagogie du Studio, d'examiner plus attentivement si les enseignements de cette école rendraient possible la formation d'acteurs-créateurs.

En premier lieu, l'objectif du Studio est de former des comédiens professionnels, de les aider à acquérir une bonne technique de jeu et ainsi leur permettre de devenir autonomes. L'équipe pédagogique assure aux élèves : « notre objectif est l'épanouissement de votre talent par l'acquisition de techniques et le développement de votre imaginaire¹⁶⁰ ». Tout comme l'ESAD et le LFTP, l'école prône d'une part l'importance des cours techniques (diction, travail de masque, travail des alexandrins, travail corporel...), et d'autre part la nécessité d'accroître la créativité de ses élèves. Même lors du travail de scènes, après chaque passage au plateau, les élèves se confrontent au regard d'Alain de Bock ou à celui de Katherine Gabelle, qui leur font des retours réfléchis, construits de telle manière qu'ils ne paralysent pas les élèves, mais au contraire les stimulent :

Ces retours ne sont pas là pour enfermer l'acteur dans une interprétation imposée qui nous serait chère, mais bien au contraire pour aider l'acteur à libérer son imaginaire, susciter sa réflexion et développer ainsi sa créativité et son autonomie sur le plateau. Une bonne pédagogie suggère des propositions de jeu qui donnent à l'élève le moyen de chercher et de tester lui-même des solutions¹⁶¹.

Les professeurs du Studio n'imposent pas leur vision aux élèves, ne leur soumettent pas des idées toutes faites de mise en scène. Ils cherchent à tout prix, en éclairant les problèmes aperçus lors du travail de la scène en question, à ce que l'élève trouve les solutions par lui-même. À l'inverse du Studio Théâtre Alain de Bock, l'ESAD et le LFTP proposent à leurs élèves une multitude d'intervenants et donc de visions. Cela empêche les élèves de s'habituer à une manière de faire. Au Studio Théâtre Alain de Bock, pour éviter que les élèves ne soient déstabilisés au sortir des deux années de formation après n'avoir été dirigés que par deux personnes différentes, les professeurs s'efforcent à être les plus neutres possible. En demandant aux élèves de trouver les solutions à leurs problèmes, tout en les guidant au départ, ils habituent les futurs comédiens à savoir

160 Alain de Bock, « La philosophie du Studio », in *Le Studio Alain de Bock & Katherine Gabelle* [en ligne]. URL : <https://www.studioalaindebock.com/la-philosophie-du-studio/>. Consulté le 10/08/20.

161 Alain de Bock, « Proposition pédagogique », in *Le Studio Alain de Bock & Katherine Gabelle* [en ligne]. URL : <https://www.studioalaindebock.com/proposition-pedagogique/>. Consulté le 11/08/20.

rebondir face à un obstacle. Ils seront en théorie capables de composer en étant dirigés par un autre metteur en scène.

Les cours du Studio sont composés de la même manière chaque semaine : huit heures d'interprétation les deux années, quatre heures de masque, corps et diction puis quatre heures d'improvisation en première année, quatre heures de jeu face caméra puis quatre heures de clown en deuxième année. Chaque cours propose un instant théorique et un instant pratique. Certains, comme le cours de masque, corps et diction, ont pour but d'apporter un socle technique fort. Exactement comme dans la pensée pédagogique de l'ESAD, le but est de libérer l'acteur : « dans la maîtrise et l'aisance de son jeu, il trouvera l'inspiration et découvrira l'état créateur¹⁶² ». Cet *état créateur* fait indéniablement écho à l'acteur-créateur. Les élèves du Studio Théâtre Alain de Bock doivent convoquer leur imagination dans leur travail de scènes, qu'elles soient en alexandrins ou en prose, issues du théâtre classique ou du théâtre contemporain.

En plus de leur manière de faire des retours pensés pour stimuler les élèves, les pédagogues ont recours à des ateliers d'improvisation théâtrale pour développer cette imagination. Il y a deux catégories d'improvisations au Studio. La première est liée à la méthode que propose Alain de Bock dans ses cours : le travail préliminaire à une scène. Avant de jouer une scène de théâtre, les élèves du Studio mènent un travail de réflexion sur le sous-texte (ce que ne dit pas le texte, ce qu'il faut comprendre entre les lignes) et de segmentation (découper le texte en bloc de sens qui déterminent l'évolution de la volonté du personnage). L'idée est de chercher dans le texte toutes les indications qui aident le comédien à déterminer les objectifs et sous-objectifs de son personnage, comprendre ses réactions, son comportement à un moment donné. Cela demande de la réflexion et une action créatrice de la part de l'élève. En effet, lorsqu'il se trouve au plateau, le comédien doit être en adéquation avec son personnage. Tout cela est possible grâce au travail préliminaire, qui se poursuit avec des improvisations. Elles ont pour but de mettre au plateau les résultats du travail à la table. Des improvisations autour du texte, ou sur des situations antérieures évoquées par des personnages, sont autant d'outils pour mieux comprendre un rôle. Ce type d'improvisations est lié à une méthode stanislavskienne, ou relevant de l'Actors Studio : la *construction du personnage*. Il s'agit donc d'improvisations liées au travail de l'interprète. L'acteur-créateur utilise moins ces techniques. Comme l'a

162 Alain de Bock, « Programme pédagogique », in *Le Studio Alain de Bock & Katherine Gabelle* [en ligne]. URL : <https://www.studioalaindebock.com/programme-pedagogique-2/>. Consulté le 11/08/20.

rappelé Serge Tranvouez dans un entretien¹⁶³, l'approche de l'acteur-créateur est plus personnelle, sa vision plus globale. L'acteur-créateur ne questionne pas la vérité du personnage (ce que tentent d'approcher les élèves avec les improvisations autour du texte). Il questionne sa vérité dans le personnage. Ces improvisations sont donc quelque peu éloignées de la pratique de l'acteur-créateur. D'autant plus que le travail de sous-texte et de segmentation n'est pas du tout appliqué par les pédagogues de l'acteur-créateur. Cependant, le second type d'improvisations que propose le Studio Alain de Bock ressemble plus à ce que nous avons pu voir au stage du Théâtre de la Tempête notamment. Il s'agit pour les élèves d'improviser à deux, à partir d'une situation créée pour l'occasion. Une rupture, une annonce de grossesse, la perte d'un être cher sont autant de situations proposées aux apprentis comédiens qui ont chacun un objectif très précis. Chaque objectif, en opposition avec celui du partenaire, a pour but de faire progresser la situation initiale. Ces situations sont données quelques heures avant le début de l'exercice. Les élèves ont quelques minutes pour se concerter ensemble sur une base commune (noms, âges, professions, histoire entre eux deux...). L'improvisation peut alors commencer et dure une vingtaine de minutes. Tous les élèves passent les uns après les autres. Il n'y a pas de re-travail comme dans le stage d'Igor Mendjisky. Mais après chaque passage, les élèves et Maud Liermann, la professeure d'improvisation, essaient d'analyser comment la scène aurait pu mieux se construire, ce qui a fonctionné et ce qui n'a pas fonctionné. Les élèves qui passent ensuite doivent prendre en compte les discussions et retours sur l'improvisation du duo précédent. On reconnaît des similitudes avec le travail d'Igor Mendjisky lors des premiers jours de son stage.

Lorsque un élève improvise, il se sert de sa technique acquise pour être libre de créer. Il s'empare de la situation et la fait évoluer. L'improvisation est très utilisée par les artistes qui travaillent autour de la notion d'acteur-créateur. Alain de Bock l'emploie quant à lui pour aider ses élèves à développer une pensée créatrice au plateau. C'est aussi le cas lors des cours de masque (en première année) ou de clown (en deuxième année). Le comédien doit être force de propositions, faire travailler son imagination et l'affûter. Être créatif est une chose, utiliser cet état créatif à bon escient en est une autre. L'acteur-créateur doit pouvoir contrôler son imaginaire et en faire bon usage. Alain de Bock demande finalement la même choses à ses étudiants.

163 Voir annexe C, p. 129.

Étudions un dernier exemple de comparaison entre la pédagogie d'Alain de Bock et la pédagogie des acteurs-créateurs. Alain de Bock propose aux élèves de première année de monter un spectacle en totale autonomie autour d'une thématique : « à la manière de... ». Il s'agit de reprendre une scène de *La Demande en Mariage* de Tchekhov et de la détourner sous différents thèmes, à la manière d'un film d'action, d'une tragédie, d'un ballet classique... Ce travail est présenté pour la première fois devant les professeurs le jour de la représentation publique. Les élèves-comédiens du Studio sont donc en totale autonomie et font preuve d'une grande créativité pour monter ce spectacle, le créer, le répéter et le présenter. À ce moment précis, la pédagogie d'Alain de Bock se rapproche de la notion d'acteur-créateur. Les élèves sont amenés à penser et à gérer ce projet dans son intégralité, de la conception des saynètes jusqu'à l'impression des programmes pour le public.

La créativité des élèves ainsi que leur autonomie sont convoquées durant la formation du Studio Théâtre Alain de Bock. Pour autant, cela veut-il dire qu'Alain de Bock forme des acteurs-créateurs ? On serait tenté de répondre oui, car un élève sortant de cette formation sera très certainement prêt à travailler avec des metteurs en scène comme Jean-Michel Rabeux ou Igor Mendjisky. Cet élève a été formé pour être force de propositions, pour engager un dialogue avec celui qui le dirige, et il a appris à développer sa créativité. Ainsi, Alain de Bock forme des comédiens qui pourraient, sans trop de difficultés, se conformer à la pratique d'un acteur-créateur. Cependant, on ne peut pas dire qu'Alain de Bock forme des acteurs-créateurs dans son Studio pour la simple et bonne raison qu'il n'en fait pas mention. Il ne s'inscrit pas dans cette volonté de théorisation de l'acteur-créateur. Il n'adhère pas non plus à certains éléments constitutifs de cette catégorie d'acteurs. Par exemple, le Studio fait appel à très peu d'intervenants extérieurs, demande peu de créations personnelles, et développe une méthode basée sur l'Actors Studio et Stanislavski.

Nous pouvons en déduire que les écoles qui travaillent sur la créativité de leurs élèves sans faire mention de l'acteur-créateur ne forment pas à proprement parler des acteurs-créateurs. Mais elles ouvrent la voie pour en devenir un, par la suite.

Enseigner la créativité : *mise en ordre* ou conditionnement ?

Beaucoup de formations proposent un cursus orienté vers la créativité de leurs élèves. N'existe-t-il pas un risque que les formateurs imposent, consciemment ou non, leur vision du théâtre ? Est-ce qu'ils ne vont pas conditionner la créativité des futurs comédiens ? Les enfermer dans un moule, créant toute une génération d'artistes ayant les mêmes esthétiques, les mêmes utilisations des textes, les mêmes manières de fonctionner, etc. ? Ou est-ce que tout cela ne relève que de la *mise en ordre* ? Jean-Michel Rabeux définit l'art comme « le processus de mise en ordre du chaos », et rajoute que « l'art qui n'a pas de mise en ordre n'est pas de l'art¹⁶⁴ ». Ainsi, si on suit la pensée de Jean-Michel Rabeux, les comédiens doivent être dirigés. Sans aucune direction, il n'y a pas d'art. La question est de savoir comment diriger. La « mise en ordre » dont il parle permet de rendre fertile l'imaginaire des comédiens. Trop libres, ils ne sauraient où aller. Ce sont les mêmes ressentis qui ont été recueillis auprès des comédiens stagiaires d'Igor Mendjisky. À la question « Vous êtes-vous sentis contraints ? », la réponse était toujours « non ». Au contraire, on a pu observer un soulagement chez les comédiens à partir du moment où Igor Mendjisky a commencé à diriger plus précisément les improvisations. Cela leur a même permis d'être encore plus créatifs. Hortense Monsaingeon, comédienne participant au stage, va dans ce sens :

Plus il y a de contraintes, plus j'ai envie de chercher. Donc au fur et à mesure qu'Igor donnait des indications, j'étais de plus en plus stimulée. Ça ne restreint pas du tout. Et puis le but, c'est de garder cet état de création et de recherche permanente même lorsqu'on est en train d'écrire ou de refaire¹⁶⁵.

On note le même retour chez Clémentine Bernard, comédienne suivant elle aussi le stage :

Je me suis vraiment sentie libre, c'est le terme. Libre tout en étant cadrée. Libre comme j'aime l'être, à savoir pas trop non plus. Mais j'ai su trouver ma liberté là-dedans. Je me suis sentie libre, et dans mes propositions, et dans le cadre qu'Igor nous proposait¹⁶⁶.

164 Jean-Michel Rabeux, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe B, p. 126.

165 Hortense Monsaingeon, entretien avec Rémi Palazy, Paris – Théâtre de la Tempête, 25 janvier 2018, voir annexe F.11, p. 182.

166 Clémentine Bernard, entretien avec Rémi Palazy, Paris – Théâtre de la Tempête, 29 janvier 2018, voir annexe F.9, p.177.

De manière générale, les comédiens ont besoin d'indications pour pouvoir jouer et, on l'a vu, être créatifs. Mais pour que cela soit possible, le metteur en scène (ou le pédagogue) doit être à l'écoute, attentif aux propositions de ses comédiens. Une confiance doit s'installer entre le comédien et celui qui le dirige. Un troisième participant du stage, le comédien Didier Boulle, nous dit à ce sujet :

Dans le travail, les indications données sont des repères nécessaires. Et on a tous confiance en ce que nous propose Igor. On voit qu'il construit en même temps que nous. Il n'y avait rien de directif ou de brutal dans ses interventions. Il s'appuie sur ce qu'on fait. Je ne me suis jamais senti en confrontation avec ça ¹⁶⁷.

Le dialogue qui s'installe entre le comédien et le metteur en scène permet d'exciter la créativité du comédien. Encore faut-il que le comédien ne soit pas conditionné par la pensée du metteur en scène pour être parfaitement créatif. Il y a en effet une différence de taille entre mise en ordre et conditionnement. Le conditionnement, c'est ce qu'Alain de Bock cherche à éviter lorsqu'il fait ses retours à ses élèves. C'est-à-dire donner des idées toutes faites aux élèves, leur plaquer une vision du théâtre. La mise en ordre, c'est trouver la neutralité nécessaire et les mots justes pour débloquer l'imaginaire du comédien, tout en le dirigeant vers le parti pris de mise en scène. Si une mise en ordre dérape vers un conditionnement, c'est prendre le risque de perdre la singularité du comédien. Donc de perdre la qualité principale de l'acteur-créateur, c'est-à-dire son unicité. Or, la période où un comédien est le plus influençable c'est lors de sa formation. D'autant plus s'il entre dans une école très jeune. S'il se retrouve face à un pédagogue qui veut imposer une vision du théâtre, alors l'esprit critique de l'apprenti comédien ainsi que ses goûts théâtraux pourront être conditionnés. Sa vision de la créativité sera faussée, ou du moins sera semblable à celle de son professeur.

Prenons un exemple. Au LFTP, lors de la création d'un spectacle, Maxime Franzetti passe des « commandes » à ses élèves. Les comédiens arrivent en cours avec des propositions personnelles, travaillées en autonomie. Ils ont été libres de créer et de présenter ce qu'ils voulaient. Mais au final, c'est Maxime Franzetti qui choisit les propositions qui feront partie du spectacle. Parfois même, il les retravaille. En sachant cela, comment être sûr que les élèves ne seront pas conditionnés par l'envie de plaire à leur professeur ? Comment s'assurer qu'ils ne se conditionnent pas eux-mêmes, et

¹⁶⁷ Didier Boulle, entretien avec Rémi Palazy, Paris – Théâtre de la Tempête, 25 janvier 2018, voir annexe F.4, p. 160.

n'altèrent pas ainsi leur imaginaire? Cette crainte peut exister dans des cours où des maîtres uniques dispensent leur vision à leurs élèves. Cependant, elle n'a pas lieu d'être dans ces formations qui travaillent sur l'acteur-créateur, car leur volonté première est de stimuler la créativité de leurs élèves. Comme nous l'avons vu, ces formations limitent la possibilité de contraindre la créativité des comédiens en multipliant les intervenants extérieurs, pédagogues et metteurs en scène. Cette richesse de visions différentes permet aux élèves de découvrir quel théâtre ils auront envie de pratiquer au sortir de leur formation. Maxime Franzetti assure que son école est constamment à l'écoute de la diversité de ses promotions :

Même si elle paraît très figée, très décidée, ma formation n'en est pas moins participative. Jamais à l'école il n'y a eu un groupe qui ressemblait à un autre. Et ce malgré des critères de sélection qui restent les mêmes. C'est pour ça que la pédagogie a toujours bougé en fonction des nécessités, des besoins, des prérogatives d'un groupe¹⁶⁸.

Maxime Franzetti accompagne au mieux ses élèves durant toute leur évolution au sein du LFTP. Il met en ordre cette évolution grâce à une pédagogie précise et ouverte, technique et créative. Cet accompagnement continue après la fin du cursus. Le LFTP ne possède pas de fonds d'insertion, comme l'ESAD (avec le PSPBB¹⁶⁹) qui possède son fonds d'insertion professionnelle. Ce fonds offre une aide salariale aux metteurs en scène qui travaillent avec des anciens élèves de l'ESAD, sortis depuis moins de trois ans de l'école. Maxime Franzetti propose une aide plus informelle :

J'en accompagne certains individuellement, d'autres en groupe. Je sers aussi à ça, à ce que les gens affirment leur futur. Ils font appel à moi pour des projets de sortie, des conseils administratifs pour monter leur compagnie, des mises en place de festivals. Parfois aussi pour des parcours individuels d'acteur ou d'actrice. Il m'est arrivé de prêter du matériel à des anciens élèves pour leur création ou de leur prêter des salles de répétition... Évidemment je fais tout pour, d'une part donner les meilleurs conseils, et d'autre part pour que leur richesse continue de se mettre en mouvement¹⁷⁰.

On sent une grande diversité que cultive Maxime Franzetti au sein de son école. C'est d'ailleurs ce qu'on sent chez tous les pédagogues de l'acteur-créateur, une revendication claire de la nécessité d'être unique, singulier. L'acteur-créateur ne peut donc pas être un

168 Maxime Franzetti, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe A, p. 119.

169 Le PSPBB est le Pôle supérieur d'enseignement artistique de Paris Boulogne-Billancourt. L'ESAD est le département Théâtre du PSPBB.

170 Maxime Franzetti, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe A, p. 119.

acteur conditionné. Ce n'est pas souhaitable. Et si l'on en croit ses adeptes, cela annulerait sa qualité de créateur. Carole Bergen, la conseillère aux études de l'ESAD exprime bien cette pensée :

J'envisage l'acteur-créateur comme un acteur qui pense le théâtre autant qu'il le fait. Il a une vraie démarche, une réflexion, un positionnement, un angle de vue même en tant qu'interprète.¹⁷¹

Si l'acteur-créateur perd ses qualités réflexives personnelles et sa vision unique du théâtre, il perd l'essence même de ce qui le différencie des autres comédiens. Le conditionnement, c'est la mort de l'acteur-créateur. Au contraire de la mise en ordre qui est son salut.

171 Carole Bergen, entretien avec Rémi Palazy, *loc. cit.*, voir annexe D, p. 136.

Conclusion : l'acteur-créateur, un acteur nouveau ?

Travailler sur la notion d'acteur-créateur, c'est un peu travailler autour de la question de l'acteur aujourd'hui. Quand on voit la popularité de la notion et de sa philosophie, on comprend que cet acteur soit représentatif des envies théâtrales contemporaines. Les formations de théâtre, qu'elles utilisent ou non ce terme d'acteur-créateur, sont sensibles à former des acteurs en propositions, créatifs et singuliers. L'acteur-créateur est dans l'ère du temps.

Avec l'avènement de l'acteur-créateur, l'idée du bon comédien change de cap. Rappelons-nous Louis Jovet et sa distinction entre le vénérable comédien et le détestable l'acteur. Avec ce que nous savons de Louis Jovet et de sa pensée, il semble certain qu'il verrait l'acteur-créateur d'un mauvais œil. Les caractéristiques de l'acteur-créateur étaient pour lui très négatives. Lorsqu'il décrit la pratique de l'acteur, c'est-à-dire le mauvais comédien, il exprime toute l'horreur qu'il éprouve :

L'acteur, lui, ne se désincarne jamais. Son talent est d'être très incarné de lui, d'abord, en lui-même ; et le public exige de lui qu'il se ressemble. Le vide auquel aspire et atteint le comédien le rendrait inexistant. Il n'existe que par lui.¹⁷²

Nous l'avons abordé au début de cette recherche, l'acteur-créateur part de lui-même pour jouer un rôle, il ne se quitte jamais mais teinte le personnage de sa personnalité. Il ressemble donc à l'acteur que décrit Louis Jovet. Pour lui, l'acteur-créateur serait un mauvais interprète. Incapable de quitter sa personne, l'acteur serait comme prisonnier de lui-même, condamné à ne jouer que ce qu'il est. Or, nous l'avons vu, tout l'intérêt de l'acteur-créateur est d'être un créateur tout en restant un interprète. Et la volonté des pédagogues et metteurs en scène travaillant sur l'acteur-créateur est justement d'en faire un très bon interprète. Seulement, ils continuent le chemin de l'interprète et l'amènent vers le développement de sa personnalité au plateau, l'essor de sa singularité, l'évolution de

¹⁷² Louis Jovet, *Le Comédien désincarné*, op. cit., p.190.

son imaginaire. Cette volonté d'augmenter la capacité créatrice de l'acteur va de paire avec une dépréciation du terme interprète. Être un interprète, un simple interprète, est devenu réducteur, voire péjoratif. Non pas que l'interprétation soit dévalorisée. C'est le fait de n'être qu'un interprète et rien d'autre qui est critiqué. Comme si cela ne suffisait plus. Comme si cela créait un manque chez l'acteur. Un manque que comblerait l'acteur-créateur.

Pourtant, les enjeux convoqués par l'acteur-créateur ne sont pas si nouveaux. Au cours de l'histoire, les comédiens ont souvent été au cœur de la création artistique et théâtrale. Ce qui change ici, c'est le contexte. L'acteur-créateur tire les leçons des écrivains de plateau, des troupes qui ont émergé après mai 1968 avec cette envie de travailler collectivement. L'acteur-créateur c'est l'institutionnalisation de l'idéal théâtral suivant mai 1968, la concrétisation d'une volonté de remettre au centre l'acteur en tant que créateur.

N'est pas acteur-créateur qui veut l'être. Cette dénomination, bien que beaucoup d'artistes pensent savoir à quoi elle fait référence, possède un cahier des charges bien précis. Sans cela, n'importe quel acteur aurait la volonté de se revendiquer comme créateur, à juste titre. Un interprète qui réinvente son rôle tous les soirs pourrait revendiquer son côté créateur et re-créateur. Or, nous avons vu qu'il y a des spécificités uniques à l'acteur-créateur. Voici donc un petit guide pratique pour devenir un acteur-créateur. Tout d'abord, l'acteur-créateur est un acteur qui a une pensée sur le monde qui l'entoure, une vision artistique et esthétique singulière. C'est cette réflexion sur le monde qui le pousse à être créatif, à faire part de ses idées, à donner son point de vue et ainsi enrichir les propos du ou des metteurs en scène. Ensuite, l'acteur-créateur est un interprète qui utilise ce qu'il est, qui il est, pour teinter les personnages qu'il doit jouer. Il leur apporte une couche supplémentaire qui lui est propre, et qui fait de chaque interprétation une nouveauté. L'acteur-créateur doit également être bavard, en dialogue constant avec son metteur en scène. Il réagit aux consignes données et fait des propositions au plateau. De plus, l'acteur-créateur est un acteur réfléchi. Avant de se lancer au plateau, il travaille à la table pour mieux créer par la suite. Une fois qu'il a tous les outils en main, il peut faire les propositions qui lui semblent en adéquation avec le parti pris de mise en scène. Enfin, l'acteur-créateur, c'est l'acteur qui sait se rendre indispensable, irremplaçable. Mais il se rend unique presque sans le vouloir. L'acteur-créateur, c'est l'acteur de la singularité.

Comment imaginer l'acteur-créateur dans vingt ans ? Peut-on deviner l'avenir qui l'attend ? Difficile de se prononcer catégoriquement. Le plus probable est que l'idée autour de la notion d'acteur-créateur continue de prendre de l'essor. On voit de plus en plus d'acteurs devenir metteurs en scène, de collectifs d'acteurs, de formations travaillant sur l'imaginaire et la créativité de leurs élèves. Cependant, dire que le terme d'acteur-créateur perdurera n'est pas certain. Il semblerait que depuis son apparition en France durant les années 2010, il n'ait pas encore trouvé un relai assez conséquent pour devenir une catégorie d'acteurs qui puisse faire date. Nous ne tendons certainement pas vers une généralisation du terme acteur-créateur. Beaucoup d'associations de mots fleurissent ces dernières années. Cela prouve que les artistes et pédagogues ont besoin de nouvelles références pour décrire leur travail. Une école d'art dramatique ouverte en 2015 a pour nom *l'école Acteurs Artisans*¹⁷³. Catherine Liverato, la coordinatrice de la section théâtre du Conservatoire à Rayonnement Régional de Grenoble, indique vouloir atteindre avec ses élève l'autonomie de *l'artiste créateur*¹⁷⁴. Plus récemment, en 2019, Florient Azoulay et Xavier Gallais ont fondé *La Salle Blanche, le laboratoire de l'acteur-chercheur*. Cette école se veut « à l'opposé des écoles de théâtre privées traditionnelles » et se définit comme « une formation novatrice de l'acteur par la recherche et la création »¹⁷⁵. À l'instar des formations travaillant sur la créativité de l'acteur, ces formations pourraient parler et revendiquer le travail de l'acteur-créateur. Mais elles ne le font pas. Sans doute cherchent-elles à se démarquer des autres formations, et donc de l'acteur-créateur. Non pas qu'elles soient en contradiction avec lui, mais la volonté de montrer que sa pédagogie est unique et ne ressemble à aucune autre est certainement plus forte. En conséquence, si le terme d'acteur-créateur n'est pas le reflet d'une dénomination commune et organisée, il témoigne d'une volonté pressante de conférer un plus grand pouvoir et une certaine liberté au comédien, pour l'emmener vers le chemin de la création.

C'est vraisemblablement ici que réside la nouveauté de l'acteur-créateur : non pas le terme en lui-même, mais la pluralité des voix qui s'accordent pour dire que l'acteur doit être un créateur. Il met en évidence qu'aujourd'hui, la volonté générale de l'acteur est de contribuer à l'acte théâtral, d'être force de proposition, de dépasser sa condition

173 Franck Cabot-David, *Ecole Acteurs Artisans*, <https://ecole-acteurs-artisans.fr>, consulté le 30/08/2020.

174 Catherine Liverato, « Objectifs, Enseignement pré professionnel : CPES/CEPI », in *Conservatoire de Grenoble*, <https://www.grenoble.fr/1583-la-voix-le-corps.htm>, consulté le 30/08/2020.

175 Florient Azoulay et Xavier Gallais, « Une nouvelle école de théâtre à Paris » in *La Salle Blanche, le laboratoire de l'acteur-chercheur*, <https://lasalleblanchetheatre.com/#a-propos>, consulté le 29/08/2020.

d'interprète, et de laisser parler qui il est et ce qu'il désire. Ce qui est aussi nouveau c'est l'institutionnalisation de l'acteur dans les lieux de la création. De plus en plus d'acteurs sont à la tête de théâtres publics. Cela fait par exemple partie des missions des centres dramatiques nationaux de nommer à leur direction des artistes du spectacle vivant. Depuis une vingtaine d'années, les artistes metteurs en scènes mais également comédien (au moins une partie de leur temps) deviennent des figures incontournables à la direction des CDN. L'acteur a gagné une place qu'il ne compte pas céder.

L'acteur-créateur fait complètement partie de l'évolution de l'art de l'acteur. Il n'en est pas l'instigateur mais le révélateur. Il est l'outil qui permet de mieux comprendre le regard des artistes sur le monde théâtral d'aujourd'hui. Grâce à l'acteur-créateur, nous voyons que la création se pense de plus en plus en apports hétéroclites. Un fonctionnement organique se fait sentir, où l'acteur est vu non seulement comme un allié, mais aussi et surtout comme un partenaire incontournable de l'acte créateur. Ainsi ce n'est pas la nouveauté de l'acteur-créateur qui importe ici, mais sa présence grandissante dans les formations théâtrales comme dans le monde professionnel. Aujourd'hui, l'acteur revendique sa place et s'affirme dans le processus de la création théâtrale, comme l'individu s'affirme et s'impose dans la société contemporaine.

Annexes

Annexe A : Entretien avec Maxime Franzetti

Annexe B : Entretien avec Jean-Michel Rabeux

Annexe C : Entretien avec Serge Tranvouez

Annexe D : Entretien avec Carole Bergen

Annexe E : Entretien avec Igor Mendjisky

Annexe F : Entretiens avec les comédiens du stage d'Igor Mendjisky

Annexe F.1 : Entretien avec Frédéric Pellegeay

Annexe F.2 : Entretien avec Lionel Nakache

Annexe F.3 : Entretien avec Juliette Poissonnier

Annexe F.4 : Entretien avec Didier Boulle

Annexe F.5 : Entretien avec Victor Guillemot

Annexe F.6 : Entretien avec Béatrice Venet

Annexe F.7 : Entretien avec Alexandros Giannou

Annexe F.8 : Entretien avec Carole Bianic

Annexe F.9 : Entretien avec Clémentine Bernard

Annexe F.10 : Entretien avec Evelyne El Garby Klai

Annexe F.11 : Entretien avec Hortense Monsaingeon

Annexe F.12 : Entretien avec Thibault Sommain

Annexe G : Prises de notes personnelles durant le stage d'Igor Mendjisky

ANNEXE A

Maxime Franzetti

« Bien plus qu'un métier, c'est un sacerdoce »

Maxime Franzetti est comédien, metteur en scène et pédagogue. Il a fondé en 2009 son école, le laboratoire de formation au théâtre physique (ou LFTP). Il commence une carrière d'ingénieur avant de se tourner définitivement vers le théâtre. Après une formation au Cours Florent, il séjourne quelques mois au Théâtre du Soleil. Puis il est dirigé par Philippe Calvario, Sophie Saada, Marianne Serra... Sa rencontre avec Pippo Delbono en 2004 pour la création de *Enrico V* de Shakespeare est déterminante. Il s'inspirera du training physique de Pippo Delbono dans sa pédagogie. Maxime Franzetti met en scène plusieurs spectacles à partir de 2005 avec sa compagnie *Au Coin du cercle* : *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès, *Ambulance* de Gregory Motton, *Est-ce ainsi que les hommes s'aiment...?*, une création de danse-théâtre, ou encore *Quitter la France* d'après le roman d'Ariel Kenig... Il fonde en 2011 la compagnie du Théâtre du Baléti, avec laquelle il crée des spectacles où il engage des élèves issus des promotions sortantes de son école. La compagnie se renouvelle d'année en année et évolue avec les anciens élèves du LFTP.

Rémi Palazy : Ma première question porte sur votre parcours. Vous avez commencé votre carrière comme comédien. Comment êtes-vous arrivé à la pédagogie ?

Maxime Franzetti : Avant même d'être comédien, j'ai été ingénieur. Ça me semble très important car dans cette école d'ingénieur, j'ai travaillé autour de ce qu'on appelait à l'époque *es systèmes qualités*. Pour faire simple, il s'agit de toutes les organisations normatives autour d'un développement qualité d'un système, d'un produit, d'un mode opératoire... en bref, tout ce qui tourne autour de la notion de qualité. Tout cela est intimement lié aux raisons qui m'ont poussé à devenir pédagogue. En tant que jeune comédien, il y avait quelque chose qui me passionnait dans le travail de l'acteur, sa méthodologie. Cela m'était familier car étant ingénieur, j'ai étudié autour de

méthodologies, travaillant sur les systèmes qualités. De ce fait, et sans trop y penser, j'ai beaucoup observé cette méthodologie de l'acteur. Assez rapidement, je me suis mis à écrire des trajectoires, des commentaires, des possibilités de modes opératoires. Comment faire ? comment pratiquer ? comment améliorer ? J'ai ainsi étudié le processus du comédien. Ça m'a tout naturellement amené à réfléchir sur la pédagogie. J'ai commencé ma formation de comédien à l'école Périmony puis rapidement, je suis entré au Cours Florent qui me convenait mieux. Et c'est en deuxième année de cette formation que j'ai été propulsé assistant de François Florent¹⁷⁶. Cela m'a permis de le suivre dans ses moindres faits et gestes : ses auditions, ses interventions dans les classes. Je filmais, je commentais. J'ai beaucoup appris à son contact, au contact d'une personne ayant créé une école, qui n'a plus à se justifier sur la pédagogie qu'il a employé. À cette époque, j'étais comédien et je commençais à mettre en scène. En sortant de l'école, j'ai eu un certain succès avec mes premières mises en scène. J'ai rapidement travaillé en tant que comédien auprès de grands metteurs en scène. Très vite, le Cours Florent m'a appelé pour animer un stage d'adolescent, les AJ¹⁷⁷. Je me suis prêté au jeu. Ça me semblait logique de faire mon métier de comédien, de metteur en scène et en même temps de pédagogue. Je n'ai jamais trouvé que ces pratiques étaient sectorisées et qu'il fallait qu'elles le soient. Petit à petit, on m'a confié des classes de plus en plus importantes : d'abord ce qu'on appelait les AJ+, puis les premières et deuxième années de la formation professionnelle et pour finir, je suis devenu intervenant pour la Classe Libre Théâtre du Cours Florent. Par ailleurs, j'ai créé un module, *le corps en mouvement*, qui existe toujours au sein de l'école. Toutes ces expériences m'ont amené assez naturellement vers mon processus personnel de pédagogie. Et j'ai ouvert le LFTP. Voilà comment j'ai utilisé ma formation initiale d'ingénieur pour m'emparer de la matière théâtre.

R. P. : Vous évoquez beaucoup le corps, la part physique du théâtre. Cela m'amène à une question qui m'est apparue dès la lecture du nom de votre école : le Laboratoire de formation au théâtre physique. Pourquoi parlez-vous du théâtre physique et en quoi cela définit-il en partie votre école ?

¹⁷⁶ François Florent est un comédien et homme de théâtre français. Il a fondé le Cours Florent en 1967.

¹⁷⁷ Les Ateliers Jeunesses du Cours Florent, rebaptisés aujourd'hui en Cours Florent Jeunesse, sont des cours hebdomadaires ou des stages de théâtre ouverts aux jeunes de 7 à 17 ans.

M. F. : Au début, je ne savais pas ce que théâtre physique voulait dire. J'ai simplement mis ces deux mots l'un à côté de l'autre. D'une part parce que Vitez et Copeau en parlaient beaucoup (deux hommes qui m'ont grandement inspiré), que j'ai dans mon héritage les lectures d'Eugenio Barba. D'autre part car ayant travaillé avec Pippo Delbono et ses fameux training, tout tournait autour du physique. On m'a habitué à réfléchir avec le corps avant de réfléchir avec la tête. Je crois que c'est pour ces raisons que j'ai mis de manière assez naturelle *théâtre* et *physique* ensemble [dans le nom de l'école]. Ce sont les mêmes mots pour moi. Sauf que dans la définition contemporaine que certains ont, *physique* et *théâtre* sont dissociés. J'ai voulu les ré-associer pour faire comme un pléonasmisme. Cela transpire dans ma pédagogie, à tous les instants. Même si on fait du théâtre oral, la dimension non verbale est majeure sur un plateau de théâtre. Mais elle est presque insoupçonnable pour ceux qui ne pensent le théâtre qu'avec la tête. J'ai d'ailleurs une petite anecdote à ce sujet. Lorsque j'étais en pleine préparation pour la toute première ouverture de l'école, je travaillais avec Philippe Calvario qui était très proche de Patrice Chéreau. J'ai ainsi pu rencontrer Patrice Chéreau, et à cette occasion, je lui ai demandé d'être le parrain de la première promotion du Laboratoire de formation au théâtre physique. La première chose qu'il m'ait demandé était : « qu'est-ce que ça veut dire "physique" quand on parle de théâtre ? ». C'était très drôle car il m'a ainsi fait remarqué que *physique* et *théâtre* étaient deux mots identiques. Cela m'a conforté dans mon idée de rajouter ce terme, physique, et de le revendiquer. Et pour finir la petite histoire, Chéreau a décliné ma proposition de parrainer la première promotion car il m'a avoué ne pas être très à l'aise avec l'idée même de parrainage.

R. P. : Comment se déroule votre formation ? Quelles trajectoires suit-elle ?

M. F. : Tout d'abord, j'ai construit ma formation sur vingt mois, soit deux années scolaires. Ces vingt mois sont des passages obligés pour développer l'acteur. De ce fait, une entrée en deuxième année n'est pas concevable. J'ai toujours trouvé ça ridicule de commencer à un moment déjà entamé d'une formation. Ensuite, ce n'est pas évident de résumer comment ces vingt mois se dessinent. Disons qu'en première année, il y a cette obsession que j'ai de tout remettre à zéro. Cela veut dire qu'il faut redécouvrir son corps même si on le connaît. Il faut redécouvrir sa résistance même si on la connaît. Il faut aller

chercher de nouvelles choses que son corps est capable de donner même si on est plus ou moins sportif par exemple... J'essaie de remettre tout à zéro pour qu'on soit, non pas neutre – car ce n'est pas une neutralité que l'on cherche – mais plutôt dans la recherche inverse, à savoir trouver l'origine, son origine. Pendant les six premiers mois de l'école, je ne fais que remettre à zéro les choses. Et c'est très perturbante, très pénible aussi car on épuise le corps et la tête. Mais sans cette capacité à s'offrir, on ne peut pas faire de théâtre. Il faut user le corps et la tête pour pouvoir être offrant. Être le moins possible en réflexion et inversement le plus possible dans son état créatif. Faire, plutôt que réfléchir pour faire. Cette somme d'éléments pédagogiques passe par le training, par le masque neutre, par la danse contemporaine. Cela passe aussi par le chant, par la mise en place d'éléments poétiques, et surtout par le système de commandes. Je crois que le gros bouleversement de l'école ce sont ces commandes passées toutes les semaines environ aux élèves pour qu'ils créent en fonction de thématiques que je leur donne, sous la forme d'un cahier des charges. Le but est qu'ils apprennent la contrainte : utiliser leurs propres éléments et arguments au service de quelque chose qui vient de l'extérieur, comme c'est toujours le cas ou presque au théâtre. Même dans le cadre d'une immanence, on travaille toujours pour une transcendance. Tout ça est mis en place à l'école en première année. Ensuite en deuxième année, on aborde un travail différent mais qui finalement est la suite logique de la première année. La pédagogie se transforme : on passe d'une recherche du zéro, faite en première année, à comment remplir ce zéro. Comment j'offre, comment je deviens créateur avec un metteur en scène, avec une écriture... Je ne m'occupe pratiquement plus des deuxièmes années. Ils sont à la charge de metteurs en scène extérieur avec qui, pour la plupart, je travaille depuis le début de l'école, comme un compagnonnage. Malgré cela, je me laisse toujours l'opportunité de faire de nouvelles rencontres. Je sollicite des gens dont j'ai aimé le travail et dont j'estime que la réflexion, soit s'acquine à la mienne, soit est complètement antinomique. Dans les deux cas, c'est extrêmement stimulant pour les élèves. Ce sont des intervenants passionnés, des amoureux. Ils ne se choisissent pas, ils s'imposent, comme dans une histoire d'amour. Ces metteurs en scène viennent proposer un spectacle et je les laisse être parfaitement responsable de leur atelier. C'est donc vraiment en deuxième année que la fonction du comédien devient concrète, que les élèves commencent à faire leur métier pour se préparer à la sortie. C'est la différence majeure avec la première année.

R. P. : En quoi est-ce important pour vous de former des acteurs-créateurs ?

M. F. : Je dirais qu'avant tout c'est une histoire d'héritage. Mes lectures m'ont toujours montré que l'art c'est avant tout quelque chose qui doit se servir de l'existant, du vivant pour le transcender. Si on ne fait pas des acteurs-créateurs, c'est-à-dire des acteurs capables de transformer, d'enchanter les choses, je trouve qu'on engendre vite des boîtes à parole très verbeuses, intellectuelles. L'acteur-créateur ne va pas pour autant toucher au sens ou à la part sensitive des spectateurs. Ariane Mnouchkine disait quelque chose de très beau à propos de sa création autour du *Tartuffe* de Molière. À une de ses comédiennes qui n'arrivait pas à monter sur le plateau, qui réfléchissait trop, elle disait quelque chose comme : « tu vois, regarde, là, il y a des nuages. Les nuages, tu ne sais pas ce qu'ils sont, tu ne te poses pas la question du pourquoi. Pourtant, tu regardes ça comme une chose poétique, et belle, et grande. Alors monte sur le plateau en te disant que tu regardes un nuage et que tu ne sais pas ce que c'est. Tu es simplement face à quelque chose de poétique ». Je crois que c'est un peu ça mon idée de théâtre, pourquoi des acteurs-créateurs. Parce que la création demande plus que d'être un simple vecteur de mots, de sensations ou d'histoires.

R. P. : Depuis combien de temps parlez-vous d'un acteur-créateur ?

M. F. : J'aurais du mal à définir le moment et l'endroit précis où je l'ai utilisé tel quel pour la première fois. Mais depuis le début que j'ai commencé à faire de la pédagogie, je n'ai jamais dissocié le mot *acteur* de *créateur*. Ça vient d'un amalgame de toutes mes expériences de comédien et metteur en scène. Ça vient aussi d'un héritage de Pina Bausch, qui disait que ses danseurs étaient des acteurs. Elle les appelaient les *dansActeurs*. C'est un mélange des formulations qu'on aime bien mettre sur la tête des gens. Je m'amuse d'ailleurs toujours en n'appelant plus mes élèves des *acteurs* mais des *réacteurs*. Ce sont des *réacteurs* : ils sont en train de réagir à une chose pour créer autre chose. Ils agissent tout de même. Mais la philosophie qu'il y a autour de la réaction est plus intéressante, il me semble, que celle de l'action. Quoi qu'il en soit, je dis *créateur* depuis le début, et encore plus pour les rapprocher de l'enfance. L'enfant crée quelque chose avec rien et réussit à raconter une histoire avec sa propre croyance.

R. P. : Puisque l'acteur-créateur part de ce qu'il est et de lui-même, comment abordez-vous le travail autour du personnage ? Travaillez-vous autour d'une construction de personnage ? Quelle place a la personnalité de l'acteur par rapport à son personnage ?

M. F. : La réponse à cette question se trouve être également la base de ma pédagogie. Je ne parle de personnage que lorsqu'il est question de littérature. Je ne parle absolument jamais de personnage quand on est sur un plateau de théâtre. Je vais plutôt parler de rôle, ou de la personne qui est en face de moi. J'ai tendance à dire que ce n'est pas nous qui allons dans le personnage littéraire. Ce sont les arguments écrits par un auteur, pour définir ce que l'on nomme personnage, que nous prenons pour nous. Le rôle du comédien c'est d'être présent à lui-même, avec ce qu'il est, nourri des arguments du personnage littéraire. Je n'ai pas l'ombre d'un doute quant à cette approche du personnage. Je dis toujours à mes acteurs que c'est eux que je veux voir au plateau. Quand un de mes élèves joue *Hamlet*, il devient cet *Hamlet*. Il dira « être ou ne pas être... » et il deviendra pour nous ce personnage. Lui, il est rôle, il est fonction, ici et maintenant. Je ne crois pas qu'il faille se poser la question de comment construire un rôle. On construit en réaction. On construit avec les arguments du personnage, avec ce que l'auteur nous dit de la situation, ce qu'il nous dit du moment qui est à traverser, avec ce que l'acteur va lui-même joindre à ces moments, ces instants... À partir du moment où on va mettre tous les arguments, la situation, l'histoire, les tenants et les aboutissants, la stratégie adoptée, on aura oublié le personnage au profit d'une réalité qu'on aura construite. Et cette réalité deviendra pour moi l'histoire, le théâtre. Ce travail est l'écho sensitif que je cherche depuis le début avec eux, ce que j'entreprends à l'école et dans mon travail de metteur en scène.

R. P. : Comment se déroule vos rencontres-auditions pour les nouveaux entrants ?

M. F. : Depuis que l'école existe, j'ai toujours voulu que ces auditions soient effectivement des rencontres. C'est le plus important. L'audition vient après la rencontre. Chaque année, ce sont environ cinquante personnes qui sont intéressées par le projet de

l'école. Ça se déroule toujours comme une séance de travail qui démarre à dix heures et qui se termine à dix-huit heures, voire un peu plus. C'est une rencontre en trois temps. Premièrement, je cherche à définir rapidement quel est l'état zéro de chacun par des jeux physiques : marches, travail de rythme, de tempo, travail d'associations, de collectif et de chœur... En deuxième temps, je vais tester l'imaginaire que chacun a. J'ai tout un travail d'évaluation de l'imaginaire par l'improvisation. Notamment grâce au travail de Pina Bausch. J'aime la façon dont elle amène les acteurs ou les danseurs à réagir à des commandes sur des phrases, des mots. Le troisième temps permet de revenir au texte car je demande à chaque candidats de préparer deux textes : un texte de leur choix, et un monologue à partir d'une liste d'auteurs imposés. Enfin, on partage pendant les deux ou trois heures restantes un travail de direction d'acteur où on essaie de mettre en perspective ce qu'on a vu dans la journée. Je souhaite à ce moment que chacun livre quelle est sa vérité, comment il se débarrasse du personnage et essaie de traverser l'instant avec ses mots. C'est vraiment une rencontre, autant pour eux que pour moi. Et c'est toujours le but. Maintenant, depuis quelques mois, je suis en train de modifier ma perception par rapport à ce que ça veut dire une rencontre. Qu'est-ce que ça veut dire que demander à des gens de venir se faire évaluer pour entrer quelque part ? Si j'avais le temps et l'argent, je dirais à tous les postulants de venir pendant trois jours. Leur dire « on fait théâtre, on fait offrande et on voit ce qu'il se passe ». De toute façon, je n'ai jamais pris les meilleurs. Je ne sais pas ce que ça veut dire. J'aime les rencontres. Et je suis très fier de fonctionner comme ça. Le but c'est de créer une véritable histoire entre les élèves et l'école.

R. P. : Quels sont alors les critères de sélections ? Les personnes en elles-mêmes ? Ce qu'elles dégagent ?

M. F. : Au-delà de tout ça, c'est l'envie. L'envie de passer vingt mois au LFTP à s'abandonner et à s'enrichir d'une chose qui n'est pas soi, ou plutôt qui n'est pas encore soi, qui va être découverte. C'est aussi un engagement philosophique. Ce n'est pas simplement venir travailler une matière. C'est aussi et surtout se rencontrer, personnellement. Porter des histoires, être en sensation avec des arguments, avec des situations et des vies qui ne sont pas les nôtres mais qu'on va faire nôtres. Ça demande un grand courage et une réflexion à propos de qui nous sommes. C'est bien plus global et

philosophique. Presque psychanalytique. La philosophie est la mère de la psychanalyse. Cela se retrouve dans le théâtre, puisqu'on parle de l'humanité. Alors quand je sens que des gens ne sont pas disposés à s'engager, ou que je sens qu'ils viennent pour de mauvaises raisons, je ne les prends pas. Il m'arrive de dire à certain d'attendre une année, car je crois que l'engagement des dix premiers mois à l'école est bouleversant.

R. P. : Et cette qualité d'engagement, vous la décelez aussi dans la lettre d'envie, cette lettre de motivation que vous demandez à chaque candidat ?

M. F. : Exactement. Bien sûr, les lettres d'envie ne sont jamais la réalité de ce qu'est la personne qui va se présenter devant moi. Il y a un mélange entre : montrer ses meilleurs arguments et montrer son meilleur profil. C'est ce qu'amène notre société. Avec les réseaux sociaux, tout le monde doit apparaître du mieux possible. Plus j'avance et plus ces lettres d'envie me font rire. Je les garde précieusement, car c'est un trésor de voir comment se voit une personne. Je m'amuse souvent au bout de dix ou douze mois de formation à lire devant eux leur lettre d'envie. J'espère en faisant ça leur montrer à quel point ils sont partis ailleurs depuis. On se rend compte ensemble que ce n'était pas une lettre d'envie, mais une lettre d'utopie. Essayer de dire qui nous sommes... Cette lettre d'envie est déjà un premier acte théâtral ; mentir en vérité.

R. P. : Lors de ces rencontres-auditions, vous avez un nombre définis de personnes qui seront retenues ?

M. F. : Non, je ne fonctionne pas comme ça. D'ailleurs, ça me coûte financièrement de ne pas avoir un chiffre précis. Mon comptable me demande tout le temps pourquoi je prends si peu de personne une année. Mais quand je choisis une promotion, j'y vais avec le cœur, je n'y vais pas avec l'idée d'un commerce. Je vais avoir des années avec trente nouveaux arrivants, ce qui est lourd à gérer, et d'autres années ils seront dix-huit. Il y a deux ans ils étaient seize... L'école fonctionne comme une coopérative. L'argent dépensé est celui que mettent les élèves. Je n'ai pas de subventions, tous les professeurs sont payés au même tarif, ils sont tous égaux. C'est l'idéologie du Théâtre du Soleil. J'ai toujours été dépassé par cette nécessité actuelle d'être présent continuellement

sur les réseaux sociaux pour se faire connaître. Faire de la pub ce n'est pas mon métier. Il faut changer cette façon de faire où ce qui domine ce sont l'argent et la publicité. Je ne suis pas une société commerciale et je ne le serai jamais.

R. P. : Comment soutenez-vous vos élèves au sortir de la formation ?

M. F. : C'est très lié à ma manière de fonctionner dans ma pédagogie. Même si elle paraît très figée, très décidée, ma formation n'en est pas moins participative. Jamais à l'école il n'y a eu un groupe qui ressemblait à un autre. Et ce malgré des critères de sélection qui restent les mêmes. C'est pour ça que la pédagogie a toujours bougé en fonction des nécessités, des besoins, des prérogatives d'un groupe. Je n'ai jamais mis en place un fond d'insertion pour aider les sortants car ce soutien se fait de manière informel et adapté aux besoins des élèves, en fonction de leurs projets. Tout se fait au cas par cas. J'en accompagne certains individuellement, d'autres en groupe. Je sers aussi à ça, à ce que les gens affirment leur futur. Ils font appel à moi pour des projets de sortie, des conseils administratifs pour monter leur compagnie, des mises en place de festivals. Parfois aussi pour des parcours individuels d'acteur ou d'actrice. Il m'est arrivé de prêter du matériel à des anciens élèves pour leurs créations ou de leur prêter des salles de répétition... Évidemment je fais tout pour, d'une part donner les meilleurs conseils, et d'autre part pour que leur richesse continue de se mettre en mouvement. Je suis d'ailleurs ami avec beaucoup de mes anciens élèves. C'est bien plus qu'un métier que je fais dans cette école, c'est un sacerdoce. Être à la tête d'une structure qui oriente de jeunes artistes nécessite de prendre soin d'eux après leur sortie.

Entretien téléphonique réalisé par Rémi Palazy, le 16 avril 2020.

ANNEXE B

Jean-Michel Rabeux

« La seule chose que je veux voir, c'est ce qui traverse le corps de l'acteur »

Jean-Michel Rabeux est metteur en scène et auteur. Après avoir entrepris des études en philosophie, il décide de changer de voie pour le théâtre. D'abord comédien, il se tourne très vite vers la mise en scène. Il choisit *Iphigénie* de Racine comme première mise en scène en 1976. En plus de quarante ans, ce sont pas moins de cinquante spectacles qui voient le jour avec la Compagnie Jean-Michel Rabeux. Sensible aux questions de transmissions, Jean-Michel Rabeux propose des ateliers de théâtre amateur accessibles à tout âge. Il propose depuis une dizaine d'années des formations professionnelles sous forme de stages qu'il nomme « L'Acteur créateur ». Ces stages ont le plus souvent lieu au *LoKal*, un espace de créations et de répétitions appartenant à la Compagnie Jean-Michel Rabeux. Situé à Saint-Denis, le *LoKal* est un lieu de rencontres et d'échanges où se croisent des compagnies plurielles invitées par l'auteur et metteur en scène. Jean-Michel Rabeux est très présent dans le paysage théâtral français. Une de ses dernières créations, *Les Derniers jours*, s'est jouée au Théâtre du Rond-Point de février à mars 2020. C'est à la fin d'une de ces représentations qu'a eu lieu cet entretien.

Rémi Palazy : Jean-Michel Rabeux, vous êtes metteur en scène, auteur, directeur de compagnie, mais auparavant vous étiez comédien. Quel est votre parcours ?

Jean-Michel Rabeux : J'ai d'abord commencé avec la philosophie. Puis j'ai rencontré ma compagne, et le théâtre m'a intéressé. Ce qui me manquait avec la philosophie, c'est le corps explicite. Il n'est qu'implicite en philosophie. En commençant dans le théâtre, je n'ai pas trouvé de boulot avant plusieurs années, comme beaucoup de jeunes comédiens. Et peu à peu, je suis devenu metteur en scène.

R. P. : Dans votre travail de metteur en scène, et notamment dans votre rapport aux comédiens, vous parlez d'acteur-créateur. Depuis quand travaillez-vous sur cette notion ?

J.-M. R. : Cela fait une dizaine d'année que j'ai nommé mes stages de formation Afdas comme ça. Je les ai nommés ainsi car au fil des années, je me suis aperçu qu'énormément de processus sont identiques : les processus d'utilisation de soi-même, de sa vie, de sa réalité, de son souffle, de son imaginaire, de ses mœurs, de ses morales... C'est le cas chez certains acteurs – probablement pas tous. Le processus de mise en ordre du chaos, si on dit que c'est ça l'art, est vraiment très proche. Ma compagne qui est interprète me disait, comme tous les interprètes : « Non, moi je ne suis pas une créatrice ». D'une certaine façon je suis d'accord avec elle, mais d'une autre pas du tout. Elle est créatrice, et dans le processus de restitution de son art, et dans le processus de mise en contact avec les spectateurs. Bien sûr il faut s'entendre. Acteur-créateur, ce n'est pas l'acteur qui va avoir un avis dramaturgique, intellectuel, intelligent (aussi intelligent soit-il), juste (aussi juste soit-il), sur la pièce. Ce n'est pas de cela dont je parle quand j'utilise cette expression. J'entends plutôt qu'il ait, lui l'acteur, les moyens techniques et artistiques de mettre en œuvre des choses que lui seul peut mettre en œuvre. La meilleure dramaturgie du monde ne remplacera jamais l'imaginaire du comédien, un imaginaire qui, tout à coup, se propulse et dépasse la pensée de l'acteur. C'est en ça qu'il est créateur, l'acteur. Je dis ça dans tous mes stages. Je leur raconte que quand les acteurs commencent à maîtriser le texte, il se passe des choses. Une actrice peut tout à coup tomber en larme, à son grand étonnement et au grand étonnement de tout le monde. Je crois que le mauvais metteur en scène c'est celui qui refuse directement la proposition et que le moins mauvais c'est celui qui voit ce qu'on peut faire de cette proposition. C'est l'humain, et donc le paradoxe qui s'est mis en œuvre. C'est l'inattendu, le mystérieux, le surprenant, le magnifique : c'est l'art.

R. P. : Si c'est l'humain qui se met en œuvre dans la création, est-ce à dire que chaque acteur devient irremplaçable ?

J.-M. R. : Totalement. Quand j'ai commencé, je ne voulais absolument pas remplacer les acteurs. Même lorsque les commissions professionnelles l'imposaient, je leur disais non. Depuis, j'ai mis un peu d'eau dans mon vin. Créer le même spectacle avec deux acteurs différents, conjointement, c'est impossible. En revanche, qu'un acteur puisse prendre plaisir à se glisser dans l'imaginaire de son prédécesseur, puis s'en emparer, cela est tout à

fait envisageable. Il sera certes moins créatif, mais cela peut amener de jolies choses.

R. P. : Ce travail avec les comédiens fonctionne-t-il avec tous types de textes : classiques, contemporains ou vos propres textes ?

J.-M. R. : Oui. Et même sans texte. J'ai fait des spectacles sans texte où le spectacle s'écrivait progressivement sur le plateau. C'était tout pareil. On a des acteurs qui proposent et d'autres non. Parfois je vois un acteur qui n'est pas à l'endroit que j'espérais, donc je fais le boulot pour lui. Là, en effet, ce n'est pas un acteur-créateur. Je remplace cette fonction de créateur. Dans ce cas, on peut dire que c'est un interprète.

R. P. : Vous êtes très sensible à la transmission de votre art. Comment se déroulent vos stages Afdas ?

J.-M. R. : Je dis à mes stagiaires de choisir ce qu'ils veulent, et peu à peu je construis avec leurs propositions. Je pars de ce qu'ils proposent. Je ne sais pas faire avec un acteur qui ne propose rien. Je ne peux rien faire. Il y a pourtant plein de façons de faire avec ce type d'acteur. Beaucoup de metteurs en scène les demandent. Robert Wilson par exemple. Et ça donne des spectacles qui peuvent être merveilleux. Il n'y a pas de règle. Mais pour moi, l'acteur est le plus important au théâtre. Plus important que l'image, que le son, que la lumière... La seule chose que je veux voir, c'est ce qui traverse le corps de l'acteur. J'attache énormément d'importance à cela. Je ne suis satisfait que par des acteurs qui sont profondément eux-mêmes. Qui ne sont pas dans un cliché ou une copie, aussi bien faite soit-elle. Qui ne sont pas dans un attendu, mais qui sont dans leur propre profondeur. Espérons que, plus on cherche l'art au plus profond de soi, plus il y a de chance de rencontrer chaque spectateur au plus profond d'eux-mêmes. C'est pour cela, l'acteur-créateur. Ce n'est pas pour faire le malin. Ce n'est pas pour justifier le fait que les acteurs sont des artistes. C'est parce que ces processus-là, un peu mystérieux, quasi magiques, permettent d'aller faire vibrer des zones qui vibrent peu. Au théâtre, on est obligé de toucher la mémoire. C'est notre seul futur. Le théâtre disparaît en même temps que le vivant. La seule trace laissée c'est celle qui est dans notre cerveau. Ce n'est pas comme un livre qu'on pourrait consulter à loisir.

R. P. : Quand vous travaillez avec des amateurs, avez-vous la même approche pratique ?

J.-M. R. : Non. Pas avec les amateurs. C'est un processus trop complexe, de plusieurs années. Même après soixante ans de carrière on continue d'être dans ce processus. Ça n'est jamais terminé. Jamais. C'est un processus qui, à l'initial, met du temps avant qu'un acteur puisse s'en emparer. Il existe des acteurs qui ont naturellement cette faculté d'être eux-mêmes, présents sur le plateau. Il y en a d'autres qui doivent l'acquérir. Il y a autant de cas que de personnes. Mais avec les amateurs, ce n'est pas le but. Il y a plein de choses que je ne peux pas leur demander. Je ne peux pas leur demander de rejouer un état ou de mettre en jeu un désespoir amoureux par exemple. Avec les amateurs, ça fonctionne par art brut.

R. P. : Vous dites : « l'acteur est créateur de lui-même, de ce *lui-même* dont le spectacle a besoin ». Comment abordez-vous la notion de personnage ?

J.-M. R. : La notion de personnage est pour moi secondaire au théâtre. Ce qui prime, c'est la notion de langue. Pour beaucoup de formes théâtrales, le personnage c'est un truc, une ruse pour faire passer des choses qui excèdent grandement les notions psychologiques et réalistes portées par la notion de personnage. Prenons un exemple chez Racine. Le personnage de Phèdre, je ne sais pas ce que ça veut dire. Une déesse ? Une héroïne grecque ? Une reine ? Une nymphomane ? Les caractéristiques sociales de Phèdre, et donc d'un personnage, je ne sais pas ce que c'est. En revanche, un poème porté par plusieurs voix, qui aille chercher au plus profond de chacun, là où défaille l'amour, là où est la monstruosité érotique ou amoureuse... là je comprends. C'est vrai pour tous les textes. Marivaux écrit toujours la même pièce. Ils disent toujours la même chose, avec des ruses de toutes sortes. Ce sont des ruses de théâtre qui bougent, qui se déplacent. J'ai énormément de mal à retenir les trames des pièces de Marivaux justement parce que ce sont toutes les mêmes. C'est toujours la même chose dont il est question : le plaisir, le jaillissement amoureux et la cruauté qui fait qu'on y a pas droit. Tout Marivaux est là. « Ne faut-il pas être raisonnable ? » demande Trivelin à Silvia. Et Silvia de lui répondre

magnifiquement : « Non, il ne faut point l'être, et je ne le serai point. »¹⁷⁸. Silvia et Trivelin sont le même personnage qui s'appelle Marivaux, qui pose la question de Trivelin à Silva pour que Silvia puisse lui répondre. Le personnage n'existe pas. Je n'ai pas besoin de l'apparat du décor et du réalisme pour partir loin de mon imaginaire vers l'imaginaire des acteurs, du metteur en scène et de l'auteur. C'est un avis très personnel. Je sais que beaucoup ne le partagent pas.

R. P. : Un acteur-créateur finit-il pas interpréter ce qu'il a créé en répétition ou est-il constamment en recherche, même durant les représentations ?

J.-M. R. : Je pense qu'interpréter et créer veut dire la même chose. Mais ce qui est sûr, c'est qu'un acteur crée tous les soirs. C'est la spécificité du théâtre. Il y a un second mystère dans le métier d'acteur : inventer et créer son rapport avec la langue, puis trouver les moyens pour faire parvenir cette langue. Cette chose-là doit être vive tous les soirs, réinventée tous les soirs. Et pourtant, il serait fallacieux d'essayer de faire croire que cela est possible, d'être aussi neuf, frais, de fondre en larme comme on a fondu en larme la première fois que c'est arrivé en répétition. C'est un travail encore plus complexe. Comment faire pour donner l'image au spectateur que tu fonds en larme sans que ce soit au détriment de la sensibilité initiale de cette douleur ? Que le faux semblant ne soit pas repérable ? Et comment utiliser ce faux semblant pour revenir au vrai semblant ? Voici un exemple grossier mais parlant. On trouve des ruses en cachant ses yeux pour que personne ne s'aperçoive qu'on ne pleure pas. Et ce geste va nous aider à retrouver notre véritable émotion, celle trouvée le jour où ce geste traduisait la honte de pleurer devant les camarades en répétition. Ce n'est pas avec la tête que ça se fait. Un jour, je dirigeais Anna Alvaro. Après lui avoir dit que je trouvais merveilleux ce qu'elle venait de faire, elle me répondit : « Tu sais comment je fais ? Je plante mes ongles dans ma paume ». Pour moi, la créativité et la création sont les mêmes chez un auteur que chez un acteur. Elles sont liées à une discordance entre l'individu et le social. Ce qui les réunit, c'est une forme de désaccord qui peut aller jusqu'à la haine, au crime, à la folie, à la mégalomanie, à la rapacité... L'individu, ici, subit le fonctionnement social. Il y a chez l'acteur comme chez l'auteur un refus du garde à vous. C'est ce que disent Heiner Müller et Valère Novarina.

¹⁷⁸ Jean-Michel Rabeux cite la première scène de l'acte I de *La Double inconstance* de Marivaux.

R. P. : Travailler cette éthique de l'acteur, est-ce chercher à revaloriser sa place ?

J.-M. R. : Non. C'est chercher à faire, à partir de folies, des formes qui puissent atteindre d'autres personnes. Ce n'est pas une question de valeur. C'est servir la création. Il existe deux sortes d'acteurs. Il y a ceux qui ne pensent qu'à eux, et ceux qui ne pensent qu'à l'œuvre qu'ils sont en train de servir. J'ai travaillé avec Gérard Depardieu, et c'est un comédien qui sert l'œuvre. Quand il est au plateau, il sert l'œuvre. Mais il y a des acteurs qui ne servent qu'eux-mêmes. Eux, ils ne sont pas créateurs pour beaucoup de raisons.

R. P. : Vous n'êtes jamais retourné au plateau comme comédien ?

J.-M. R. : Si, de temps en temps. Mais au bout d'un moment je me suis rendu compte que la maîtrise de tous ces fils que l'acteur doit tirer en lui pour parvenir à être excellent, c'est un sacré travail. Et pour le faire, il faut le pratiquer. Et si tu ne le pratiques pas, tu ne deviens plus acteur. Les acteurs avec qui je travaille me disent de rester en face. Ils préfèrent que je regarde ce qu'ils font, ils ont besoin que je leur dise quand ça va et quand ça ne va pas. Le drame de l'acteur c'est qu'il ne sait pas ce qui sort de lui. Il le suppose. Il est friable, il est faible. C'est pour ça qu'il est souvent maltraité, parce qu'il suppose. Il sait plein de choses, bien plus que moi. Mais est-ce qu'en tant que spectateur nous voyons le projet qu'il a dans sa tête, ça il ne le sait pas. Il a besoin de la confiance d'une personne en face qui lui fasse des retours. À cet endroit, l'acteur est fragile. Et c'est pour ça qu'il a perdu le pouvoir dans l'histoire du théâtre et que les metteurs en scène ont acquis un pouvoir exorbitant qui ne correspond pas artistiquement à leur place sur le plateau.

R. P. : Faire des retours, c'est trouver le moyen de développer la créativité des comédiens sans la conditionner, tout en les dirigeant ?

J.-M. R. : Oui, mais ils savent les comédiens. Aucun acteur digne de ce nom ne se mettrait de dos, devant son partenaire ou loin de la lumière. Phèdre meurt tous les soirs dans la bonne lumière. L'art c'est ça, c'est mettre du chaos en forme. Et dans cette forme il y a le conditionnement, la mise en ordre. L'art qui n'a pas de mise en ordre n'est pas de l'art.

R. P. : Il vaut mieux parler de mise en ordre et non de conditionnement ?

J.-M. R. : Disons que le mot mise en ordre est plus large. Cela veut dire tirer le trait : faire les lumières, monter le son de la musique et le descendre, parler plus fort ou moins fort. C'est tout le b.a.-ba technique et technologique. Il y a également la mise en ordre plus profonde. En effet un metteur en scène devra signifier à son actrice ou à son acteur à quel endroit c'est trop et à quel endroit ça n'est pas assez. Pas plus que ça. Lors de mon travail de metteur en scène, j'emploie ce genre de phrase : « fais attention tu crayonnes, tu déchires le papier tellement tu forces, c'est un pastel » ou alors « attention, là tu es Wagner alors qu'il faudrait que tu sois Bach ». C'est ça la mise en ordre. C'est partout. Alors que le mot conditionnement est péjoratif.

R. P. : Cette idée de conditionnement pourrait laisser penser que l'acteur ne part pas de lui-même ?

J.-M. R. : Oui c'est ça. Alors que tout vient essentiellement de l'acteur. Je dis souvent à mes acteurs : « tout part de vous ». D'ailleurs, dans le mot acteur, on entend le fait qu'il agit. Il acte, donc il agit. L'acteur agit et le metteur en scène réagit. S'il n'y a pas d'action, je ne peux pas réagir. C'est l'acteur qui commence et c'est lui qui finit. C'est lui qui joue sur scène. Il se prépare avant de jouer, c'est aussi ça la mise en ordre. Il faut une mise en ordre de soi pour ne pas avoir de trou de texte, pour savoir rebondir, être à la bonne place... Le musicien accorde son instrument avant de jouer. L'acteur, lui, accorde son imaginaire.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre du Rond-Point, le 8 mars 2020.

ANNEXE C

Serge Tranvouez

« L'acteur est son propre instrument »

Après une licence en Lettres Modernes et un diplôme à l'Institut national supérieur des arts du spectacle de Bruxelles, Serge Tranvouez commence sa carrière de comédien. Il travaille pour Antoine Vitez, Didier-Georges Gabily ou encore Joël Jouanneau avec qui il s'initiera à la mise en scène. C'est en 1995 qu'il fonde sa compagnie le Maski Théâtre avec laquelle il créera essentiellement des pièces contemporaines. En 1998, il est artiste associé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Il commence très vite à s'intéresser à la pédagogie et intervient auprès des écoles nationales telles que le Conservatoire national supérieur d'art dramatique, le Théâtre National de Bretagne ou bien la Comédie de Saint-Etienne. En janvier 2014, il remplace Jean-Claude Cotillard à la direction de l'Ecole supérieure d'art dramatique de Paris. C'est là qu'il aura l'opportunité de théoriser une certaine idée de l'acteur qui l'accompagne depuis le début de sa carrière : l'acteur-créateur.

Rémi Palazy : Depuis combien de temps la notion d'acteur-créateur est-elle au centre de votre pédagogie ?

Serge Tranvouez : Je l'ai vraiment mise en place ici, depuis que je dirige l'ESAD. En revanche cette notion-là, que l'acteur n'est pas simplement un interprète mais un créateur à part entière, je l'ai développée dans mon travail de metteur en scène et de pédagogue il y a des années en intervenant dans d'autres écoles, en travaillant avec ma compagnie. Ce sont des héritages. J'ai travaillé avec Antoine Vitez, Didier-Georges Gabily qui ont tout le temps associé pédagogie et création, transmission et création. C'est un principe d'aller-retour que j'ai toujours défendu. C'est à partir de ça que j'ai construit ma pédagogie. Peut-être qu'eux ne se définissaient pas comme ça. Quoi qu'il en soit, chez Gabily ou chez Vitez, l'acteur était très sollicité. Mais il n'y avait peut-être pas cette définition, cette affirmation aussi nette que l'acteur est un créateur à part entière. C'est quelque chose qui m'est venu avec le temps, surtout en travaillant avec ma compagnie. J'ai proposé tout de

suite aux acteurs de participer au processus de création, de réflexion, de dramaturgie, par toutes sortes d'exercices d'improvisation. Plus le temps passait et plus monter un spectacle prenait du temps. Je voulais vraiment développer un travail de laboratoire avant le spectacle. C'est aussi très important de continuer le travail de recherche d'un spectacle à l'autre. Il faut considérer que le spectacle n'est que la pointe de l'iceberg et que derrière, il y a toujours un travail de réflexion et de création. Nous étions arrivés à un tel point que les acteurs, avant que les répétitions ne commencent, étaient déjà en train de préparer des petites formes à me proposer. Les acteurs avaient compris qu'ils avaient un espace de travail et de recherche. Ce principe de laboratoire continu a suscité des projets personnels de la part des comédiens qu'ils ont développés à partir des matériaux sur lesquels on travaillait. Je travaille à partir de ça, cette notion que l'acteur est un artiste à part entière et qu'il doit avoir un point de vue, qu'il doit avoir un chemin dans un travail continu. Ce sont devenues des notions fondamentales pour moi. J'ai beaucoup employé le passé car depuis que je dirige l'ESAD, je fais moins de spectacles. Mais j'y reviendrai, c'est certain.

R. P. : Depuis quand le terme acteur-créateur est-il précisément apparu ? Le tirez-vous de quelque part ?

S. T. : Ce terme-là ? Non, je ne le tire pas de quelque part. J'aurais du mal à dire à partir de quel moment je l'ai employé. Ça date d'il y a pas mal d'années. Quand j'arrivais en tant qu'intervenant dans les écoles, j'employais souvent l'idée que l'acteur est un créateur. Mais d'en faire un nom, acteur-créateur, c'est en arrivant ici que je l'ai vraiment affirmé. Maintenant c'est de plus en plus employé. C'est toujours comme ça. On amène des choses puis les idées se répandent, ou elles concordent avec des idées communes à des moments donnés. Il y a toujours des points de jonction comme ceux-là. Aujourd'hui, la plupart des écoles supérieures d'art dramatique travaillent sur cette notion-là. Je pense à la Comédie de Saint-Etienne, je pense à l'ERACM ou encore à l'école de Montpellier. Mais de l'affirmer aussi fermement dans le programme, je suis peut-être le premier à le faire, je ne sais pas, et peu importe.

R. P. : Cette notion fait penser au travail qui a pu être fait au début du XX^e siècle par Constantin Stanislavski, Michael Chekhov ou encore Lee Strasberg autour de l'imagination du comédien. Revendiquez-vous cet héritage ?

S. T. : Je ne me situe pas exactement à cet endroit. Chekhov et Strasberg, c'est cette idée que l'acteur construit son rôle. Il a une création à ce niveau-là. Personnellement, je suis plutôt dans l'idée que l'acteur est partie prenante d'une écriture de plateau, engagé dans un processus. Pour moi, une mise en scène est un processus d'écriture hétérogène. Chacun apporte une part, et l'acteur apporte sa part autant que le metteur en scène ou que l'éclairagiste... Il participe vraiment à cette écriture. On ne travaille pas tellement sur les méthodologies à l'ESAD, sur la psychologie. On travaille plutôt sur une approche par la langue, par le corps et puis par la pensée : qu'est-ce que c'est qu'être acteur, qu'est-ce que c'est qu'être artiste, qu'est-ce que c'est que d'avoir un point de vue sur le monde, qu'est-ce que c'est que de l'exprimer ? Nous sommes plus dans ce rapport critique ou dans ce rapport de construction d'un projet global plutôt que d'un rôle.

R . P. : Comment faites-vous pour que les élèves soient dans de bonnes conditions pour développer leur créativité et faire en sorte que celle-ci ne se retrouve pas conditionnée par l'intervenant qui est avec eux ?

S. T. : L'idée c'est de leur donner des outils pour que les apprentis acteurs puissent construire par eux-mêmes. Je choisis des intervenants qui travaillent dans ce sens. Évidemment, l'idée n'est pas qu'ils deviennent tous des metteurs en scène, et d'ailleurs tous ne le deviennent pas. Mais ils doivent être capables d'avoir un point de vue critique sur leur travail. Ici, le terme critique est positif. Il ne s'agit pas se mettre contre mais plutôt d'analyser le travail qu'ils sont en train de produire. Et bien sûr, donner la capacité à ceux qui le souhaitent d'engager des formes personnelles et de passer de l'autre côté, de diriger des projets. Le choix des intervenants se construit au sein de tout un programme. Dans ce programme, on donne des outils techniques aux élèves, qui sont nécessaires. D'autre part, on leur donne des outils critiques avec l'université, avec des professeurs qui interviennent sur une réflexion de ce que c'est que le métier. Tous les intervenants qui viennent à l'ESAD connaissent bien le projet de l'école. On en parle. Je travaille beaucoup avec des artistes issus de la jeune génération qui sont sensibles à toutes ces problématiques. Je crois que la notion d'acteur-créateur est très ancrée aujourd'hui, avec tous les collectifs, les compagnies qui émergent. Je n'aime pas l'idée d'un maître qui arrive et dispense un savoir. C'est tout l'inverse ici. Par exemple, deux jeunes metteurs en scène

qui sont actuellement en deuxième année au TNS sont récemment venus travailler avec nos élèves. Ces deux jeunes intervenants ont vraiment travaillé sur un processus de recherche avec eux, en partage. C'est très important pour nous. Et c'est inscrit dans le programme et dans la pédagogie de l'établissement.

R. P. : Pensez-vous que votre pédagogie, avec sa philosophie, nécessite une solide formation initiale, outre l'expérience demandée pour pouvoir passer les concours des grandes écoles ?

S. T. : C'est important que les gens qui viennent ici aient déjà fait un chemin. C'est plus par rapport au fait que leurs désirs soient clairs, sur le fait d'en faire un métier, qu'il n'y ait pas d'ambiguïté là-dessus. Cela étant, la formation initiale peut être dangereuse parce qu'elle peut déformer. On passe notre temps ici à laver les choses. Laver pour pouvoir reconstruire. On apporte une base très solide en respiration, sur la question de la phonation, sur la gestion du verbe et de la parole, sur la danse, sur l'acrobatie, etc. Cette base sur le corps et la voix est essentielle pour construire l'outil de l'acteur. Parce que contrairement aux musiciens, l'acteur est son propre instrument. Il est à la fois l'instrument et celui qui manie l'instrument. Par la suite, l'autre enjeu est de ne pas couper son socle technique du travail créatif. Depuis que je suis à la direction de l'ESAD, j'ai installé des liens réguliers entre les cours techniques et les cours de jeu. J'ai également mis en place des semaines techniques où tous les professeurs de technique travaillent ensemble. De ce fait, l'ensemble de ces disciplines forme un tout et une cohérence.

R. P. : Est-ce surtout dans les temps de créations personnelles que l'acteur est créateur, ou l'est-il également lorsqu'il est dirigé par un intervenant ?

S. T. : L'enjeu c'est qu'il le soit tout le temps. La résultante de cet effort est qu'on favorise l'essor de metteurs en scène, d'auteurs, de personnes qui souhaitent développer leurs propres projets. Une de nos jeunes élèves a écrit une pièce, et elle est désormais soutenue par Wajdi Mouawad, qui était venu faire un atelier d'écriture. Il l'accompagne désormais dans la production de sa pièce au Théâtre National de La Colline. Les cartes blanches en troisième année favorisent ce désir-là. Les élèves sont stimulés de tous côtés, par des

intervenants en demande, qui font des propositions fortes, qui sont tout le temps en travail durant l'atelier.

R. P. : Comment se déroulent les ateliers de créations ? Comment sont-ils construits ?

Chaque atelier est un projet. C'est ce que je demande à chaque intervenant. Il n'y a plus les quatre ou cinq semaines de stages comme c'était auparavant. Désormais, tout se fait en fonction du projet de l'intervenant, du temps nécessaire. Cela varie énormément puisque je demande aux intervenants de prolonger leur travail de recherche durant ces ateliers . Ils ne doivent pas considérer l'école comme un endroit où apporter un projet clé en mains. L'école est un immense laboratoire. J'invite les artistes à venir prolonger leur espace de recherche dans nos locaux. Pour donner un exemple, Cyril Teste est venu en voulant tester un nouveau logiciel. Cela lui a pris du temps. Il a travaillé cinq semaines avec les élèves de deuxième année. Neuf semaines pour ceux en troisième année. Là, nous avons affaire à un véritable processus de recherche. La meilleure façon de mettre en recherche nos élèves c'est de faire en sorte que l'intervenant cherche aussi. L'année prochaine, Igor Mendjisky souhaite proposer un atelier en résonance avec ce qu'il a proposé dans son stage au Théâtre de la Tempête. Je choisis des metteurs en scène qui sont eux-mêmes créatifs et qui sont en demande pour créer un processus de recherche chez les élèves.

R. P. : Au vu des récentes polémiques autour du « dossier de création » du TNB, proposé lors du premier tour de leur concours d'entrée, comment vous situez-vous ? Avez-vous également songé à modifier le cadre du concours qui pourrait ne pas refléter les directions pédagogiques de l'école ?

S. T. : Je suis un des défenseurs du « dossier de création ». Nous avons une association des écoles supérieures, dont je suis désormais le président. Par ce biais, Claire Lasne Darcueil nous a envoyé un mail à tous. J'ai répondu à Arthur Nauzyciel qui dirige le TNB que je n'étais pas en accord avec la position de Claire Lasne Darcueil, et que ce n'était pas la position globale des autres écoles. Ensuite, le journal *Libération* a cité d'autres choses. En ce qui me concerne, je trouve formidable la proposition d'Arthur Nauzyciel, d'abord et

surtout parce qu'il s'agit de son projet, et qu'il faut le respecter. Ce que j'ai répondu à Claire Lasne Darceuil dans ce mail c'est que toute nouvelle proposition nous fait réfléchir, nous déplace et nous oblige à nous remettre en question. De plus, les procès sur une possible discrimination qu'engendrerait ce dossier sont faux. On le voit bien, plein de jeunes sont intéressés. Je pense qu'on aurait d'abord dû interroger la jeunesse. Évidemment, je soutiens entièrement le projet d'Arthur Nauzyciel, et c'est possible que ça me fasse réfléchir. J'ai déjà modifié le concours depuis que je suis arrivé. Il y a toujours les trois fameuses scènes : deux scènes de théâtre et une proposition personnelle. Je déteste le mot parcours libre. J'ai toujours retiré ce terme-là et j'essaie de trouver un terme qui définisse vraiment ce qu'est une proposition personnelle, et c'est assez compliqué. J'ai tout essayé : forme performative, forme personnelle... Je tourne toujours autour de ça. Au deuxième tour, j'ai demandé à ce que les candidats arrivent avec un texte imposé que je fais retravailler. Depuis mon arrivée, j'ai donc initié quelques modifications. Mais il est vrai que des propositions comme ce « dossier de création » peuvent tous nous faire réfléchir sur l'essence même de ces concours.

Entretien réalisé par Rémi Palazy à l'ESAD, le 9 avril 2018.

ANNEXE D

Carole Bergen

« À l'ESAD, on développe l'esprit d'initiative et d'autonomie de l'acteur »

Carole Bergen est comédienne et pédagogue. Elle se forme au Conservatoire à Rayonnement Régional de Marseille et en sort diplômée en 1980. Sa carrière de comédienne la conduit à se spécialiser dans la *lecture à haute voix*, notamment avec la compagnie Les Mots parleurs. C'est en 2008 que Carole Bergen se tourne vers l'enseignement en devenant professeure d'art dramatique au Conservatoire Paul Dukas (12^e arrondissement de Paris). Elle devient conseillère aux études de l'ESAD en 2012. Après le départ de Jean-Claude Cotillard, elle reste à son poste et se reconnaît complètement dans le projet que propose Serge Tranvouez. Elle intervient chaque année auprès des élèves pour donner des stages de lecture.

Rémi Palazy : Quel est votre rôle en tant que conseillère aux études de l'ESAD ?

Carole Bergen : C'est d'abord d'établir le lien avec l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Je suis seule à m'occuper de la plaquette de formation et des professeurs, des relations avec l'université. Il s'agit de mettre en place toute la relation entre notre formation et l'université et ensuite d'élaborer le programme pédagogique avec Serge Tranvouez. Nous sommes tous les deux à la direction de l'établissement. Lorsque Serge n'est pas là, je suis sa représentante directe. Ensuite, il y a un suivi général par rapport au travail des élèves. Mon rôle est d'assurer le suivi pédagogique de tous les étudiants. Je me charge des absences, des notes, des bulletins pour la validation des ECTS¹⁷⁹. Tout ce suivi abouti à des rendez-vous incontournables avec eux où je fais des bilans. Je le fais systématiquement en fin de premier trimestre et à la fin de la première année. Je les reçois tous individuellement. Au bout de trois mois, cela me permet de me rendre compte s'il y en a qui ne vont pas bien. Que ce soit dans l'école ou dans leur vie à l'extérieur. Voir s'il y en a

179 L'ECTS (European Credit Transfer and Accumulation System) est le système européen de transfert et d'accumulation de crédits. Il facilite notamment la mobilité étudiante au sein de l'Union Européenne grâce à un système de points, permettant de comparer les programmes d'études et les compétences acquises.

qui sont en danger, en précarité, etc. Cela me permet de pouvoir mettre en place des aides, de chercher de solutions. Quant au bilan de la première année, il a une grande importance d'abord pour eux. Il leur permet d'avoir un recul sur l'année qu'ils viennent de parcourir. On fait un point sur les commentaires que je reçois toute l'année de la part des professeurs et des intervenants : qu'est ce qui est encore en travail, quels sont les endroits où ils ont progressé ? Ça nous permet de faire un vrai bilan pédagogique et artistique. À partir de la deuxième année, ils ont pris l'habitude de ces discussions et c'est eux qui me demandent des rendez-vous. Ils comptent sur moi pour faire le lien entre eux et un intervenant, ou avec un professeur qu'ils n'arrivent pas à comprendre par exemple. Comme je suis souvent présente à leurs cours, comme œil extérieur, je suis capable de les aider à comprendre ce que veut l'intervenant en question. Il y a un gros suivi qui est mis en place.

R. P. : Vous êtes également vous-même intervenante à l'ESAD. Que faites-vous avec les élèves ?

C. B. : En tant qu'intervenante, je les ai dès la rentrée pour un stage de lecture où l'on pose toutes les bases du dire et de la lecture engagée. On se demande comment lire un texte avant d'envisager d'aller plus loin, comment le dire plutôt que le jouer. On voyage entre la littérature, la poésie et le théâtre. C'est systématique avec les premières années. Par la suite, je les retrouve à chaque manifestation de lecture publique. Je les dirige toujours pour ces événements.

R. P. : Qu'est-ce qu'un acteur-créateur selon vous ?

C. B. : J'envisage l'acteur-créateur comme un acteur qui pense le théâtre autant qu'il le fait. Il a une vraie démarche, une réflexion, un positionnement, un angle de vue même en tant qu'interprète. L'artiste créateur c'est celui qui est dans le monde, qui a un regard sur le monde. L'acteur-créateur ce n'est pas pour nous à l'ESAD obligatoirement des gens qui vont monter des compagnies et être metteurs en scène. Il y en a qui n'en ont pas le souhait et qui se déterminent comme interprètes avant tout. Mais ce sont des interprètes qui seront force de propositions, qui auront pris l'habitude de travailler en proposition et non pas en attente de direction, bien qu'ils se frottent aussi au fait de pouvoir être dirigés. On leur

permet de penser leur art. C'est un peu ce qui ressort des auditions que nos élèves passent. Lorsque des metteurs en scène choisissent nos élèves pour leurs projets, ils nous disent être ravis de les voir arriver avec autant de propositions personnelles. C'est une habitude qu'ils prennent. Voilà la distinction avec le fait de s'envisager comme un interprète au service uniquement de l'autre. À l'ESAD, on développe l'esprit d'initiative et d'autonomie de l'acteur. Toute la pédagogie mise en place les confronte à de jeunes créateurs. Comme il n'y a pas de cours permanent, mis à part les cours de technique, ils passent entre les mains de jeunes créateurs au fil des mois. Ils sont au travail avec des metteurs en scènes, parfois des acteurs avec une approche particulière du jeu. Ces intervenants vont pouvoir leur transmettre quelque chose, mais aussi vont continuer de chercher avec eux. On les met en condition de travail, de construction, d'élaboration, de création et de répétition. Ce ne sont pas des cours.

R. P. : Comment faites-vous pour que cette notion s'articule dans la formation ?

C. B. : Toute la pédagogie tourne autour de l'acteur-créateur. Dès l'entrée à l'école, ils sont considérés comme de jeunes acteurs, pas forcément comme des étudiants. La notion d'acteur-créateur s'articule un peu partout. Elle rayonne. On leur laisse la possibilité de construire des projets personnels. L'école est à leur disposition le soir, pour ceux qui ont envie de travailler à des projets personnels qu'ils ont la possibilité de nous présenter. On fait parfois des ouvertures publiques de ces maquettes. Puis en troisième année, il y a le grand défi que représentent les cartes blanches. Là, on les met dans une vraie démarche créative. Ces cartes blanches sont préparées dès la fin de leur deuxième année, à partir du moment où nous lançons un appel à projets. Ils doivent nous déposer des dossiers de leur projet. Ce sont des dossiers écrits, comme ils seront amenés à le faire pour une demande de subvention. On n'exige pas d'eux un budget mais tout le reste leur est demandé : le propos artistique, la distribution, les exigences techniques... Après le dépôt du dossier, ils doivent soutenir leur projet à l'oral devant leur promotion et devant la direction. On leur pose des questions pour approfondir leur propos. On voit ainsi comment ils défendent leur projet. On précise les points d'ombres avec eux. Par la suite, nous choisissons deux à trois projets, le chiffre n'est pas fixé à l'avance ; cela dépend des années. Une fois les projets retenus, on leur alloue un petit budget pour subvenir aux besoins d'accessoires, de

costumes et de petits décors. Dès la rentrée de leur troisième année, ils sont lancés dans l'aventure. On leur propose sept semaines de répétitions où ils seront principalement en autonomie. Nous mettons tout de même en place quelques points de rendez-vous. Ils peuvent aussi solliciter notre aide s'ils le souhaitent. Nous sommes à leur disposition. Cette autonomie de l'acteur-créateur s'exprime de plein droit à cet endroit. Tout se concrétise vraiment là, en troisième année.

R. P. : En quoi cette notion est-elle une force pour l'ESAD ?

C. B. : C'est une force car elle affirme un projet construit et peut-être différent des autres écoles. Aujourd'hui, toutes les grandes écoles ont construit des projets très identifiés et identifiables. Plusieurs d'entre eux tournent autour de cette notion de créateur. Et c'est tant mieux. Cette clarification permet de déterminer le projet de chaque école, d'offrir quelque chose de clair et de repérable pour les candidats. Certains vont plus naturellement s'identifier à tel ou tel projet. C'est très bien qu'il y ait encore des différences dans nos pédagogies. Ça permet d'être plus visible. Le travail que nous entreprenons avec l'Association nationale des écoles supérieures d'art dramatique c'est justement de trouver cette cohérence-là, et non plus de s'envisager comme des concurrents. On a des projets divers et spécifiques, ce qui est bien plus intéressant.

R. P. : De votre côté, comment faites-vous pour sélectionner vos élèves ? Serge Tranvouez explique repenser continuellement le concours d'entrée de l'ESAD. Comment a évolué le cadre du concours ?

C. B. : Ce n'est pas tellement le cadre qui a évolué. Nous réfléchissons continuellement à le bousculer, mais c'est difficilement réalisable par rapport aux moyens que l'on a. Nous fonctionnons toujours en trois tours. C'est plutôt dans le contenu qu'il a évolué : dès le deuxième tour, on fait retravailler un monologue imposé. C'est Serge qui a eu envie de ça. Mais là où les choses ont véritablement changées, c'est sur l'affinement du choix des candidats. J'ai vraiment remarqué cette évolution dans l'affirmation de nos choix. C'est d'autant plus pertinent que l'on s'est rendu compte qu'en affinant le profil des candidats, il y avait très peu d'erreurs, voire pas du tout. Les jeunes qui entrent à l'ESAD sont contents

d'être là. Lors des bilans individuels, je vois avec eux qu'ils sont satisfaits de l'école, de ce qu'on leur propose.

R. P. : Comment se déroule le stage d'admission au troisième tour ?

C. B. : Le troisième tour a été pensé en rapport avec le projet de l'école. C'est un stage qui permet de voir s'exprimer des univers personnels. On est attentifs, on est curieux, on est gourmands de ça : voir les gens qui ont déjà un univers artistique personnel, aussi maladroit et en travail soit-il. Le projet pédagogique de l'école se situe à cet endroit. Lors du stage d'admission, nous invitons des intervenants extérieurs à faire des séances de travail avec les candidats. Chacun avec sa manière, sa méthode, sa personnalité. Ce sont pour la plupart des habitués de ces concours, qui ont déjà été jurés. Il faut que ces intervenants aient pleinement saisi le projet de l'école. Certains font partie des personnes qui ont artistiquement construit le projet de l'ESAD en intervenant très tôt, dès l'arrivée de Serge. Il y a par exemple Cédric Gourmelon, Jean-Christophe Saïs, Anne Monfort... Ils et elles sont des piliers, des gens qui regardent dans la même direction que Serge. Nous sommes ainsi sûrs d'avoir une cohésion. Ils les font travailler en fonction de ce qu'ils ont compris de la recherche de l'école. Mais comme on a besoin aussi de regard nouveau, on renouvelle les têtes régulièrement. Cette année on a invité sur ce stage d'admission Mathieu Genet. Les autres années, nous avons fait appel à Thomas Quillardet, Igor Mendjisky, Sara Llorca... Il nous arrive aussi d'inviter de très jeunes créateurs et créatrices, parfois issus d'anciennes promotions de l'école. En les invitant, on les forme également à ce que c'est qu'être un jury de concours. Ça nous permet d'accueillir au sein d'artistes plus expérimentés quelqu'un qui l'est un peu moins et qui va se former à cet exercice.

R. P. : Pour choisir leurs scènes d'audition, les candidats ont à leur disposition une liste d'auteurs imposés ? Quel est l'intérêt d'une telle liste ?

C. B. : Ça nous évite d'avoir des auteurs qui reviennent sans arrêt et dont nous ne sommes pas friands. Et puis ça nous permet aussi d'annoncer quelque chose, c'est un signal. Cette liste fait partie du projet de l'école. Ça permet aussi aux jeunes lorsqu'ils tombent sur cette

liste d'auteurs de se rendre compte si cette école va leur convenir. On essaie de mettre énormément de jeunes auteurs contemporains, parce qu'on travaille beaucoup avec eux. On l'actualise tous les ans. On y inscrit parfois des auteurs ou des autrices comme Marie Dilasser que très peu de monde connaissait, alors même qu'elle avait déjà participé au Festival d'Avignon. On essaie de rendre les jeunes curieux, de faire circuler les textes des jeunes auteurs. Ça fait partie du soutien à la jeune écriture. C'est une reconnaissance pour eux de les mettre dans des listes de concours.

R. P. : Combien auditionnez-vous de candidats chaque année ?

C. B. : Cela varie beaucoup. On est autour des sept cents candidats. Mais cette année on a eu une baisse significative, environ cinq cents candidatures. Cela est certainement dû à plusieurs rumeurs qui courent. Il faut dire que le PSPBB¹⁸⁰ dont on dépend a connu une crise. Et des raccourcis néfastes se sont opérés disant que l'ESAD allait fermer ou que nous ne serions plus une école supérieure... Or il n'en est rien pour le moment. Nous sommes ravis avec cinq cents candidats, on a largement de quoi faire. Mais c'est bien dommage car notre école a un taux d'insertion formidable pour nos jeunes. Depuis la promotion 2017, nos élèves sont pratiquement tous engagés avant même leur sortie d'école ou juste à leur sortie sur des gros plateaux, sur de belles aventures. Il vaudrait mieux que ce soit cela qui soit mis en valeur plutôt que ces bruits de couloir.

Entretien téléphonique réalisé par Rémi Palazy, le 30 mars 2020.

180 Voir note de bas de page n°169, p. 102.

ANNEXE E

Igor Mendjisky

« Il ne faut jamais oublier qu'on s'amuse »

Igor Mendjisky débute sa carrière comme comédien. En 2004, il fonde avec d'autres comédiens la compagnie Les sans cou. Il se forme au Conservatoire national supérieur d'art dramatique et en sort diplômé en 2007. Par la suite, il jouera sous les directions de Wajdi Mouawad, de Louise Deschamps, de René Loyon ou encore de Jean-Yves Ruf. Mais c'est vers la mise en scène qu'Igor Mendjisky se tourne de plus en plus. En 2011 avec *Masques et nez*, le jeune metteur en scène se fait connaître au Festival Off d'Avignon. La compagnie Les Sans cou enchaîne les créations : *J'ai couru comme dans un rêve*, *Idem* et *Notre crâne comme accessoire* se définissent comme des créations collectives. En 2018, Clément Poirée¹⁸¹ et le Théâtre de la Tempête renouvellent leur confiance à Igor Mendjisky. Le théâtre co-produit *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov et lui propose de diriger un stage. Très sensible aux créations collectives, à l'écriture de plateau et aux improvisations, Igor Mendjisky choisit de nommer son stage « L'Acteur créateur ».

Rémi Palazy : C'est la première fois que vous dirigez un stage au Théâtre de la Tempête. Comment vous est venue l'idée de faire ce stage ? Est-ce une proposition ?

Igor Mendjisky : Oui, c'est Clément Poirée qui m'a demandé si j'étais intéressé de diriger un stage à La Tempête. J'ai immédiatement accepté. C'était très excitant pour moi d'imaginer et de concevoir un stage Afdas. Cela fait déjà deux ans que j'enseigne dans des écoles nationales supérieures. Mais là, j'allais avoir affaire à des acteurs confirmés de tout âge. J'ai eu la chance d'avoir beaucoup de demandes pour le stage, et ainsi de pouvoir composer une équipe de stagiaires très différents, qui ont entre vingt et soixante ans.

R. P. : Ces trois semaines de travail sont-elles semblables à ce que vous faites lors de vos créations ?

¹⁸¹ Clément Poirée est le directeur du Théâtre de la Tempête depuis 2017.

I. M. : Oui, je travaille presque tout le temps comme ça. C'est une sorte de méthode qui me suit, c'est l'endroit où je me sens le plus libre pour créer, pour mettre sur le plateau ce qui me touche, me bouleverse, me fait rire. De la même manière, c'est une méthode de travail qui me permet d'échanger avec les acteurs avec qui je travaille. Je fais en sorte que mes comédiens se posent les mêmes questions que je me pose à moi-même.

R. P. : Depuis combien de temps êtes-vous familier de la notion d'acteur-créateur ?

I. M. : Disons que ma rencontre avec Wajdi Mouawad en sortant du Conservatoire [national supérieur d'art dramatique] m'a ouvert à cette notion. Tout d'abord parce qu'il travaille beaucoup ainsi. Il pose énormément de questions à ses acteurs, il se nourrit de leur parcours pour écrire. J'ai compris que je pouvais créer à partir d'improvisations lors de la création de *Masques et nez* que j'ai réalisé au Festival Off d'Avignon en 2011. Par la suite, *J'ai couru comme dans un rêve* est venu confirmer tout cela. J'ai entièrement créé ce spectacle à partir d'improvisations en abordant une thématique, en posant des questions à mes acteurs. J'arrivais au fur et à mesure en répétition avec des histoires, puis on improvisait. Ces histoires étaient nourries du parcours personnel de chaque comédien. Je leur ai beaucoup demandé leur point de vue par rapport à la thématique que l'on travaillait.

R. P. : Dans ce stage, vous n'avez travaillé qu'avec des comédiens professionnels. Cette approche est-elle possible avec des étudiants ou des amateurs ?

I. M. : Oui, tout à fait. Ce travail est accessible à n'importe quel niveau. J'ai déjà dirigé des ateliers avec des étudiants en art dramatique, des amateurs, des lycéens ou des collégiens. Mais c'est vrai que l'occasion qui s'est présentée ici était vraiment intéressante. Les comédiens étaient à l'aise avec l'improvisation, ça a créé une efficacité. On a même pu obtenir la finalité que j'espérais. Mais ça n'aurait pas été grave si ce n'était pas arrivé. Ce qui importe le plus ce sont le travail et la rencontre avec les comédiens. Mais il est certain que de travailler avec des acteurs professionnels permet d'arriver plus vite à trouver. Parfois avec les amateurs ou avec les lycéens on cherche beaucoup. Des petites choses se passent. Pour autant, on ne mettrait pas ça sur un plateau. Alors qu'avec des

acteurs professionnels, surtout s'ils ont un bon niveau, on trouve tout de suite les choses qui nous intéressent.

R. P. : Durant l'élaboration des scènes, vous êtes arrivé chaque jour avec des idées, des propositions. Mais vous ne les avez pas toujours utilisées ou partagées. À quel moment préférez-vous l'idée du comédien plutôt que la vôtre ?

I. M. : Tout simplement quand je sens que son idée est meilleure que la mienne. Patrice Chéreau disait quelque chose comme : « j'ai commencé à m'améliorer quand j'ai compris que d'autres personnes pouvaient mieux faire que moi ». C'est exactement ça. Les personnes dont je m'entoure peuvent être plus efficaces que moi à certains endroits. Il faut ouvrir cette pensée, ne pas se dire qu'on a toujours raison. Ce travail me remet continuellement en question. Je me demande toujours si l'idée d'un comédien n'est pas plus juste que celle que je propose. Ce n'est pas pour autant que je n'ai pas confiance en mes idées. C'est un échange.

R. P. : Comment avez-vous géré la contrainte de temps que vous aviez ? Car trois semaines pour réaliser un film c'est très court.

I. M. : Je ne sais pas vraiment, disons que ça s'est bien fait. Certes, c'est contraignant. Mais comme on le savait à l'avance, on a fait en sorte que ça fonctionne. Ce que je disais aux comédiens, c'est qu'on aurait pu continuer à travailler comme cela durant sept ou huit semaines et on aurait encore trouvé des choses. On aurait continué à prendre le temps d'en chercher de nouvelles. Dans le contexte qui a été le nôtre, ça a créé un défi en moi. C'était excitant de se demander comment faire pour réaliser un film en trois semaines. À aucun moment je n'ai vécu ça comme une contrainte. Au contraire, je crois que ça nous a tous motivés.

R. P. : Finalement, le stage s'est-il déroulé comme vous l'espérez ?

I. M. : Oui, ce qu'il s'est passé est vraiment ce que j'avais imaginé dans le meilleur des scénarios. Je ne pensais pas qu'on allait réussir à faire autant de choses. C'est surtout dû à

la cohérence du groupe, à l'écoute des comédiens, à la facilité avec laquelle ils sont entrés dans mon jeu. C'est parfois difficile de se lancer pleinement dans une proposition. Il y a des acteurs qui sont plus difficiles à aborder, moins malléables. Ici, à l'inverse, ils ont tous eu très envie de faire ce que je leur proposais. Je suis très heureux de ce qu'on a fait. Je ne m'attendais pas à ce que ce stage soit aussi riche. Lorsqu'on pense un stage, on se demande toujours s'il sera à sens unique. J'aurais pu partager ma méthode de travail, donner beaucoup et ne rien recevoir en retour. Et c'est exactement le contraire qui s'est produit. L'échange a été très riche, pour eux comme pour moi. Ça a été formidable de les rencontrer et de travailler avec eux.

R. P. : Le travail de table réalisé au début du stage a aidé le groupe à se créer. Toutes les anecdotes partagées concourraient à créer une connivence entre les comédiens, et un climat de camaraderie s'est installé. Cela dépasse même le cadre de la création, non ?

I. M. : Tout à fait. C'est très important pour moi. On a la chance de faire un métier qui permet ce genre d'approche. Il faut se le permettre, se mettre autour d'une table, se raconter un peu avant de se mettre à travailler ensemble. Aujourd'hui, dans le monde dans lequel on vit, on ne prend plus le temps de se rencontrer. Il y a des gens qui travaillent ensemble depuis dix ans, dans de grosses entreprises, et qui ne savent pas qui sont leurs collègues de travail. Ce travail de table permet de se rencontrer. Et ça me permet de mettre un doigt sur leurs fragilités, sur leur intimité, de voir quelles ficelles on peut tirer. Je considère que lorsqu'un comédien me raconte quelque chose qui le concerne, c'est qu'il a envie, à un endroit, de raconter ça sur un plateau. J'ai envie de travailler cette matière. Ce qui fait qu'un spectacle est bon pour moi, c'est quand on sent que les acteurs sont ensemble, qu'ils aiment défendre un projet commun, qu'ils s'aiment les uns les autres. Quand le personnage que joue Lionel dit « mon théâtre c'est l'amour », c'est drôle, on se moque, mais je pense la même chose. L'amour et la joie. C'est aussi très important qu'on s'amuse. On travaille mais on s'amuse. Il ne faut jamais oublier qu'on s'amuse.

R. P. : Pensez-vous avoir développé cette méthode de travail parce qu'à la base, vous êtes comédien ?

I. M. : Oui, je pense. Aussi bien quand j'interviens en école nationale que dans d'autres structures, j'essaie de me demander ce que j'aimerais faire, moi, en tant qu'acteur, ce qui me ferait rêver. C'est comme ça que j'ai construit ce stage et que l'idée du film m'est venue. Et puis, j'ai senti que les comédiens étaient heureux de cette proposition, qu'on aille jusqu'au bout. Ils ont été très réactifs durant toute la durée du processus de création. Ce n'est pas évident de cadrer des comédiens. Cela peut vite devenir n'importe quoi. J'ai l'impression d'avoir appris à le faire. Au fur et à mesure des spectacles, on commence à avoir conscience de son savoir-faire : faire parler les gens, les faire improviser, leur proposer des thématiques et puis après resserrer, en faire un véritable objet théâtral ou cinématographique... On verra si tout cela se ressent au montage.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 30 janvier 2018.

ANNEXE F

Entretiens avec les comédiens du stage d'Igor Mendjisky

ANNEXE F.1

Frédéric Pellegeay

« Il faut se rendre disponible »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrit à ce stage ?

Frédéric Pellegeay : J'avais tout simplement envie de rencontrer la personne qui dirigeait ce stage. Je ne savais même pas qui était Igor. J'ai été intéressé par la présentation du stage qu'il faisait : partir de soi, être dans l'instant sur une création. Après, et c'est une chose que j'ai dite dans la lettre de motivation, c'est un endroit qui m'angoisse. Habituellement on part d'un texte, on part d'une base qui est un appui pour nous comédiens. Là, il proposait de partir de rien. Ça m'a intéressé. C'était un saut dans le vide, ne pas être sur des choses qui nous rassurent. Je n'étais pas non plus terrifié mais cela me soulevait des questions. Et finalement ça m'a bien plu. Après, si j'ai pu faire ce stage c'est aussi parce que j'avais du temps pour le faire. Et c'est toujours une rencontre qu'on espère productive dans l'avenir.

R. P. : Est-ce que tu connaissais la notion d'acteur-créateur avant le stage ? Ou est-ce que tu avais déjà expérimenté des choses similaires ? Dans ta formation ou avec des metteurs en scène ou réalisateurs ?

F. P. : Non, pas du tout. C'est rare. J'avais abordé des thèmes d'improvisation comme ça il y a longtemps. Mais je n'en ai jamais refait. J'ai toujours travaillé à partir d'un texte, d'une

base donnée. On fait des propositions au metteur en scène, il dirige nos propositions mais pas plus. Là, on travaille vraiment à partir de soi. Quelque chose se crée. Puis il y a cette finalité qui est le film, entièrement construit à partir de nous, à partir de ce que chacun a amené dans ses improvisations. Ce qui m'a manqué c'est de pouvoir faire encore et encore. J'aurais bien aimé refaire d'autres scènes que j'ai peu abordées, qu'en parallèle on puisse continuer le travail de recherche. Bien sûr, il faut prendre le temps qu'il faut pour le tournage. Mais j'aurais aimé pouvoir refaire des scènes. On est arrivé assez vite dans une volonté de trouver une finalité.

R. P. : Est-ce que tu t'es senti libre dans ce stage ?

F. P. : Je me suis senti libre, oui, mais toujours en questionnement. Ce qui est intéressant c'est comment on se place par rapport aux autres et par rapport à la personne qui nous dirige. Comment ces choses circulent et comment on se présente face à l'improvisation demandée. Je pense qu'il faut se rendre disponible.

R. P. : Et au contraire, est-ce que tu as pu te sentir parfois contraint ou frustré durant le stage ?

F. P. : Non, pas du tout. La seule chose c'est que j'aurais bien aimé qu'on continue, qu'on refasse les scènes. Qu'on ait plus de temps pour pouvoir faire.

R. P. : Je t'ai entendu dire au début du stage que cela te déstabilisait de ne pas avoir de caractère, de personnage défini...

F. P. : Oui. Je voulais qu'on me dise dans quel rôle on me voyait. Je voulais que les choses soient plus définies, simplement à cause du temps qu'on avait, qui était assez court puisqu'Igor nous a annoncé que nous commençons le tournage au bout de deux semaines.

R. P. : Que vas-tu retenir de ce stage ?

F. P. : Que ça m'a fait du bien ! Ça fait du bien d'aller chercher ces états qu'on n'a pas

souvent l'habitude de jouer. Je parle particulièrement des états extrêmes qu'on a pu approcher. Et puis il y a tous ces moments de rires incroyables. J'ai découvert beaucoup de choses durant ce stage. Par exemple, je continue de me faire avoir quand je me mets à rire alors que je ne devrais pas. C'est un manque de rigueur.

R. P. : C'était peut-être dû au fait que l'exercice demandé était déstabilisant, non ?

F. P. : Oui, c'est vrai. Ce qui est incroyable c'est que lorsqu'on atteint dans une scène, l'espace d'un instant, un endroit où on est au plus juste, ça en devient déstabilisant. Et le but est de pouvoir être capable de ne pas être déstabilisé. C'est ça qu'il faut réussir à travailler. Quand la justesse arrive, je suis saisi de cette chose, ça me déstabilise et je ris. Je n'arrive pas à tenir. C'est là qu'on voit l'importance du travail. C'est bon d'avoir été dans des zones où je n'avais pas été depuis longtemps.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 23 janvier 2018.

ANNEXE F.2

Lionel Nakache

« Il faut savoir se jeter »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrit à ce stage ?

Lionel Nakache : Je connaissais le travail d'Igor Mendjisky. Et j'aimais bien le concept du stage sur l'acteur créateur. Cette part de création au plateau m'a attiré, le fait de jouer et de créer.

R. P. : Tu connaissais la notion d'acteur-créateur ?

L. N. : Oui. Je ne la connaissais pas au théâtre, je ne l'avais jamais rencontrée. Mais je l'ai pratiquée au cinéma. Un réalisateur avec qui j'ai travaillé nous demandait de faire des improvisations qu'on retranscrivait par la suite. Donc je connaissais le principe. Mais c'est la première fois que je fais ça au théâtre.

R. P. : T'est-il arrivé dans ta formation d'approcher un travail comme celui-là ?

L. N. : J'ai travaillé l'improvisation dirigée, j'étais dans une formation proche de la méthode de l'Actors Studio. Avant de jouer des scènes, on les travaillait en improvisation. Donc ça m'était arrivé d'improviser dans ma formation. Toujours dans un cadre très précis, pour donner plus de vie à une scène.

R. P. : Tu t'es senti libre durant ce stage ?

L. N. : Oui, je me suis beaucoup amusé. C'était exigeant de faire des improvisations tous les jours. On a l'impression de repartir de zéro à chaque fois. J'ai trouvé ça très excitant

comme travail. J'aurais bien aimé continuer.

R. P. : Au contraire, y a-t-il eu des moments où tu t'es senti contraint ou frustré ?

L. N. : Non, ni l'un ni l'autre. Les consignes qu'on a eu permettent d'éviter de tourner en rond, de construire les improvisations. Ça précise des choses, ça évite qu'on soit trop vague. Moi j'aime bien les consignes, ça me cadre bien.

R. P. : Est-ce que tu penses que ce travail que vous avez fait est accessible pour des jeunes en formation ?

L. N. : Oui tout à fait, je pense que c'est parfaitement accessible. Je crois même que c'est une très bonne idée pour s'approprier le jeu et ne pas s'imaginer que c'est quelque chose d'extérieur. Cela étant, un travail technique peut se faire en même temps. Je trouve que ce serait très complémentaire et très riche. Je pense même que c'est faisable avec des gens qui n'ont jamais fait de théâtre. Ça pourrait être une belle approche. Créer à partir de soi.

R. P. : Ça peut faire peur, autant de liberté d'un coup ?

L. N. : Peut-être oui. C'est vrai que ça peut être déstabilisant. Mais quoi qu'il arrive, il y a un cadre donné qui est assez précis. On a le squelette d'un scénario qui est donné. Ce n'est pas une totale liberté. Mais c'est assez exigeant oui, ça peut donner le trac. Certaines improvisations, on part de rien, il faut savoir se jeter. Il faut accepter d'y aller à fond. Comme disait Igor au début du stage, on peut se tromper. Et il faut accepter ça. Prendre le risque. L'exigence est là. Il faut risquer. C'est là qu'on trouve le plaisir de jouer. Et quand on a plaisir à jouer, on se met à chercher, ça nous motive. Quand le groupe suit, c'est encore mieux. Pour ce stage, on a pris du plaisir tous ensemble.

R. P. : Et ce plaisir, tu l'as retrouvé pendant le tournage ?

L. N. : Oui, complètement. C'est bien d'avoir des objectifs quand même. On sait pourquoi on répète. Et c'est aussi bien de voir le travail d'Igor jusqu'au bout. On commence par des

improvisations, puis on arrive à une seconde phase où tout se précise. Puis au final on tourne. On voit toutes les étapes.

R. P. : Qu'est-ce que tu vas retenir de ce stage ?

L. N. : Plusieurs choses. Le fait d'avoir pu jouer dans le plaisir, ça m'a redonné confiance. Parfois dans ce métier, il y a des périodes plus compliquées que d'autres. Donc ce genre de travail me fait beaucoup de bien. Pouvoir prendre des risques, tout en étant en sécurité. Pouvoir se surprendre. Et je trouve qu'il n'y a rien de mieux que l'écriture collective. Il y a quelque chose de très rare dans cette approche, qui donne du vivant. C'est très prenant. Ça m'a donné envie de retravailler comme ça, de voir ce que cette méthode de travail donne concrètement sur un groupe entier. C'est passé trop vite. Cette bonne entente, c'est Igor qui l'a instaurée, lui et sa bienveillance. Cela ne l'a pas empêché d'être exigeant. Mais ça nous a mis en confiance et on a pu se lâcher.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 30 janvier 2018.

ANNEXE F.3

Juliette Poissonnier

« Ce qu'on cherche tous, c'est la vérité de l'instant »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrite à ce stage ?

Juliette Poissonnier : J'avais très envie de rencontrer Igor Mendjisky dont on m'avait beaucoup parlé. Et cela correspondait à une période où je n'avais pas envie de travailler à partir d'un texte. L'acteur créateur pour moi ça ne voulait pas dire grand-chose. Je comprends plus ou moins. Mais je trouvais la démarche très intéressante et c'était là où j'avais envie d'être à ce moment.

R. P. : Donc tu n'avais jamais entendu parler d'un acteur-créateur ?

J. P. : Si. J'ai déjà entendu parler de tout ce qui est écritures collectives, improvisations... C'est vraiment dans l'ère du temps. Mais je n'avais jamais pratiqué une telle méthode. Pourtant j'adore l'improvisation. On nous demande de plus en plus d'improviser lorsqu'on passe des auditions. Et j'aime bien ça.

R. P. : Est-ce que lors de tes formations, tu as déjà eu des approches similaires à ce stage ?

J. P. : Avant d'entrer au Conservatoire, j'étais dans une petite école privée où il y avait trois heures par semaine réservées à l'improvisation. On retravaillait également les scènes improvisées, on les construisait de plus en plus précisément. Mais ce n'était pas comme ici, au point d'en faire des scènes abouties et filmées. Surtout que là, il y a une construction globale très réfléchie pour créer du lien entre chaque scène. Aboutir à un tournage au bout de trois semaines, c'est assez incroyable. Même si on ne sait pas ce que

va devenir ce film, je trouve ça passionnant.

R. P. : Comment abordes-tu un travail de scène ? Est-ce que tu proposes beaucoup au metteur en scène avant d'avoir ses indications ?

J. P. : Oui, car on part toujours de soi dans une scène. Cela étant, on a un texte donc on joue dedans. Mais chaque comédien va traverser le texte de manière différente, on interprète, on travaille pour obtenir une scène. Dans ce stage, ce qui est unique c'est que tout vient de nous. On est dirigé mais Igor cherche toujours à créer des événements. Et au fur et à mesure, il intervenait de plus en plus. À chaque fois c'était très précis. On est arrivé à un point où on est capable de se faire des italiennes alors qu'il n'y a pas de texte écrit. C'est une italienne du canevas, de nos différents moments et points de rencontre. On sait de quoi on va parler. Cela décuple notre concentration car tout doit paraître fluide. C'est là où réside la difficulté. Il faut savoir laisser la parole à l'autre, être réceptif. Tout le monde sait parler, mais encore faut-il savoir quoi dire et comment le dire.

R. P. : As-tu réussi à trouver ta liberté dans ce travail ?

J. P. : Quelquefois oui, et quelquefois moins parce qu'on avait tout de même des contraintes. On sait que l'improvisation doit se terminer, qu'il faut que les choses soient dites et que la scène se clôture. Il ne faut pas s'étaler. Il faut savoir faire des sacrifices.

R. P. : Et comment as-tu abordé la construction de ton personnage ? T'es-tu sentie parfois trop libre ?

J. P. : Oh, non, pas du tout. Je trouvais ça vraiment bien. Le plus compliqué c'est dans le re-travail. Il y a toujours un moment où ça devient artificiel, où on essaie de re-fabriquer le personnage qu'on a esquissé, ou des intensités de jeu qui étaient arrivées progressivement. Il faut le temps de pouvoir se chauffer. Moi, dans la scène où je m'énerve beaucoup, c'est dur de repartir de zéro à chaque fois. Et comme on a souvent envie de proposer de nouvelles choses, il faut pouvoir s'auto-nourrir à tout moment. C'est très fatiguant comme exercice.

R. P. : Tu aurais aimé rester plus longtemps au travail ?

J. P. : Non, pas du tout. Ça demande beaucoup d'énergie ce temps de travail. Et ça nous aide beaucoup de voir les autres travailler. Donc on va très vite. C'était passionnant de voir les mêmes scènes travaillées par différentes personnes, comment chacun se ré-appropriait les idées des autres, sans avoir peur de rajouter les siennes. Il faut dire qu'on a un groupe qui porte énormément.

R. P. : Est-ce que tu penses que ce travail est accessible en formation ?

J. P. : C'est certain que ça ne pourrait pas être aussi naturel, limpide, et aussi vite construit avec des débutants. Mais ça doit être très intéressant avec des jeunes. Dans un cours de théâtre, ce genre d'exercice doit être formidable. Ça demande de construire les choses dans une urgence. Ce travail-là devrait être indissociable d'un travail de scène. Il devrait y avoir cette méthodologie à un endroit. Je suis sûr que ça leur permettrait de mieux jouer, parce qu'ils se parleraient plus. Ça implique un niveau de jeu beaucoup plus à l'écoute. J'ai tendance à croire qu'aujourd'hui, ce qui plaît c'est plutôt un mode de jeu naturaliste. Et c'est ce vers quoi nous mène ce genre d'exercice. Le problème de l'acteur lorsqu'il apprend à jouer c'est le manque de sincérité. Ça peut sonner faux. Parfois, il y en a qui chantent leurs phrases. Et un des remèdes c'est peut-être ce que nous avons fait ici, dans ce stage, avec les improvisations dirigées. Ça permet de retrouver un naturel.

R. P. : Qu'est-ce que tu penses que ce stage va t'apporter ?

J. P. : Principalement de la confiance en soi. De la confiance pour me permettre de construire quelque chose, sur n'importe quel travail. Ce qu'on cherche tous, et que cherchait principalement Igor, c'est la vérité de l'instant.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 25 janvier 2018.

ANNEXE F.4

Didier Boule

« On travaille avec du vrai, avec de la sincérité »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrit à ce stage ?

Didier Boule : Je connaissais le travail d'Igor Mendjisky car une amie jouait dans un de ses spectacles. J'avais envie de découvrir son travail de plus près. Et l'intitulé du stage me plaisait, avec l'idée du travail à la caméra. On a créé un collectif avec un groupe d'acteurs et on travaille à la caméra. Ça me semblait intéressant de voir comment, à partir d'improvisations, on allait construire quelque chose.

R. P. : Tu connaissais la notion d'acteur-créateur dont l'intitulé du stage fait mention ?

D. B. : Oui. La première fois que j'ai entendu parler de ça c'est avec Philippe Caubère. Il monte ses spectacles tout seul, il fait du théâtre avec rien. J'en ai aussi entendu parler en faisant un atelier avec Joël Pommerat qui travaille beaucoup en improvisations. Donc ça me parlait beaucoup cette histoire d'acteur créateur.

R. P. : Mis à part cet atelier, tu as déjà eu l'occasion de travailler de cette manière ?

D. B. : Oui, j'ai créé un spectacle autour de l'action de création. On travaillait autour de la lumière. On a réuni beaucoup de matières, on les a brassées, on regroupait tout ce qu'il y avait à comprendre à partir d'écrits scientifiques. On essayait de voir comment tout ça nous parlait et comment on pouvait traduire pour en écrire une histoire.

R. P. : Et dans tes formations, tu as déjà eu affaire à cette notion ?

D. B. : Je n'ai jamais eu d'intervenant direct autour de ça. Mais on a eu cette ouverture-là par un autre biais : le masque. L'acteur doit, à travers le masque, créer des situations. Ça crée du jeu, avec les codes propres au jeu masqué.

R. P. : Est-ce que tu penses que cette approche nécessite une formation initiale ?

D. B. : Pas obligatoirement, on peut l'aborder à n'importe quel moment je pense. Même enfant ça peut fonctionner. Et puis, ça dépend de quelle improvisation on fait. Pour ce stage, elles sont très construites donc là oui, il faut avoir un socle technique pour pouvoir construire le canevas, que ça reste vivant, se souvenir des repères précis... Autrement, l'improvisation peut se pratiquer par tous. Le principe marche, mais tout dépend de comment on l'aborde.

R. P. : Tu t'es senti libre durant ce stage ?

D. B. : Tout à fait. Je trouve que les improvisations se sont très bien construites. Maintenant, je trouve le travail à la caméra assez différent de ce qu'on a fait. Les repères qu'on avait changent. On se sent plus seul que lorsqu'il y a tout le monde. On a pris l'habitude de travailler tous ensemble, de voir les autres retravailler nos scènes... Donc c'est déstabilisant d'être isolé par la caméra. Mais grâce au travail qu'on a fait en amont, on retrouve assez facilement nos repères.

R. P. : Libre aussi dans ta manière de participer aux improvisations, aux situations, à ton personnage ?

D. B. : Oui car ces situations ne se réfléchissent pas trop, on a pas le temps. C'est vraiment sur l'instant. On travaille vraiment sur le présent. Ce qui est plus compliqué c'est de retrouver ce présent par la suite, et notamment sur le tournage, quand les scènes sont plus précises, plus écrites. Mais dans le travail, les indications données sont des repères nécessaires. Et on a tous confiance en ce que nous propose Igor. On voit qu'il construit en même temps que nous. Il n'y avait rien de directif ou de brutal dans ses interventions. Il s'appuie sur ce qu'on fait. Je ne me suis jamais senti en confrontation avec ça.

R. P. : Y a-t-il eu des moments où tu t'es senti plus contraint ou frustré que d'autres ?

D. B. : Pour moi le plus dur a été la transition entre la fin du travail de recherche et le début du tournage, l'application à la caméra. Le travail de groupe n'était plus du tout le même, c'était un peu abrupte.

R. P. : Une fois terminé, qu'est-ce que ce stage va t'apporter ?

D. B. : Je n'avais pas vraiment d'attentes à la base. J'étais plutôt curieux et effrayé aussi de voir comment on allait fonctionner. Mais j'ai envie de continuer dans cette richesse individuelle et collective, ces échanges dans la construction. Ça donne beaucoup de confiance. Ce travail prouve qu'on a tous quelque chose à dire ou à faire de singulier. Ça nous permet de construire. J'ai envie de continuer à expérimenter. Lundi dernier, je reprenais la régie d'une ancienne mise en scène que j'ai faite. Et en me replongeant dans le texte qu'une des comédiennes a écrit en fonction de ses savoirs scientifiques, je me suis dit qu'on aurait vraiment pu faire autrement. Que cela aurait pu être plus riche. Avec la manière de travailler d'Igor, j'ai l'impression qu'on peut plus facilement arriver à cette richesse-là. Cela donne aussi au spectateur l'illusion forte du présent. On travaille avec du vrai, avec de la sincérité.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 25 janvier 2018.

ANNEXE F.5

Victor Guillemot

« On se sent libres, mais jamais perdus »

Rémi Palazy : Qu'est-ce qui t'a donné envie de t'inscrire à ce stage en particulier ?

Victor Guillemot : Je fais de la mise en scène et j'écris moi aussi. Je travaille un peu de la même manière qu'Igor, en écriture de plateau. Je suis en train de bosser sur une pièce depuis un an et ça s'est construit à peu près de la même manière. Ce n'est pas exactement les mêmes méthodes de travail mais c'est tout de même une écriture de plateau, donc ça m'intéressait de voir comment Igor abordait ça.

R. P. : Connaisais-tu la notion d'acteur-créateur avant ce stage ?

V. G. : Disons que c'est le genre de mot qu'on entend depuis des années. On a un peu les mêmes références d'artistes avec Igor : Wajdi Mouawad, Joël Pommerat, etc. Ce sont des metteurs en scène qui travaillent beaucoup à partir de l'acteur. En un sens, Pascal Rambert a cette même approche de l'acteur dans son écriture. Même si ce n'est pas de l'écriture de plateau. Je me souviens d'un stage avec Lucie Berelowitsch que j'ai fait quand j'étais à l'école, où elle était arrivée avec un texte mais sans nous dire ce que c'était et sans nous le faire lire. On a fait quatre semaines d'improvisations et on a finalement créé tout le spectacle, à partir de nous. Alors oui, la notion d'acteur créateur, ça fait longtemps que je la connais.

R. P. : Tu l'as donc abordée sans que jamais personne ne parle d'acteur-créateur ?

V. G. : Exactement, je ne crois pas que ça ait été nommé. Ces termes sortent de temps en temps, mais sous forme de question : est-ce qu'un acteur est un créateur ou est-ce un

interprète ? Mais avant ce stage, je n'avais jamais travaillé avec cette appellation-là. À l'École du Nord, il y a toujours eu un texte déjà à la base. Donc c'est différent. Cependant, comme on est à l'école, les ateliers ne se terminent pas par une production finale (même s'il peut y avoir une petite présentation). Et souvent, les metteurs en scène qui nous accompagnent partent de nos propositions. Bien sûr, ce n'était pas aussi participatif qu'avec Igor. L'idée était plutôt de nous distribuer dans un rôle et de réagir à nos propositions. Cette manière qu'a Igor de travailler, non, ce n'est pas très fréquent en école.

R. P. : Tu t'es senti libre dans le travail avec Igor ?

V. G. : Oui, complètement. On se sent forcément libre. Il sait les lignes directrices qu'il faut donner. On a absolument besoin dans ce genre d'indications, une sorte de carcan pour ne pas improviser pour improviser. Igor sait ce qu'il faut donner et ce qu'il ne faut pas donner pour qu'on se sente complètement libre à l'intérieur de la situation, aussi précise soit-elle. Je trouve son regard assez juste. On sent qu'il maîtrise cette façon de faire. Il perçoit beaucoup de choses justes qui nous échappent pendant qu'on joue. C'est toujours plus difficile de capter ce qu'il se passe quand on est au plateau. Ses indications tombent toujours au bon endroit. Et ce n'est pas bloquant non plus. Ça n'annule pas des propositions qu'on pourrait essayer de faire. À l'intérieur de chaque situation, on peut proposer mille choses. Je trouve que son approche permet qu'on se sente libres, mais jamais perdus.

R. P. : Et au contraire, est-ce que tu t'es senti frustré à des moments ?

V. G. : Oui, bien sûr. Mais c'est le but j'ai l'impression. Déjà en création, Igor sait qui va faire quelle scène. Du coup, il traverse les improvisations avec les comédiens en question. Nous c'est différent : on passe une fois, on essaye, et puis c'est au tour d'un autre groupe à prendre le relais. Quand tu passes en premier, tu passes la journée à penser à ce que tu aurais pu faire. Et puis on a peu de temps. En trois semaines on ne peut pas approfondir comme on aurait envie de le faire. Donc oui, il y a cette frustration mais qui est assez saine. Ce n'est pas le genre de frustration où tu rentres chez toi énervé.

R. P. : Qu'est-ce que tu vas retenir de ce stage ? Est-ce que ça va t'apporter quelque chose ?

V. G. : Oui, totalement. Son travail sur la structure d'une pièce m'intéresse énormément. Au fur et à mesure, on se rend compte qu'il avait sûrement beaucoup de choses en tête. On sent qu'il avait bien plus en tête que ce qu'il a voulu nous dire. J'aime bien ça. C'est intéressant de voir comment tout se construit avec un groupe en si peu de temps. Ça apprend beaucoup de travailler en peu de temps. Moi, j'ai appris des choses en tant qu'acteur et en tant que metteur en scène. J'aurais presque préféré qu'on ne fasse pas de film. Et j'aurais accepté sans problème qu'on ne fasse même pas de présentation à la fin. Ça aurait été bien aussi, juste le travail.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 24 janvier 2018.

ANNEXE F.6

Béatrice Venet

« On est là pour faire grandir notre envie de jouer »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrite à ce stage ?

Béatrice Venet : Pour deux raisons. La première c'est qu'on m'a beaucoup parlé du travail d'Igor. La deuxième c'est qu'on m'a également dit qu'il était très bienveillant dans le travail. C'est très important pour moi. De plus, j'ai beaucoup fait de clown qui est basé sur de l'improvisation. Mais sur un autre mode. Peut-être moins sur la parole. Et justement ce que propose Igor c'est un mode d'improvisation que je ne maîtrisais et que je ne connaissais pas bien. Je me suis dit que cela pouvait m'aider dans mon travail d'actrice. Me confronter au vide et l'accepter, dans la bienveillance.

R. P. : Tu connaissais la notion d'acteur-créateur avant de t'inscrire à ce stage ?

B. V. : Le terme exact, non. Mais c'est une chose que je cherche en tant que metteuse en scène quand j'auditionne mes comédiens. Et puis, j'avais déjà fait beaucoup d'improvisations durant mes formations. Mais jamais sur ce mode plus verbal. Je connais surtout l'improvisation de clown et d'objet. Ce n'était pas porté sur des situations aussi concrètes qu'ici. De toute façon, je ne suis pas une comédienne interprète. J'ai besoin de proposer, j'ai besoin d'être dans une action créative où je n'ai pas l'impression de subir quoi que ce soit, où je suis autonome. En tout cas, que le metteur en scène prenne en compte ce que je propose.

R. P. : Est-ce que tu t'es sentie libre pendant ce stage ?

B. V. : Pour dire la vérité, c'était la première fois que je travaillais avec des acteurs plus

âgés. Et j'ai senti qu'il y avait des partitions qui leur étaient réservées. Je me sentais un peu frustrée de ne pas pouvoir les essayer. J'étais partie de l'idée que dans un stage d'improvisation, on allait pouvoir explorer toutes les possibilités, et pas nécessairement entrer dans un type de personnage. Igor nous avait bien dit au début que l'important, ce n'est pas d'être bons. Cela étant, c'était totalement cohérent. Il devait faire une distribution pour le film, donc c'est normal. Ça m'apprend à faire un travail sur mon égo, et c'est pas plus mal.

R. P. : Est-ce que tu t'es bien sentie dans le travail de direction d'Igor, ou est-ce que tu aurais aimé être plus cadrée ?

B. V. : Non, j'ai trouvé qu'il donnait de très bons éléments pour pouvoir jouer. Je suis assez admirative de tout ce qu'il arrive à proposer dans le décalage. Parfois il donne une indication très précise, mais qui est tellement décalée que ça crée vraiment une nourriture pour l'acteur. C'était flagrant dans les registres comiques. Ça apporte énormément, alors que ce n'est pas du tout un truc psychologique. Mais ça donne un fil aux comédiens. Par exemple, quand je jouais avec Frédéric dans la situation du bar, on avait beaucoup de mal durant l'improvisation. Et à un moment donné, Igor a dit à Frédéric : « pense que tu as envie de partir aux vacances au ski, et que tu n'arrêtes pas de penser à ça ». Ça a tout de suite changé son jeu. Ça lui a donné une ligne, une raison d'être. C'est vrai que ce n'était pas évident, ce n'était pas une improvisation où il se passait beaucoup de choses. C'était une situation très quotidienne. C'est pour ça qu'il faut que les personnages soient assez dessinés. Dans ce cadre-là, ça donne énormément de liberté. Ce sont plus des pistes pour développer son imaginaire que des choses qui empêchent.

R. P. : Crois-tu que le fait d'être comédien aide Igor à mieux vous diriger ?

B. V. : Tout à fait. Depuis le début, je me dit qu'Igor est là pour nourrir notre désir de jouer et notre imagination. Ce sont des muscles qu'il faut travailler. C'était son but lorsqu'on faisait des tours de table au début, et qu'il nous demandait ce qu'on rêvait de jouer, ce qu'on ne voulait pas jouer, ce qui nous touche, ce qui nous fait rire... Tout ça c'est pour nous nourrir. On est là pour faire grandir notre envie de jouer. Je me souviens

d'une phrase d'Igor. Il disait : « j'ai envie de re-convoquer l'enfant que vous avez été dans votre façon de jouer ». C'est exactement ce que je pense. C'est la base. Quand je vois des acteurs comme Frédéric ou Juliette se prendre au jeu comme des enfants, c'est magique. Ce plaisir-là est très présent dans le travail d'improvisation avec Igor.

R. P. : Qu'est-ce que tu penses que ce stage va t'apporter ?

B. V. : Ça m'a permis de commencer à muscler cette chose-là, ce plaisir dans le jeu qui est encore fragile chez moi. Je suis à l'aise dans la réception des choses. Alors que lorsque je suis moteur, j'ai tendance à être un peu trop volontaire. Et je réfléchis trop. Ce stage m'apprend à être sur le même mode quand je réceptionne que lorsque je propose. C'est encore très nouveau pour moi. Il ne faut pas réfléchir mais se laisser aller. En fait, ce stage m'aide à lâcher prise. Il faut se laisser aller dans le plaisir de croire à une situation absurde ou tragique. Se laisser aller et simplement être la plus sincère possible, s'amuser le plus possible. Oui, ce stage m'aide à lâcher prise.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 24 janvier 2018.

ANNEXE F.7

Alexandros Giannou

« Penser différemment au plateau »

Rémi Palazy : Qu'est-ce qui t'as donné envie de t'inscrire à ce stage ?

Alexandros Giannou : C'est surtout pour rencontrer Igor car j'avais un peu vu son travail. Mais aussi parce que ces dernières années, je travaille beaucoup sur le moment présent avec un collectif. Ça m'intéresse de chercher à cet endroit parce qu'en tant que spectateur, j'ai de plus en plus de mal à croire ce que je vois quand ce n'est pas ancré dans le moment présent.

R. P. : Est-ce que tu connaissais la notion d'acteur-créateur avant de t'inscrire à ce stage ?

A. G. : Pas tel quel mais je voyais ce que ça voulait dire. J'ai déjà fait des travaux qui ressemblent à ça. Pas en formation mais avec des metteurs en scène. En ce moment, je suis sur une création à trois. On a un œil extérieur mais ce n'est pas vraiment un metteur en scène. Avec cette création, on travaille beaucoup sur de l'improvisation. On part de zéro, sans matériaux, sans caractère défini. On part de nous.

R. P. : Est-ce que tu aurais aimé faire ce travail dès ta formation ou est-ce que c'est mieux d'aborder ça une fois que la formation est faite ?

A. G. : Je crois que c'est très compliqué de commencer par ça en étant jeune acteur. Ce travail semble très simple, mais ça ne l'est pas du tout. Je crois qu'il faudrait avoir une base avant de pouvoir attaquer ce travail-là. Ce n'est que mon avis. De toute manière, l'improvisation c'est la base du théâtre. Mais c'est vrai qu'au tout début, on a besoin d'être

dans un personnage, de travailler en étant un personnage. Je trouve très compliqué de se mettre à la place d'un personnage tout en restant soi-même. On a vraiment besoin de s'accrocher à quelque chose d'extérieur au début. En tout cas, c'est comme ça que je l'ai vécu.

R. P. : En quoi t'es-tu senti libre, créateur durant ce stage ?

A. G. : J'ai trouvé une sensation de liberté du fait de partir de rien, sans bagage. Maintenant, je dois avouer que je n'ai pas été libre à cent pour cent. Ce n'est jamais le cas d'ailleurs. Souvent, on se rend compte qu'on a été libre en y repensant, mais pas sur le moment. La liberté c'est aussi de partir sans rien, juste avec ce que tu as. Pas avec ce que tu es, c'est encore autre chose. Mais avec ce que tu as, là, sur le moment. Si tu es fatigué, stressé à cause de plein de choses extérieures... Le but est de ne pas faire abstraction de ça mais, au contraire, de voir ce que tu peux donner avec ton état présent.

R. P. : Durant le stage, je t'ai entendu dire qu'à certains moments, tu t'es senti un peu frustré. Pourquoi ?

A. G. : Parce que ce n'est pas un exercice facile à aborder, et qu'on ne le fait pas tous les jours. J'en parlais d'ailleurs avec Clémentine. Là, comme on est en train de tourner tout ce qu'on a fait, je me suis senti un peu frustré. On se rend compte que c'est très intéressant et très amusant. Mais ce qui est frustrant c'est aussi de se retrouver nu sur le plateau, sans aucune préparation. Cette frustration est liée pour moi au fait que le français n'est pas ma première langue. Ce n'est pas la langue dans laquelle je pense tout le temps. C'est deux fois plus compliqué de m'accrocher et de me rattraper à quelque chose.

R. P. : Qu'est-ce que tu vas retenir du stage ? Est-ce que tu penses que ça va te servir ?

A. G. : Ah oui, c'est très important d'être passé par là, par le travail qu'on a fait avec Igor. Je prends ça comme un début. Penser différemment au plateau. Et comme je suis également dans la mise en scène, ça va me servir pour voir comment arriver à un tel

résultat, même en ayant un texte. Je ne parle pas uniquement d'improvisations. Le but pour moi est que les spectateurs croient à la chose qu'ils voient. C'est ce qui m'intéresse le plus au théâtre.

R. P. : C'était important pour toi de repartir dans une formation, aussi courte soit-elle, pour redonner un élan ?

A. G. : Absolument. C'est merveilleux de pouvoir se remettre en question, de douter de ses capacités. C'est horrible ce que ça te fait à l'intérieur, le sentiment qui se développe. Mais c'est tant mieux. La phrase que je garderai d'Igor après ce stage c'est : « n'hésitez pas à être mauvais ». C'est très important d'avoir ça en tête. Il faut se remettre en question. Je ne sais pas trop à quoi servirait un stage pareil si c'était pour être toujours tranquille, dans sa zone de confort, et de ne pas vouloir être déstabilisé. Même si sur le moment il y a des frustrations, que ça fait peur, d'ici une semaine on va tous se rendre compte à quel point ce stage, c'était quelque chose de fort.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 23 janvier 2018.

ANNEXE F.8

Carole Bianic

« L'acteur peut toujours être un créateur »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrite à ce stage ?

Carole Bianic : Cela fait cinq ans que je suis dans une série télévisée dans laquelle je joue le même rôle. Je recherchais un stage qui puisse me redonner une virginité dans le jeu, d'effacer ce que j'ai fait pendant ces cinq années. « L'Acteur créateur » c'était pour moi le stage idéal pour repartir de zéro. Et puis le fait de rencontrer de nouvelles personnes, d'être en contact avec de nouveaux comédiens, ça me faisait vraiment envie. Les rencontrer dans ce cadre, où il n'y a pas de finalité immédiate à produire.

R. P. : Est-ce que tu connaissais la notion d'acteur-créateur ? Est-ce que tu as déjà fait un travail qui se rapproche de ça ?

C. B. : Oui. Pour moi, l'acteur peut toujours être un créateur en un sens. C'est ce qu'on voit dans le travail d'Igor, et c'est ce qui m'a vraiment poussée à m'inscrire à ce stage. Je n'avais jamais vraiment travaillé sur des improvisations comme ça. Ça m'est parfois arrivé dans un travail de scène d'apporter des éléments personnels et de proposer des choses. Mais jamais à ce point-là.

R. P. : Est-ce que tu crois qu'il faut une certaine expérience pour faire ce genre de travail ?

C. B. : Je crois que c'est assez accessible. C'est une façon de travailler comme une autre. Je ne suis pas sûre qu'un socle technique soit nécessaire. J'ai des amis qui n'ont pas eu de formation et qui sont très fort à ça. C'est leur façon d'être qui veut ça. En revanche, ils

vont être moins à l'aise sur des formes plus écrites.

R. P. : Tu t'es sentie libre durant ce stage ?

C. B. : Ah oui, tout à fait. C'était exaltant de sentir cette liberté qui, petit à petit, se resserrait vers une structure plus précise. J'ai adoré ça. Ça nous recentre beaucoup. On revient sur nous, sur ce qu'on ressent à l'instant présent. On ne peut pas faire semblant sinon ça se voit. Et le fait de voir les autres faire, c'était très plaisant. C'est aussi frustrant quand on se dit « mais pourquoi je n'y ai pas pensé ». On aimerait recommencer plus souvent. Mais le re-travail permet de gommer cette frustration. Le regard extérieur est très important. Sinon on s'étale, ça ne veut plus rien dire. C'est dans les contraintes qu'on trouve les libertés. On arrive à quelque chose de fini car on a su trouver notre liberté dans ce cadre.

R. P. : Qu'est-ce que tu penses que ce stage va t'apporter ?

C. B. : Je pense que j'aurai moins peur de l'imprévu. À chaque fois que je fais un stage, ça me redonne cet élan et cette confiance en moi que j'ai pu perdre à force de faire les mêmes choses. Ça permet de s'entraîner.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 25 janvier 2018.

ANNEXE F.9

Clémentine Bernard

« Libre tout en étant cadrée »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrite à ce stage ?

Clémentine Bernard : Ça faisait déjà trois ans que je cherchais un stage. D'un point de vue purement technique, celui-ci collait parfaitement. Ensuite, le contenu m'intéressait beaucoup, le fait que ce soit de l'improvisation et de l'écriture de plateau. J'en ai peu fait.

R. P. : Connaisais-tu la notion d'acteur-créateur ? Et l'avais-tu déjà pratiqué ?

C. B. : Je n'en sais rien. Oui, il me semble que je connaissais. Mais je n'ai jamais rien fait de semblable. Même pas dans ma formation. C'était nouveau pour moi.

R. P. : Tu t'es sentie libre durant le stage ?

C. B. : Oui, totalement. J'ai eu peur au début, lors du travail à la table. Je me sentais empêtrée dans mes propos. Je me disais que si j'étais comme ça dans mes improvisations, ça allait être compliqué. Mais finalement, je me suis vraiment sentie libre, c'est le terme. Libre tout en étant cadrée. Libre comme j'aime l'être, à savoir pas trop non plus. Mais j'ai su trouver ma liberté là-dedans. Je me suis sentie libre, et dans mes propositions, et dans le cadre qu'Igor nous proposait. C'était agréable de ne pas avoir de psychologie du personnage. Il fallait vraiment partir de ce qu'on était.

R. P. : Est-ce que tu as été frustrée à des moments ?

C. B. : Non, jamais. Même au début lorsqu'on ne faisait les scènes qu'une seule fois sans les retravailler, je trouvais super de voir un autre couple prendre le relais.

R. P. : Est-ce que tu crois que cette méthode de travail est accessible à des débutants ?

C. B. : Oui, je pense que c'est possible. On n'attendrait pas les mêmes choses qu'avec des comédiens professionnels, c'est sûr. Il y aurait sans doute plus de difficultés à construire une scène, à écouter l'autre, à laisser la place à l'autre... Même nous on fait des erreurs là-dessus. Mais je pense que c'est tout à fait possible.

R. P. : Qu'est-ce que tu vas retenir de ce stage ?

C. B. : J'aurai plus confiance dans les improvisations, une aisance dans ce genre d'exercice. J'adorerais pouvoir continuer ce travail. D'habitude, je travaille beaucoup sur le texte. J'aimerais beaucoup faire une création complète avec cette méthode de travail. Partir de soi et du groupe pour construire quelque chose. En soit, on le fait toujours. Mais là, s'autoriser à partir sans texte. Créer un spectacle sur une envie ou un thème précis. Ça me ferait vraiment plaisir.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 29 janvier 2018.

ANNEXE F.10

Evelyne El Garby Klaï

« Quelque chose s'est ouvert »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrite à ce stage ?

Evelyne El Garby Klaï : Je connaissais et j'appréciais le travail d'Igor Mendjisky depuis plusieurs années. J'étais curieuse de voir comment il travaillait avec ses comédiens. L'intitulé du stage, son programme : tout me parlait. Et puis ça tombait à une période où j'avais envie de renouer avec le théâtre. Ces dernières années, j'ai surtout fait des tournages. C'était donc un moyen de me remettre au travail et d'expérimenter de nouvelles choses.

R. P. : Tu étais familière de la notion d'acteur-créateur ?

E. EGK. : Oui, à peu près. Disons que je vois bien le principe. Ces dernières années on a beaucoup vu des écritures collectives, des écritures de plateau. Ce sont des termes qui reviennent souvent dans les processus de création d'aujourd'hui. Moi-même j'ai déjà fait des écritures de plateau. Et j'en fait encore aujourd'hui avec une autre compagnie. On adapte des textes qui ne sont pas initialement prévu pour le théâtre, on cherche, on explore à partir d'improvisations.

R. P. : Tu t'es sentie libre durant ce stage ?

E. EGK. : J'ai trouvé les premiers jours très difficiles. Ça a été une grosse remise en question, notamment sur mes capacités à inventer. Je me suis mise beaucoup de barrières. Mais par la suite, tout s'est décanté. Quelque chose s'est ouvert et je me suis sentie assez libre.

R. P. : Tu as pu garder cette liberté même lorsqu'Igor a commencé à travailler en précision les scènes ?

E. EGK. : Ah oui, je trouvais même ça très bien, très rassurant. On n'était plus en roue libre. Au début c'était très vertigineux. On était très libre dans les improvisations. On cherchait au présent, à partir de soi, sans essayer de composer. Ça, c'était pour moi le plus difficile.

R. P. : Tu as senti de la frustration à certains moments ?

E. EGK. : Frustrée, non. Mais le premier week-end après le début du stage, je cogitais beaucoup sur les improvisations qu'on avait faites, celles dans lesquelles je ne m'étais pas sentie très à l'aise. J'avais des choses qui me venaient après coup. Après ce week-end, je me suis dit qu'il fallait vraiment que j'essaie d'être au plus proche de moi. De ne pas aller dans une voie qui ne me correspondait pas. Au début, on flirtait beaucoup avec la comédie. J'ai été assez perturbée par ça. Et c'est en me disant que je n'avais pas à être comique ou drôle que j'ai commencé à redevenir moi au plateau.

R. P. : Durant ta formation, est-ce que tu avais aussi cette liberté à certains moments ?

E. EGK. : Non, en formation on travaille beaucoup sur des textes. Les fois où on se rapproche le plus d'une liberté, c'est lors d'ateliers sur le clown ou le masque. Mais le reste du temps, lors d'un travail de scène, on est très cadrés par le texte et par la pièce. C'est très différent.

L'entretien n'a malheureusement pas pu être mené à son terme, la comédienne devant se rendre sur le tournage d'une scène.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 30 janvier 2018.

ANNEXE F.11

Hortense Monsaingeon

« Plus il y a de contraintes, plus j'ai envie de chercher »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrite à ce stage ?

Hortense Monsaingeon : Ça faisait très longtemps que je n'avais pas fait de stage. Ça faisait aussi un moment que je travaillais avec les mêmes personnes, donc c'était l'occasion d'en rencontrer d'autres. Et puis, je suis en train d'écrire un projet. Je me suis un peu retrouvée devant le syndrome de la page blanche et j'ai senti le besoin de me plonger dans une dynamique qui me relance.

R. P. : Est-ce que tu connaissais cette notion d'acteur-créateur ?

H. M. : Oui, je vois très bien ce que ça évoque. Par exemple, j'ai beaucoup bossé dans une compagnie avec laquelle on partait d'un thème global et c'était vraiment nous, les comédiens, qui créions le texte. Mais à la différence d'ici, j'avais surtout travaillé des improvisations beaucoup plus préparées. On avait la journée pour se pencher sur un thème et le soir, on présentait notre travail.

**R. P. : Aurais-tu aimé que ce travail arrive plus tôt, par exemple dans ta formation ?
Ou penses-tu que c'est mieux que cela arrive plus tard ?**

H. M. : Je crois que ça n'a pas d'importance. Il n'y a pas de règle. Tout dépend des gens que tu as en face de toi, de leur personnalité.

R. P. : Tu t'es sentie libre durant ce stage ?

H. M. : Oui, complètement. Ce que j'ai vraiment apprécié c'est que ça nous a forcé à être vraiment à l'écoute, d'être vraiment ensemble. Après, bien sûr, comme toujours, il y a des petits moments de frustration. Je suis toujours frustrée. J'aurais aimé ne jamais m'arrêter sur tout ce travail d'improvisations. Continuer à chercher encore et encore. Surtout que plus il y a de contraintes, plus j'ai envie de chercher. Donc au fur et à mesure qu'Igor donnait des indications, j'étais de plus en plus stimulée. Ça ne restreint pas du tout. Et puis le but, c'est de garder cet état de création et de recherche permanentes, même lorsqu'on est en train d'écrire ou de refaire. Trois semaines, ce n'est presque pas assez. Surtout quand on est dans un groupe où ça se passe aussi bien. Là, on a tous envie de partir en création.

R. P. : Qu'est-ce que ce stage va t'apporter ?

H. M. : Je pense que ça m'a redonné beaucoup de confiance en moi. En mes capacités de création.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 25 janvier 2018.

ANNEXE F.12

Thibault Sommain

« On vient à un stage pour se faire bousculer, sortir de sa zone de confort »

Rémi Palazy : Pourquoi t'es-tu inscrit à ce stage ?

Thibault Sommain : Je me suis inscrit parce que j'ai vu *Masques et Nez* d'Igor Mendjisky. Alors quand le Théâtre de la Tempête a proposé ce stage, j'ai eu envie de postuler.

R. P. : Est-ce que tu avais déjà entendu parler de la notion d'acteur-créateur ?

T. S. : Non, pas comme ça. Mais un ami à moi avait déjà travaillé avec Igor et m'avait raconté sa manière de fonctionner. Je me suis dit que ça serait intéressant à expérimenter.

R. P. : Donc tu n'avais jamais fait un tel travail d'écriture de plateau ?

T. S. : Non, très peu. Écrire avec des d'improvisations, à partir de situations, je n'avais jamais fait ça comme ça. Il m'est arrivé pour un spectacle hybride, un peu clownesque, d'avoir sensiblement la même approche. Pendant un mois on improvisait, sans trop savoir où on allait, et puis on écrivait le spectacle à partir de ce travail. Mais on était trois sur scène. Sur ce travail-là, on était livrés à nous-mêmes. Alors qu'ici, Igor nous cadre beaucoup. Donc ce n'était pas vraiment la même chose.

R. P. : Penses-tu que ce travail soit accessible dès la formation des jeunes acteurs ? Ou au contraire est-ce plus intéressant que cela arrive plus tard, une fois la formation terminée.

T. S. : Je crois qu'il n'y a pas de règle. Ça dépend vraiment des acteurs. Je n'ai pas

l'impression qu'il faille un socle technique préalable. Dans ma formation, même si elle n'était pas centrée sur la notion d'acteur créateur, on avait des commandes de scènes à faire tous les samedis. On proposait des choses toutes les semaines et on les retravaillait par la suite. Donc on était assez créateurs au final. Ça ne s'appelait juste pas comme ça à l'époque.

R. P. : Comment t'es-tu senti durant ce stage ?

T. S. : Ça a été un peu difficile pour moi au début, je dois l'avouer. Je ne connaissais pas ce travail donc j'en avais un peu peur. Je n'ai jamais trop fait d'improvisations avant ça. C'est un muscle que je n'avais pas assez travaillé. Il n'y a qu'en faisant qu'on s'habitue à cet exercice. Et c'était d'autant plus stressant de voir que certains étaient très à l'aise avec l'improvisation. J'étais un peu sur la retenue parce que j'avais l'impression de ne pas trop y arriver. Donc, un peu perdu au début, mais à force d'en faire ça va mieux maintenant. Mais c'est vrai que ce n'est pas évident.

R. P. : Est-ce qu'il y a eu des moments où tu t'es senti contraint ou frustré ?

T. S. : Je n'ai pas ressenti de contrainte. Mais oui, j'ai été frustré à des moments. C'est une question d'ego. On ne se trouve pas assez bon, ou pas assez libre au plateau. Mais c'est en lien avec moi. Car même quand Igor posait un cadre plus strict, ça ne m'a pas empêché de trouver ma liberté là-dedans. Ce qui est drôle, c'est que depuis qu'on a commencé le tournage, j'ai l'impression d'être encore plus le créateur de mes personnages.

R. P. : Qu'est-ce que ce stage va t'apporter dans le futur ?

T. S. : Déjà, quand je vais retravailler de l'improvisation je serai plus à l'aise. Et puis c'est super de rencontrer de nouvelles personnes intéressantes. On vient à un stage pour se faire bousculer, sortir de sa zone de confort. Et ça m'a bien remué.

Entretien réalisé par Rémi Palazy au Théâtre de la Tempête, le 24 janvier 2018.

ANNEXE G

Prises de notes personnelles durant le stage d'Igor Mendjisky

1^{er} rendez-vous : réunion de présentation. Rencontre entre les stagiaires (20/12/17)

Nous prenons place autour d'une grande table dans le hall du Théâtre de la Tempête. Igor Mendjisky propose un travail à la table. Il a des scènes en tête à développer en improvisations. Le thème sera de raconter des tensions professionnelles, de vrais souvenirs. Cela deviendra une matière à reproduire au plateau grâce aux improvisations.

L'idée est de partir d'une tension (humaine, financière) pour faire théâtre, puis de rejouer la situation. Mais il faut que la tension soit en lien avec le monde du spectacle.

Tous les comédiens devront participer, devront raconter une anecdote personnelle sur ce thème. Puis Igor choisira quelles histoires iront au plateau pour construire quelque chose. À la fin, il devrait y avoir dix à quinze moments de jeu, de six à sept minutes. Le but final étant de réaliser un film, une succession de sketches, à la fin du stage. Mais ce ne sera pas un produit fini.

Tout le monde participera à la création, de par l'histoire et les improvisations.

Igor annonce qu'il partira de l'anecdote sélectionnée, mais qu'il y apportera quelques modifications, qu'il la transformera pour la mettre au plateau.

Puis, on fait un tour de table pour savoir quel rôle chacun rêverait de jouer. Un rôle que la personne n'aurait jamais eu l'occasion de jouer. Est-ce en lien avec une écriture ? Un caractère ? Dans les réponses données par les comédiens, on trouve surtout des problèmes liés au sexe, à l'âge, au physique voire même à la personnalité. Igor souhaite savoir quels rôles les comédiens s'offriraient s'ils en avaient la possibilité.

À l'inverse, il leur demande quels rôles ils ne veulent surtout pas jouer. Peut-être parce qu'ils en ont marre de jouer tel ou tel rôle, qu'ils les ont trop joués, ou qu'on les a trop distribués dans un genre précis. Que cela a créé une image dans leur carrière qui ne leur convient pas. Igor part du principe qu'un acteur n'a pas envie de jouer ce qu'il dégage naturellement, physiquement. Qu'il tend plutôt vers l'ailleurs.

Devoir pour les comédiens avant le début du stage : « vous devez imaginer ce que vous auriez envie de monter comme spectacle. Et vous devez être capable de répondre à l'interview d'un journaliste un peu spécial sur votre travail ».

Et la réunion se termine en rappelant les horaires du stage : 10h – 17h du 10 au 30 janvier (sauf les week-ends), et sur quelques dernières recommandations d'Igor. Il rappelle que les tensions qui seront choisies doivent pouvoir devenir absurdes dans le travail. Il faut trouver une tension plus forte que celle d'un trac un soir de première. Car il faut pouvoir improviser dessus. Et surtout, il rappelle aux comédiens la chose suivante : « donnez-vous la liberté d'être mauvais. Trouvez des endroits où vous n'êtes pas confortables. On devient excellent en étant mauvais ».

1^{er} jour de stage (10/01/18)

Le premier jour commence par un travail à la table.

Les deux premières questions que pose Igor Mendjisky sont : « qu'est-ce qui vous fait rire ? » et « qu'est-ce qui vous fait pleurer ? ».

Dans ses créations personnelles, Igor fait une semaine de travail à la table pour :

- apprendre à mieux se connaître,
- nourrir Igor, lui donner des idées pour le travail.

Igor pose beaucoup de questions pour que les comédiens approfondissent, pour voir si leur anecdote sont utilisables au plateau. Les comédiens racontent, comme demandé en décembre, des anecdotes sur des tensions professionnelles qu'ils ont connues. Au regard de toutes les anecdotes, il choisit sur le moment lesquelles lui parlent le plus, celles qu'il a envie de développer. Il prend vraiment le temps d'écouter chaque histoire. Et il en raconte lui-même beaucoup.

Premier passage au plateau : Igor rappelle que les comédiens ne doivent pas perdre leur imagination, et que la parole est faite pour circuler. Le climat qu'instaure Igor dès le début du stage est très important pour permettre cette circulation de la parole et des idées.

Il propose alors un exercice qu'il tient de Wajdi Mouawad. Un comédien, stylo en main,

offre son objet à son camarade. Le dialogue suivant doit être répété à la lettre :

- 1 : Tiens.
- 2 : Qu'est-ce que c'est ?
- 1 : Un stylo.
- 2 : Un quoi ?
- 1 : Un stylo !
- 2 : Ah, un stylo.

Puis, le comédien 2 devient le comédien 1 et va proposer son objet à un autre comédien. Cet objet reste physiquement un stylo mais ensuite, chaque comédien le nommera autrement (une table, un dossier, un arbre, un chat...). Igor leur demande de ne rien jouer, de laisser agir la situation sans provoquer le rire. Exercice difficile pour certains d'entre eux.

2^e jour de stage (11/01/18)

Pendant cette deuxième matinée, Igor propose une improvisation sur la fausse interview que chacun devait préparer (une pièce qu'ils veulent monter, et pouvoir la défendre devant un journaliste).

Puis, première improvisation sur les situations de tension, celle-ci proposée par Hortense. La situation : un comédien demande à son ou sa partenaire de scène qui est en loge, à dix minutes de la première, pourquoi dans leur baiser il a mis la langue, la veille à la générale. Igor choisit les couples qui vont improviser ensemble. Ce sont Charles et Hortense qui commencent. Igor décrypte, suite à leur improvisation ce qui a marché ou non, et précise la situation, donne des indications.

Puis c'est au tour de Béatrice et Frédéric. À la fin de leur travail, Frédéric dit qu'il a été mal à l'aise car il manquait de directives, de ligne du personnage. Igor lui répond : « ce qui m'intéresse, c'est de voir ce qui sort de toi instinctivement ».

Thibault et Carole : Igor fait évoluer légèrement la situation. Il les rassure en disant que c'est normal de tourner en rond pendant une improvisation, d'où l'importance du re-travail par la suite.

Igor prend le temps de réfléchir, met des temps, il compose sur le moment. Et il précise la

situation à chaque fois, donne de nouvelles indications.

Didier et Juliette : sur cette impro, Igor donne des indications pendant la scène, leur demande de travailler sur les ruptures. De toujours se rappeler la tension suivante : on joue dans dix minutes.

Evelyne et Lionel : Evelyne a raconté le premier jour que ce qui la faisait rire, ce sont les blagues de pets. Igor s'en sert et demande à Lionel d'avoir des problèmes de flatulence durant la scène. Il se sert donc d'une donnée réelle pour modifier la situation.

Au fur et à mesure du travail, Igor choisira finalement qui jouera quelle situation. Mais pour le moment, tout le monde participe au re-travail de chaque scène.

Nouvelle situation proposée : un metteur en scène demande à certains comédiens de rétrocéder une part de leur salaire car le budget de la création est trop serré (une subvention attendue n'est pas arrivée). Mais il ne demande pas la même somme à tout le monde. Quand les comédiens découvrent cela, cela crée une énorme tension.

C'est une situation qu'a vécue Igor.

Durant une des improvisations, Igor demande à Lionel (qui joue le metteur en scène) de sortir à un moment, puis de revenir, du fait que son personnage est très gêné par la situation. Igor souhaite que le rôle du metteur en scène soit plus fuyant que ce que propose Lionel car il l'a vécu comme ça.

Lorsqu'une chose fonctionne, Igor demande aux acteurs de la garder quand ils referont la scène.

3^e jour de stage (12/01/18)

« Oubliez la pression. Pour ne pas fabriquer, il faut accepter de pouvoir être mauvais ». Voilà les premiers mots d'Igor en ce troisième jour de stage.

Igor livre qu'il souhaite commencer le film qui clôturera le stage par un cauchemar d'acteur. Il leur demande alors quels sont leurs cauchemars d'acteurs récurrents. Tout le monde raconte son ou ses rêves, Igor prend des notes. Ce qui revient le plus souvent est le trou de mémoire, la perte du texte, le fait de ne pas être prêt à temps.

Nouvelle improvisation dont la situation est donnée par Igor : un conseiller DRAC vient vérifier des anomalies de budget sur un théâtre. Le directeur va souvent faire des voyages dits professionnels dans le monde entier pour faire sa programmation.

Sur cette improvisation, un des gros problèmes a été l'excès de parole. Igor n'a pas cessé de leur répéter « ne comblez pas le vide ». Il note les idées qui lui semblent bonnes, et réfléchit même à de nouvelles idées à donner pour les prochains à passer. Comme des mots ou des phrases à insérer dans l'improvisation.

Pour leur permettre d'être plus créateurs, Igor se doit de cadrer les acteurs. C'est pour cela qu'il précise les situations à chaque fois. Cela fait évoluer l'improvisation et stimule l'imaginaire des comédiens. Car selon Igor, un comédien trop libre est un comédien qui n'est pas assez stimulé. Un comédien trop libre est un comédien perdu.

Nouvelle improvisation : problème technique. Une nouvelle fois, c'est Igor qui propose cette situation, car il l'a vécue lors du spectacle des dernières années de l'ESAD en juin 2017. L'ordinateur qui est censé projeter des images durant le spectacle vient de rendre l'âme. Alors que c'est un élément indispensable du spectacle.

Igor dirige les comédiens avec la base des souvenirs qu'il a vraiment vécu. Puis il invente. Il donne même des blagues à faire. Le canevas se précise au fur et à mesure des improvisations. Le déroulé est plus clair et doit être respecté. Il donne des idées et attend des comédiens qu'ils s'en emparent, qu'ils composent avec.

Pour composer une improvisation, Igor réfléchit aux énergies de chaque comédien. Il re-travaille de plus en plus les improvisations sur le moment, en les stoppant et en donnant des consignes sur le moment.

Pour les personnages, Igor demande vraiment de partir de soi, de composer certes mais de ne pas fabriquer.

Le travail d'improvisation est réellement un travail compliqué. Le plus compliqué est d'avoir du recul sur ce que l'on fait. Igor dit par exemple que la dernière improvisation était la plus aboutie, qu'elle était vraiment intéressante. Juliette fait remarquer que c'est également l'improvisation où il était le plus intervenu. Igor ne le nie pas. Le regard extérieur paraît donc indispensable. Les comédiens au plateau sont difficilement capables de gérer le rythme, de faire avancer l'action sans accélérer le jeu.

Nouvelle improvisation, nouvelle situation : une comédienne doit tuer un homard sur scène, un vrai, alors qu'elle a toujours répété avec un faux, et pensait qu'elle allait jouer avec un faux tout le temps.

À la fin de l'improvisation, Igor rappelle que les éléments les plus essentiels sont la sincérité et la crédibilité. Et pour construire la trajectoire de l'improvisation, il se base sur les « bonnes répliques » qu'il y a eues. Elles sont alors réutilisées comme point d'étape, des repères, des rendez-vous, des points d'accroches pour faire évoluer la situation.

4^e jour de stage (15/01/18)

Le week-end est passé, Igor a réfléchi. Pour le moment, toutes les improvisations tendent à être comiques, instinctivement. Mais pour que cela ressemble à la vie, Igor demande d'aller chercher plus en profondeur désormais. Il sait que cela peut être difficile. Les comédiens ont composé des personnages à partir d'eux-mêmes. Alors des moments de vie plus sérieux peuvent toucher à l'intimité. Ce qui peut s'avérer être difficile à maîtriser.

« Est-ce qu'il vous est déjà arrivé, juste avant d'entrer en scène, d'être perturbé par un élément extérieur ? ». Par exemple, apprendre un décès juste avant de jouer. Igor cherche de la matière à jouer. La question sert également à parler, créer des liens, des connexions. Igor dit : « je n'ai pas préparé cette séance ». Il n'a pas l'habitude de faire travailler une même situation avec différents acteurs. En création, ce sont toujours les mêmes qui jouent. Là, c'est nouveau pour lui. Chaque comédien doit rester créateur, donc proposer de nouvelles choses, ne pas toujours explorer là où le précédent est allé. Mais il leur demande de garder le canevas.

Nouvelle improvisation, donnée par Alexandros sur une situation qu'il a vécue : un comédien a une fissure anale et le médecin l'appelle pour lui dire qu'il n'a plus le droit de bouger. Igor demande beaucoup de précisions à Alexandros, pour être au plus près de la réalité. « Je cherche en même temps que vous », dit Igor.

Après la pause déjeuner, Igor demande à chacun de raconter une blague, si possible sur le métier.

Nouvelle improvisation : un échauffement qui dure beaucoup trop longtemps, et qui tourne un peu au spiritisme.

Au fil des improvisations, on essaie de comprendre ce qui marche, et pourquoi. Qu'est-ce qui fait que ça s'étale ? Le travail de scène se construit autour des situations et de la manière dont elles s'élaborent au fur et à mesure du travail. Igor ne reprend jamais les comédiens sur leur jeu. Pour lui, la sincérité est déjà là.

Igor donne des indications pour faire en sorte de débloquer les comédiens : « vois si tu peux faire ça » ou encore « on va essayer de voir si... ».

Nouvelle improvisation : un couple va au théâtre en voiture. Un des personnages est la sœur ou le frère du metteur en scène. Sur la route, ils prennent en stop une stagiaire qui vient de rater le concours du Conservatoire.

Igor demande de faire attention à la parole. Faire exister le silence en voiture. L'écoute est primordiale. Il faut laisser le temps à la tension de s'installer.

5^e jour de stage (16/01/18)

Igor aux acteurs : « vous êtes les cobayes de mes idées ».

En temps normal, il travaille une heure et demie pour une improvisation avec deux acteurs. Ici c'est la même chose mais avec quatorze acteurs. Ce défi lui plaît beaucoup.

À partir d'aujourd'hui, Igor va recentrer les improvisations, donner des rôles (environ deux situations par acteur) et les travailler plus longtemps avec les seuls comédiens choisis.

Igor a peur de créer une frustration chez ses acteurs, car il leur demande une création surtout pour l'écriture. Il ne leur fait pas encore travailler sur des enjeux. On se rend vraiment compte que la personnalité de chaque acteur est importante. Certaines situations, certaines répliques, certaines actions ne viennent qu'à une seule personne. Leur créativité est unique.

Certains se sentent déboussolés par ce travail. Ils ne se sentent pas à l'aise dans cet

exercice. Pour autant, ce trouble leur paraît juste. Ils sont ravis de retourner au travail, étant des comédiens professionnels qui ont arrêté depuis plus ou moins longtemps leur formation. Même s'ils ne sont pas dans leur zone de confort. Igor les rassure en disant que ça ne se voit pas au plateau.

Selon Igor, sa zone de confort, c'est justement quand il est hors de sa zone de confort : « c'est comme si je me forçais à être constamment inconfortable ».

Béatrice dit qu'elle souhaite jouer des rôles qu'Igor ne lui a pas encore proposés. Elle n'avait pas osé le dire encore. Igor lui rétorque qu'elle aurait dû lui demander, sans problème. Car même s'il ne sait pas quelle distribution il gardera à la fin, tant qu'on est au travail, c'est important d'aller là où on a envie.

Nouvelle improvisation : au téléphone, une personne appelle le ou la comédienne qui va monter sur scène pour lui annoncer que sa meilleure amie, son frère, un parent... a fait une tentative de suicide.

Le plus difficile avec cette situation c'est la gestion du silence. Parfois il n'y en a pas assez, et parfois on en met trop. « N'écoute pas le silence, écoute le présent » dit Igor à un des comédiens. Il faut faire travailler le silence dans le présent, et éviter de développer une émotion uniquement par le silence.

Pour coller à la réalité, il faut peut-être poser des questions bizarres, être maladroit. Comment vient alors la parole ? Pourquoi dire ça, poser cette question et pas une autre ? Cet exercice agit comme un laboratoire des comportements humains.

Igor explique qu'il a connu cette situation et raconte une anecdote avec sa mère. Frédéric décide, lorsque c'est son tour, d'intégrer l'anecdote de la mère d'Igor dans son improvisation. Mais Igor lui signale alors qu'il a perdu sa sincérité, et que pour la retrouver, il doit partir de lui. Très déstabilisant pour lui d'imaginer son enfant faire une tentative de suicide, lui qui nous avait confié qu'imaginer le moindre malheur à ses enfants le rendait vulnérable et le faisait pleurer instantanément. C'est effectivement ce qui se produit juste après. Peut-être était-ce pour lui une façon de se protéger que d'utiliser l'anecdote d'Igor. Travailler dans la pudeur est bien plus compliqué que de travailler dans l'exubérance.

Igor retravaille beaucoup les situations, crée avec eux, réfléchit beaucoup, et se montre de

plus en plus directif. Les acteurs ne sont pas créateurs de la situation mais plutôt dans la situation. Car c'est Igor qui choisit la situation représentée, qui désigne ce qui marche ou pas.

Il faut faire attention quand on travaille trop proche de soi. Plusieurs comédiens ont craqué durant cet exercice. « Je sens que l'émotion qui vous traverse est juste, mais par moment, elle ne traduit pas l'état dans lequel vous êtes » leur témoigne Igor. Il faut trouver les gestes justes, ceux qui fonctionnent au théâtre. Une émotion peut être juste mais se retranscrire faussement aux yeux du spectateur.

Igor cherche quels sont les gestes et actions qu'on ferait dans la vie. En n'oubliant pas qu'il s'agit d'un soir de première.

« On est vraiment bon quand on se connecte à l'autre ». Le travail sur soi est un travail en surface. Igor demande à ce qu'il y ait une vraie connexion, un vrai partage entre les comédiens. D'où l'importance d'apprendre à se connaître en début de stage. Igor cite beaucoup *L'Acteur et la cible* de Declan Donnellan, où les notions de partage et de connexion sont très présentes. Le rapport à l'autre est essentiel pour un acteur.

6^e jour de stage (17/01/18)

Lorsque les improvisations sont retravaillées et considérées comme prêtes, les comédiens vont à la table et écrivent précisément la scène. Pour cela, ils utilisent des prises de notes que j'ai réalisées durant leurs improvisations.

Igor les prévient dès maintenant que, face à la caméra, ils devront baisser leur niveau de jeu pour l'adapter à un cadre cinématographique.

Nouvelle improvisation, d'après le cauchemar récurrent de Carole : elle perd son texte avant de monter sur scène, cours dans tous les recoins du théâtre pour retrouver un texte, en costume, mais personne ne l'aide. Finalement, elle se fait renvoyer par le metteur en scène qui n'a pas la même voix que d'habitude.

C'est la première fois où, dès le début du travail, tout est cadré très précisément par Igor. Un vrai travail de scène. La plus libre dans tout ça c'est Carole. Igor lui dit : « vois

comment tu peux... comment tu juges, comment tu fais monter telle émotion, vois ce qui te vient, voyons voir si tu... ». Igor lui lance plein de pistes et elle est libre de choisir et de composer comme elle le sent.

Cette improvisation sera donc l'ouverture du film.

Nouvelle improvisation : une dispute de couple entre deux comédiens du spectacle, qui essaient de ne pas montrer leur dispute. « Il aurait fallu que tu fasses basculer l'impro » dit Igor à Carole. Il rappelle que tout point amorcé doit être développé. Et qu'on sent très vite quand un comédien s'écoute ou se regarde jouer.

Nouvelle improvisation : un nouveau barman s'occupe de gérer les commandes, et il n'est pas très à l'aise.

Au début, la situation stagne. Igor n'a pas donné beaucoup d'indications. Les comédiens complexifient beaucoup la situation pour se donner du jeu. Mais on a l'impression que ça tourne en rond, qu'il manque quelque chose. Igor propose alors de travailler sur le « second plan ». Trouver des instants comiques à la Chaplin. Des moments vivants, alors qu'il ne se passe pas grand-chose en soit. Pour aider Frédéric, il lui dit de s'inspirer du barman du Théâtre de la Tempête, un peu blasé, on a l'impression de le déranger tout le temps, il semble dépassé alors qu'il n'a pas grand-chose à faire...

Il dit alors aux comédiens de s'inspirer des caméras cachées (comme celles de François Damiens) pour voir comment réagissent des gens dans la vraie vie à des situations ubuesques.

Au fur et à mesure, l'improvisation se construit et s'écrit. Il sent Frédéric un peu coincé. Il a besoin d'être dirigé. Alors Igor lui demande où il souhaiterait partir en vacances. « À la montagne » répond-il. Il utilisera alors ce leitmotiv des vacances pour construire son personnage blasé et dépassé. Cela a eu pour conséquence de débloquent Frédéric. Cela lui a même inspiré le fait que son personnage parle de lui à la troisième personne. Il lui a fallu des éléments déclencheurs précis pour stimuler sa créativité.

Grâce à ce travail, on se rend compte à quel point l'improvisation, dans ces conditions, n'est pas un travail fini en soit. C'est seulement à force de travailler les situations encore et encore qu'elles deviennent intéressantes. Là où la seule improvisation de départ était

maladroite, avec des longueurs, se répétait, l'improvisation retravaillée se transforme en scène aboutie. L'efficacité arrive avec le re-travail.

7^e jour de stage (18/01/18)

Nouvelle improvisation : Evelyne avait raconté qu'une tension était apparue avant une représentation car il n'y avait pas de fruits frais sur le *catering*. Une comédienne avait fait un scandale. Igor avait adoré cette histoire et en fait une situation à travailler.

Une distribution provisoire est annoncée, ainsi qu'un déroulé, provisoire également, des scènes.

Igor prend vraiment le temps de demander aux comédiens si tout va bien, s'ils sont d'accord avec la distribution. Il souhaite que tous les comédiens soient contents du ou des rôles qu'ils ont à défendre.

Changement radical de méthode de travail. Nous entrons dans la phase des répétitions. Igor est très présent. Il coupe souvent. Le texte se fixe de plus en plus et la trame reste absolument la même. Une fois qu'une chose est calée, elle ne doit plus bouger. Au risque d'énerver gentiment Igor. La position de créateur est désormais assez restreinte. Elle est encore présente car la trame et le texte s'écrivent en partie grâce à eux, à leurs idées et à leurs propositions.

Travail de la scène du cauchemar, travail de précision. Igor entre vraiment dans les détails : « je vais moins vous laisser faire ». Créateurs dans la création mais bien moins dans la répétition.

« Vous allez passer par des phases où je vais réfléchir, comme ça » dit-il après avoir eu le regard dans le vide durant une trentaine de secondes.

Quand Igor dit : « ça, on garde », il faut le garder tout le temps, et ne pas broder autour. Ma présence est de plus en plus indispensable, Igor a besoin de moi pour prendre en note tout ce qu'il dit, les bribes de textes qui se construisent, et les transmettre aux comédiens par la suite.

8^e jour de stage (19/01/18), fin des prises de notes

Igor passera environ une heure par scène pour les retravailler. Il demande aux comédiens de répéter de leur côté.

Lors de la construction des scènes, les comédiens proposent, disent leur ressenti sur ce qui marche ou pas. Tout le monde participe à la construction des saynètes. Igor décide mais reste en demande des avis des comédiens.

« Servez-vous de la structure pour être libres dans vos temps de silence » dit-il à Evelyne et Camille pour la scène de l'annonce de la tentative de suicide.

Le travail de création glisse de l'écriture au jeu. « Tu me joues les larmes alors qu'il n'y a pas de vraies larmes qui coulent, alors ne me joue pas les larmes ». Ou encore : « laisse-toi surprendre par l'information donnée », et puis « il faut faire en sorte que les larmes deviennent essentielles ». Le travail du comédien est désormais centré sur la création d'une émotion sincère, d'une maîtrise de la situation. Un vrai travail d'interprétation, à partir de choses construites collectivement. Igor insistera surtout sur l'importance d'être au présent.

À partir de ce moment, et jusqu'à la fin du stage (conclu par le tournage), les indications seront les mêmes et le travail, semblable à ce qui a déjà été décrit.

Le tournage se déroulera parfaitement. Igor sera tellement content du résultat qu'il décidera de faire un montage très poussé, pour pouvoir en faire quelque chose. Le film fera partie de la sélection du Champs-Élysées Film Festival 2018, et recevra le Prix du Public du Film Français Indépendant.

Bibliographie

Quelques fondamentaux

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

ASLAN, Odette, *L'Art du théâtre*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Melior », 1963.

BARRAULT, Jean-Louis, *Réflexion sur le théâtre*, Paris, Éditions J. Vautrain, 1949.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 2002.

BROOK, Peter, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points : essais », 1977.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre*, trad. Claire Pedotti, Saulxures, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1999.

DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, A.-G. Nizet, 1992.

DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

ESSLIN, Martin, *Anatomie de l'art dramatique*, trad. Nicole Tisserand, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1979.

FRITSCH, Luc, *Le Grand livre du théâtre*, Paris, Éditions Eyrolles, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus Série Littérature », 2016.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

VAN TIEGHEM, Philippe, *Technique du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1969.

L'art de l'acteur

ASLAN, Odette, *L'Acteur au XXe siècle : éthique et technique*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2005.

BANU, Georges, *L'Acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993.

BANU, Georges, *Les Voyages du comédien*, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2012.

BERNHARDT, Sarah, *L'Art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation*, Paris, La Coopérative, 2017.

CLAVILIER, Michèle, et DUCHEFDELAVILLE, Danielle, *Commedia dell'arte : le jeu masqué*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « Theatrum Mundi Étude », 1999.

COQUELIN, Constant, *L'Art du comédien*, Paris, Ollendorff, 1894.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994.

DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.

DUVIGNAUD, Jean, *L'Acteur*, Paris, l'Archipel, coll. « Écriture », 1993.

JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009.

MAZEAU, Jacques, *Les Grands acteurs étrangers contemporains*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984.

MÜLLER, Carol, *Le Training de l'acteur*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2000.

OIDA, Yoshi, *L'acteur flottant*, trad. Martine Millon, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1992.

OIDA, Yoshi, *L'acteur invisible*, trad. Isabelle Famchon, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2008.

OIDA, Yoshi, *L'acteur rusé*, trad. Valérie Latour-Burney, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2008.

PEZIN, Patrick, *Le Livre des exercices à l'usage des acteurs*, Saussan, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2003.

PIDOUX, Jean-Yves, *Acteurs et personnages : l'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXe siècle*, Lausanne, Éditions de l'Aire, coll. « L'Aire théâtrale », 1986.

POMMERAT, Joël, *Théâtres en présence*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2007.

POMMERAT, Joël, et GAYOT, Joëlle, *Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques, *L'Art du comédien*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 1985.

Trajectoires d'artistes

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *Mikhaïl Tchekhov / Michael Chekhov, de Moscou à Hollywood, du théâtre au cinéma*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2009.

BOUDIER, Marion, *Avec Joël Pommerat, Un monde complexe*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2015.

CALLOW, Simon, *Dans la peau d'un acteur*, trad. Gisèle Joly, Montpellier, Espaces 34, 2006.

CHALAYE, Sylvie, *Thomas Ostermeier, entretien*, Paris, Actes Sud-Papiers – CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2006.

DODELLER, Sylvie, *Molière, que diable allait-il faire dans cette galère ?*, Paris, Ecole des loisirs, coll. « Médium poche », 2005.

FAZIO, Mara, *François Joseph Talma, primo divo : teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999 (tr. fr. par Jérôme Nicholas, Paris, CNRS éditions, 2011).

FILIPPI, Florence, « L'Artiste en vedette : François-Joseph Talma (1763-1826) », thèse

de doctorat sous la direction de Christian Biet, soutenue à l'Université de Paris-Ouest Nanterre, 2008.

FILIPPI, Florence, « Talma, personnage invisible et masque tragique de "La Comédie humaine" », in *L'Année Balzacienne, Balzac : matières et sensations*, n°10, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

FILIPPI, Florence, HARVEY, Sara, et MARCHAND, Sophie, *Le Sacre de l'acteur, Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, coll. « U », 2017.

PASCAUD, Fabienne, *Ariane Mnouchkine, L'Art du présent, entretiens avec Fabienne Pascaud*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel essai », 2016.

PICON - VALLIN, Béatrice, *Vsevolod Meyerhold*, Paris, Actes Sud -Papiers – CNSAD, coll. « Mettre en scène », 2005.

TACKELS, Bruno, *Les Castellucci, Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2005.

TACKELS, Bruno, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Écrivains de plateau II*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2005.

TACKELS, Bruno, *Anatoli Vassiliev, Écrivains de plateau III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2006.

TACKELS, Bruno, *Rodrigo García, Écrivains de plateau IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2007.

TACKELS, Bruno, *Pippo Delbono, Écrivains de plateau V*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2009.

TACKELS, Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Écrivains de plateau VI*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2013.

VOSSIER, Frédéric, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2013.

Traité de pédagogie

ADRIEN, Philippe, *Instant par instant*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 1998.

BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, trad. Virginia Rigot-Muller, Paris, La Découverte, 1991.

BOUQUET, Michel, *La Leçon de comédie*, entretiens avec Jean-Jacques VINCENSINI, Paris, Archimbaud / Maisonneuve & Larose, 2003.

CHEKHOV, Michael, *Être acteur, technique du comédien*, trad. Elisabeth Janvier et Paul Savatier, Paris, Pygmalion, 1980.

CHEKHOV, Michael, *L'Imagination créatrice de l'acteur*, trad. Isabelle Famchon, Paris, Pygmalion, 1995.

COCHET, Jean-Laurent, *L'Art et la technique du comédien, Comme un supplément d'âme*, Paris, Pygmalion, 2010.

DE BOCK, Alain, *Abécédaire de l'art du comédien*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DE BOCK, Alain, *Le Maître et le comédien – Traité de pédagogie*, Paris, L'Harmattan, 2013.

DONNELLAN, Declan, *L'Acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, trad. Valérie Latour-Burney, Saussan, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2004.

DUSIGNE, Jean-François, *L'Acteur naissant, la passion du jeu*, Montreuil, Éditions Théâtrales – CNDP, coll. « Sur le théâtre », 2008.

LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Le Temps du théâtre », 2016.

MARGAT, Rosine, *Je serai comédien !*, Paris, La Martinière, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, trad. Charles Antonetti, Paris, Pygmalion, 1983.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, trad. Elisabeth Janvier, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1990.

STRASBERG, Lee, *Le Travail à l'Actors Studio*, trad. Dominique Minot, Paris, Gallimard, 1969.

Parler de la formation de l'acteur

ABOUT, Gaëlle, « Les écoles de comédiens », in *Coups de Théâtre*, n°4, Paris, L'Harmattan, 1995.

FERAL, Josette, *L'École du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2003.

HEGEL, Alain et NORMAND, Éric, *Guide du comédien : renseignements pratiques pour la formation de l'acteur et son insertion professionnelle*, Héricy, Éditions du Puits Fleuri, 7ème édition, 2001.

LASSALLE, Jacques et RIVIERE, Jean-Loup, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Arles, ActesSud-Papiers, coll. « Apprendre », 2017.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre I : l'École*, Paris, P.O.L, 1994.

Mettre en scène l'acteur

BANU, Georges, « Les liaisons singulières : le metteur en scène et son acteur », in *Alternatives théâtrales*, n°88, janvier 2006.

FERAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens, Tome 1, L'Espace du texte*, Montréal, Editions jeu/éditions Lansmann, 1997.

FERAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens, Tome 2, Le Corps en scène*, Montréal, Editions jeu/éditions Lansmann, 1998.

FERAL, Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens, Tome 3, Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique, 2007.

PROUST, Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. « Les Voies de l'acteur », 2006.

À propos d'une créativité de l'acteur

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques, Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2007.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, « L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski », in *Revue Russe, Du spirituel au théâtre et au cinéma*, n°29, 2007, p. 9 à 30.

CHARTON, Hervé, « L'Improvisation théâtrale "libre" : genèse, histoire et pratique d'un concept rare », thèse doctorale en Etudes théâtrales, sous la direction de Marie-Madeleine Mervant-Roux, soutenue à l'Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 2013.

DE SOUZA E SILVA SILVEIRO, Marta Isaacsson, « Le Processus créateur de l'acteur : Stanislavski et Grotowski, étude d'une filiation », thèse doctorale en Etudes théâtrales, sous la direction de Michel Corvin et Jean-Pierre Ryngaert, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1991.

GILLIBERT, Jean, *L'Acteur en création*, Toulouse, Presses Universitaires Mirail, coll. « Chemins Cliniques », 1996.

KNAPP, Alain, *AK, Une École de la création théâtrale*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1993.

TACKELS, Bruno, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2015.

Autour de la notion d'acteur(-)créateur

BARIL, Jacques, « De l'acteur-interprète à l'acteur-créateur : vers une technique d'improvisation fondée sur la notion d'empathie chez Édith Stein », Mémoire de Maîtrise en théâtre, sous la direction de Angela Konrad, soutenu à l'Université du Québec à Montréal, mai 2017.

ESSIAMBRE, Valérie, « Exploration d'un espace sonore : une recherche dramaturgique menée par l'acteur-créateur », Mémoire de Maîtrise en art, sous la direction de Jean-Paul Queinnec, soutenu à l'Université du Québec à Chicoutimi, avril 2015.

FRANZETTI, Maxime, « Formation », in *LFTP* [en ligne]. URL : <http://www.lelftp.com/formation/>. Consulté le 17/09/20.

GODIN, Diane, « L'acteur-créateur : entretien avec Marc Béland et Denis Bernard », in *Jeu, Hamlet-Machine et (Oncle) Vania*, n°102, 2002, p. 83–91.

LANGLAIS, Amélie, « Exploration du langage microcorporel de l'acteur-créateur », Mémoire de Maîtrise en théâtre, sous la direction de Francine Alepin, soutenu à l'Université du Québec à Montréal, juin 2017.

LUCET, Sophie, et LIBOIS, Jean-Louis, « L'acteur créateur », in *Double jeu*, n°1, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.

MENDJISKY, Igor, « Stage d'interprétation l'acteur créateur », in *La Tempête* [en ligne]. URL : <https://www.la-tempete.fr/saison/2017-2018/stages/stage-l-acteur-createur-533>. Consulté le 17/09/20.

RABEUX, Jean-Michel, « La formation d'acteur : l'acteur créateur », in *La Compagnie Rabeux* [en ligne]. URL : <https://rabeux.fr/transmissions/l-acteur-createur.html>. Consulté le 17/09/20.

TRANVOUEZ, Serge, « Le projet », in *L'ESAD, L'école* [en ligne]. URL : <https://www.esadparis.fr/l-ecole/le-projet/>. Consulté le 17/09/20.

VILA RUBIO, Neus, « Joël Jouanneau, pédagogue : Pour un "acteur créateur" », thèse doctorale en Etudes théâtrales, sous la direction de Joseph Danan, soutenue à l'Université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle à Paris, 2005.

Table des matières

3	Remerciements
5	Sommaire
7	Avant-propos
9	Introduction
13	I. Être un acteur-créateur
	A. La créativité de l'acteur avant l'acteur-créateur
14	Quand l'acteur était déjà créateur
18	Quand l'acteur était un réformateur
21	Quand l'acteur développait son « imagination créatrice »
25	B. L'acteur-créateur s'oppose-t-il à l'acteur interprète ?
	Deux visions de l'art de l'acteur ?
27	Partir de soi ou partir d'un autre ?
30	L'acteur-créateur n'interprète-t-il jamais ?
33	C. Comment définir l'acteur-créateur ?
	L'acteur-créateur n'est pas...
36	De l'importance du trait d'union
38	Depuis quand parle-t-on d'un acteur-créateur ?
43	II. Travailler avec l'acteur-créateur
	A. Valoriser la place de l'acteur
44	L'exemple du Théâtre du Soleil
46	Écritures de plateau : terreau fertile pour l'acteur-créateur
49	Des metteurs en scène-acteurs
52	B. Convoquer la notion d'acteur-créateur
	L'autonomie dans l'échange
55	Les improvisations
59	L'action et la réaction
62	C. L'acteur-créateur, l'acteur irremplaçable
	Condition <i>sine qua non</i> de l'acteur-créateur

65	Le personnage et la personnalité
68	Le cas de la reprise de rôle
71	III. Former l'acteur-créateur
	A. Qui convoque la notion d'acteur-créateur
	L'École supérieure d'art dramatique de Paris
74	Le Laboratoire de formation au théâtre physique
77	Les stages conventionnés Afdas : « L'acteur créateur »
80	B. Recruter l'acteur-créateur
81	Quelles conditions d'admissions ?
85	L'audition
89	Le cas du « dossier de création » du TNB
92	C. L'acteur-créateur est-il nouveau dans les pédagogies ?
	Les écoles formant à une certaine créativité de l'acteur
95	Étude de cas : Alain de Bock forme-t-il des acteurs-créateurs ?
100	Enseigner la créativité : <i>mise en ordre</i> ou conditionnement ?
105	Conclusion : l'acteur-créateur, un acteur nouveau ?
109	Annexes
111	Annexe A : Entretien avec Maxime Franzetti
121	Annexe B : Entretien avec Jean-Michel Rabeux
129	Annexe C : Entretien avec Serge Tranvouez
135	Annexe D : Entretien avec Carole Bergen
141	Annexe E : Entretien avec Igor Mendjisky
147	Annexe F : Entretiens avec les comédiens du stage d'Igor Mendjisky
	Annexe F.1 : Entretien avec Frédéric Pellegeay
151	Annexe F.2 : Entretien avec Lionel Nakache
155	Annexe F.3 : Entretien avec Juliette Poissonnier
159	Annexe F.4 : Entretien avec Didier Boule
163	Annexe F.5 : Entretien avec Victor Guillemot
167	Annexe F.6 : Entretien avec Béatrice Venet
171	Annexe F.7 : Entretien avec Alexandros Giannou
175	Annexe F.8 : Entretien avec Carole Bianic
177	Annexe F.9 : Entretien avec Clémentine Bernard
179	Annexe F.10 : Entretien avec Evelyne El Garby Klai
181	Annexe F.11 : Entretien avec Hortense Monsaingeon
183	Annexe F.12 : Entretien avec Thibault Sommain
185	Annexe G : Prises de notes personnelles durant le stage d'Igor Mendjisky
197	Bibliographie

