

Il n'est de théâtre que monde...

(Notions de « jeu » et autres scènes d'ateliers)

« Sur cette route qui ne mène à aucune maison,
je disparus jusqu'au soleil. »

André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*

La scène se passe à Chasné-sur-Illet, en Ille et Vilaine, le 24 novembre dernier. J'encadre là-bas, un stage d'une journée à la demande de la troupe amateur du village, « Les Baladins de l'Illet ». C'est la deuxième fois que je travaille là-bas. L'année dernière, à la même période, le directeur de l'Adec (Maison du théâtre amateur-Rennes), Yvan Dromer, m'avait mis en contact avec cette troupe qui cherchait un metteur en scène professionnel, pour encadrer un stage d'une journée, dont le but était de proposer aux acteurs, un travail différent de celui auquel ils sont habitués. La troupe monte chaque année une pièce, les répétitions ont lieu une à deux fois par semaine, dans la salle des Moissons. Le répertoire est consacré à des auteurs dits de « boulevard » (*Arthur es-tu là ?* de René Nommer, en 2018). Ils jouent généralement au printemps, dans cette même salle.

Le stage proposé l'année passée était centré sur le jeu d'acteur, notamment sur la question des interactions entre les acteurs sur le plateau, mais aussi sur l'invention, la part de singularité que chaque acteur peut apporter dans un travail de création. Déjà il y a un an, j'avais été impressionné par l'envie, mais aussi par l'engagement des acteurs à s'investir dans les exercices proposés, ce qui *a priori* ne correspondait pas à l'idée que je me faisais d'une troupe d'acteurs jouant des pièces de « boulevards ». En travaillant sur les dix premières répliques de *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès par exemple, j'avais été surpris, non pas par la qualité théâtrale des scènes, mais par la richesse inventive de chaque proposition.

J'ai retrouvé cette année ces mêmes qualités. Approfondissant certains exercices techniques, travaillant sur des extraits d'auteurs différents, notamment Tchekhov, et laissant aussi une place à l'improvisation, il y a eu en fin d'après-midi un événement surprenant.

La scène de la salle des Moissons est orientée de telle manière, qu'en fin d'après-midi, les rayons du soleil entrant par les fenêtres et la porte, sont venus éclairés les acteurs ; deux rectangles lumineux et distincts, correspondant l'un à l'entrée du soleil par la fenêtre et l'autre, par la porte vitrée. Deux acteurs étaient assis en fond de scène sur un rebord en béton qui longe le mur du lointain et qui peut faire office de banc. Ils improvisaient. Le thème de l'improvisation était : « Avant ici, il y avait... », improvisation où il s'agit de faire croire aux spectateurs présents, qui pourtant connaissent le lieu, qu'avant, ce bâtiment était autre chose qu'une salle des fêtes. Chaque acteur invente sur la base de ce que propose l'autre, et l'ensemble aboutit à un lieu à la fois imaginaire et pourtant vraisemblable. Lorsque ce lieu « originel » est alors défini avec le plus de précisions possible (aussi par ce qui s'y est vécu), il s'agit de laisser un temps très long (très), pendant lequel les acteurs vieillissent devant nous, jusqu'à devenir des vieillards sans plus aucune mémoire de ce qu'ils viennent de dire ou d'évoquer. Ils quittent alors la scène, chacun repartant dans une direction différente. Ce jour-là donc, au moment du silence, il y a eu une variation de la lumière du soleil, exactement comme si le temps avait été laissé aussi à la lumière pour qu'elle prenne sa place, et puisse modifier la scène qui était jouée. Prenant en

compte cette transformation, les deux acteurs sont alors sortis en silence, et les spectateurs que nous étions, sont restés encore quelques instants à regarder cette lumière, exactement comme si le jeu des acteurs, par sa qualité sensible, nous avait ouvert à la conscience non seulement d'un autre espace, mais aussi d'une autre durée, vécue alors conjointement.

« Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux évènements simultanés ; d'une part, le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être finira par le frapper pour de bon, et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis, très vite, vous comprenez que les deux évènements sont indissociables, qu'ils sont un seul évènement selon deux points de vue ; alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre devant du plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra décor. »¹

Une semaine plus tard, je partais à Brazzaville (Congo), pour encadrer deux ateliers, un premier sur l'écriture, un deuxième sur la notion de jeu d'acteur, pendant le festival *Mantsina sur scène*. Ce festival a été créé il y a 15 ans, à l'initiative d'un groupe d'artistes, dont notamment l'auteur, metteur en scène et acteur Dieudonné Niangouna². Il est aujourd'hui dirigée par Sylvie Dyclo-Pomos, également auteure, metteuse en scène et actrice. C'est un festival international, où se croisent des artistes congolais et des artistes venant d'autres pays d'Afrique, et d'autres continents. On peut y voir des spectacles en création, en tournées, mais aussi des performances, des lectures, assister à des débats. Outre qu'il soit devenu un des lieux phare de la création en Afrique aujourd'hui, le festival propose également différents ateliers de formation. Très peu soutenu, voire empêché par le pouvoir en place, c'est un « festival de résistance », qui en dépit de conditions difficiles, défend malgré tout un art engagé, une résistance par l'art³. Mis en contact avec la directrice par Julie Peghini⁴, j'avais envoyé un projet d'ateliers, qui avait été accepté. Sans aucun financement ici, c'est grâce à une bourse octroyée par la SACD-Beaumarchais pour l'écriture d'une pièce, *Si l'Amour n'était pas*⁵, que j'ai pu financer le voyage. Occupé ici par d'autres ateliers, je ne pouvais cependant pas être présent sur toute la durée du festival, je suis donc allé là-bas pour une dizaine de jours, encadrer ces deux ateliers.

Le travail proposé dans l'atelier d'écriture, poursuit une recherche entamée il y a quelques années lors d'un stage repris plusieurs fois depuis, *Ecrire/Jouer/Mettre en scène*, où il s'agit d'aborder ces trois notions sur un temps très court. L'idée est de deux ordres : se situer d'abord à l'endroit du surgissement et non à celui de la réalisation, mais aussi penser l'écriture comme pouvant être le fruit d'une dynamique commune, refusant en cela l'idée qu'elle pourrait se résumer à un travail solitaire. Ce point est à préciser, car si l'acte d'écrire reste bien évidemment un acte individuel, ce stage essaie de mettre en avant que cette individualité n'est possible que si elle est « peuplée » de ce qui nous entoure, nous traverse, et que nous traversons également. Et si l'est bien évident qu'un tel atelier n'est pas le lieu où l'on apprend à écrire (le résultat est toujours callamitteux pour celui qui viendrait chercher des recettes !), il n'en demeure pas moins possible de montrer que l'écriture est accessible à quiconque en a le désir, en s'appliquant à partir d'exercices simples ou plus complexes, à faire surgir des formes singulières, aidées et provoquées en cela par une dynamique collective.

A titre d'exemple, on peut citer cet exercice où il s'agit de partir d'une liste comprenant différents éléments constitutifs d'une scène de théâtre (temps, lieu, personnages, didascalie, réplique, etc.) et de demander à chacun de définir deux de ces éléments (deux seulement) d'une scène qu'il voudrait écrire.

¹ Bernard-Marie Koltès, *Un Hangar, à l'ouest*

² <https://www.theatre-contemporain.net/video/Festival-Mantsina-10-ans-de-resistance-theatrale-31e-Francophonies-en-Limousin>

³ <https://festivalmantsina.wordpress.com/2018-lenracinement-de-lart-et-son-envol/>

⁴ Anthropologue, elle a notamment co-écrit avec Nicolas-Martin Granel, un ouvrage consacré à Sony Labou Tansi, *La Chair et l'idée* (Ed. Les Solitaires intempestifs, 2015). Elle est également une habituée du festival.

⁵ *Si l'amour n'était pas*. Accompagné par le collectif *A Mots découverts*, une prochaine lecture est prévue à Boulogne-sur-Mer en mai prochain.

Puis, après lecture à haute voix de ces premiers éléments écrits, d'inviter chacun à se saisir de la feuille d'un autre, pour compléter avec deux autres éléments. On reprend ensuite plusieurs fois cette même opération. A la fin chacun reprend sa feuille (complétée par d'autres) puis écrit « sa » scène en tenant compte de tous ces éléments, en essayant malgré tout d'être le plus personnel possible. Le résultat est toujours surprenant, car d'une part chacun arrive à la composition d'une scène, mais chacun si dit aussi « surpris » de ce qu'il a écrit. C'est cette surprise-là qui m'intéresse, on pourrait dire aussi ce débordement de chacun par l'autre.

Dans le cadre où nous étions cette fois à Brazzaville, une dizaine de personnes étaient présentes (étudiants, acteurs, bibliothécaire, retraitée, employée de bibliothèque, etc.) Les scènes écrites avaient pour thème la guerre, le sida, la corruption, le harcèlement. Mais l'exercice obligeant à tenir compte du réel proche (les autres à côté), il s'agissait chercher à maintenir une tension entre soi et la réalité du monde autour, tout en restant ouvert à l'imprévu que constituaient ces différents apports.

D'une autre manière, mais suivant finalement le même principe, l'atelier sur le jeu d'acteur avait cette même visée de montrer qu'un acteur ne joue jamais seul, et que son jeu est toujours le résultat d'interactions avec ceux qui l'entourent, ce cercle pouvant être très vaste puisqu'il part des autres acteurs bien sûr, mais inclut aussi le texte et donc la langue et la pensée d'un auteur, la réalité physique du lieu, le temps présent, etc.

Depuis plusieurs années j'essaie de travailler sur la notion de déséquilibre, en considérant le jeu, non comme un amusement, mais comme la poursuite d'un déséquilibre qui ne parviendrait jamais tout à fait à se résoudre. Il faut pour cela partir d'un déséquilibre initial (un premier pas, ou un premier mot) pour s'attacher ensuite à construire, par des rééquilibrages successifs, le mouvement narratif. Ainsi il s'agit à quelques endroits que ce soit, de trouver la justesse d'un ensemble, et cela dans un processus dynamique qui mènera jusqu'à un nouvel équilibre (provisoire) que constitue la fin de la pièce. Prise ainsi par exemple, la parole poétique n'est pas posée comme un état de fait, mais comme l'invention continue d'un langage qui chercherait par le mot le plus juste, la résonance adéquate avec une sensation du monde singulière. La définition du théâtre qui apparaît alors, n'est plus celle d'un théâtre reposant exclusivement sur la langue – un théâtre de texte, mais un théâtre qui prendrait avant tout le jeu comme fondement initial, en se demanderait constamment au cours du travail, dans un texte, dans une scène, dans le rapport entre deux acteurs... *qu'est-ce qui joue ?* Car c'est bien là que naît le mouvement, et tout comme il y a au cœur du vivant un principe d'un déséquilibre dynamique⁶, on doit pouvoir trouver dans le jeu de l'acteur un positionnement qui en se plaçant sur le rebord d'un vide, trouverait ce déséquilibre qui deviendrait le moteur de son invention.

De ce principe découlent des exercices (*Les funambules*), des improvisations (*La température*), mais aussi tout simplement des exercices de préparation et d'échauffements du corps et de la voix (en recherchant par exemple l'équilibre entre le souffle, la vibration et la résonance), des exercices en rapport à l'espace (principes d'équilibre du plateau). Le travail sur le texte n'est ni en amont, ni en aval, il est en même temps, et la question qui ne cesse de se poser alors, c'est pourquoi le corps et la voix qui sont devant nous disent cela ? Pourquoi le disent-ils ? Comment le disent-ils ? Quelle situation (temps et espace) doit-on inventer pour que la phrase ou le vers révèle l'évidence de leur sens, mais aussi de leur énonciation ?

Dans le cadre de tels ateliers, c'est souvent à partir d'un même texte, souvent court, que l'expérience est la plus probante. Travailler une même scène avec des acteurs différents d'un même groupe (adultes, enfants, adolescents, personnes en situation de difficultés psychologiques ou psychiatriques, détenus, etc.), ou dans des endroits du monde différents (France, Brésil, Congo), et essayer de se situer à l'endroit du surgissement, pour dire que chaque forme (corps/voix/pensée) peut faire naître une situation singulière (et *vice-versa*), et donc une vision différente du monde. Cet atelier-là, à Brazzaville, aux Ateliers Sham, dans le quartier Glacière, n'échappait pas à la règle, et là-bas nous avons aussi travaillé ces mêmes exercices, ces mêmes improvisations, et ces mêmes dix premières répliques de *Roberto Zucco*. L'atelier s'est conclu par une restitution, *Par Sang Gueuler*, présentée le dernier jour. Sans chercher à finaliser une forme aboutie, nous y avons entrecroisé ces différentes versions d'extraits de la pièce de Bernard-Marie Koltès, avec des lectures faites également par les

⁶ Voir Jean-Claude Ameisen, *La Sculpture du vivant* (Ed. Seuil, 1999)

acteurs, de différents textes écrits pendant l'atelier d'écriture. La salle où nous avons travaillé durant la semaine étant occupée par un autre atelier ce jour-là, nous avons présenté le travail dans la cour, à l'ombre d'un manguier, devant une vingtaine de personnes.

Pensant mettre les spectateurs à l'ombre, les acteurs m'ont fait remarquer que nous étions à la saison des fruits, et que la chute d'une mangue sur la tête d'un spectateur pourrait causer un incident préjudiciable à notre restitution, nous avons donc mis les spectateurs au soleil !

« La théâtralité, c'est la construction d'un autre univers d'apparences : le fait de faire apparaître ce qui n'apparaissait pas, ou de faire apparaître autrement ce qui apparaissait selon un certain mode de visibilité et d'intelligibilité. La théâtralité est fortement liée à cela, à savoir que tout se joue dans la présentation de ce qui apparaît. »⁷

« La scène est une manière d'interrompre la machine de l'explication sous ses deux formes : le renvoi du conditionné à la série jamais achevée de ses conditions, ou le renvoi de la surface à ce qui se cache dessous. »⁸

« Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le hors scène, comme la vérité de la scène, mais la scène en tant que conjonction, en tant que mettre ensemble des corps, des gestes, des paroles et des significations. »⁹

Quelques jours plus tard, je retrouvais un groupe de lycéennes, au lycée Saint-Martin (Rennes), pour un travail sur *Cinna*, de Corneille.

Plus qu'un atelier d'initiation, il s'agit là d'une véritable option dans leur cursus (4 heures par semaine, encadrée par un professeur qualifié, mêlant théorie, pratique et sorties au spectacle). La partie pratique est conjointement encadrée par le professeur et un intervenant extérieur. Si le choix des textes en terminale est imposé, et relève d'un programme établi par l'Education Nationale, celui concernant les classes de première est libre et laissé à l'appréciation des professeurs et des intervenants. Travaillant depuis plusieurs années avec Valérie Le Bourdonnec, nous essayons de maintenir dans le cadre proposé, à la fois une exigence quant aux textes proposés, et une simplicité d'approche, en donnant notamment une importance à la question du sensible. Ainsi depuis quatre ans, nous avons travaillé sur *Médée* (Corneille), *La Résistible Ascension d'Arturo UI* (Brecht), *Nous, les Héros* (Lagarce), et enfin *Cinna* (Corneille), cette année. La pièce met en scène *Cinna*, héros éponyme, dont l'amoureuse Emilie l'enjoint d'être le bras d'une vengeance qu'elle nourrit contre Auguste, empereur de Rome, mais aussi assassin de son père. Mais *Cinna*, pris entre son désir d'accomplir cette vengeance par amour, et la conscience du fait qu'Auguste n'est plus le tyran qu'il était, hésite. De cette hésitation, qui prend des formes différentes au cours de la pièce, naît le conflit. C'est un des plus beaux exemples de « choix cornélien » qui soit, et la pièce, si elle est un peu oubliée aujourd'hui, fut l'un des plus grands succès de son auteur. Elle est en alexandrins, et si cette forme d'écriture ne peut sans doute pas rendre compte de la réalité du monde contemporain, il n'empêche qu'elle dit admirablement un sentiment et une pensée à travers une forme, et s'il est une chose importante à transmettre à des jeunes gens qui découvrent la pratique du théâtre, c'est peut-être celle-là, ou comme le disait le metteur en scène, Klaus Mikaël Grüber : « *Au théâtre, on pleure à l'intérieur d'un cadre* ».

Malgré le regard effaré de certaines élèves au début, découvrant le texte et sa complexité, tant de sa forme que de son propos, il était néanmoins intéressant de tenter un cheminement à travers cette forêt obscure, en cherchant là encore « *ce qui jouait* », non de manière surplombante ou explicative, mais à travers l'exploration et l'engagement des corps et des voix. Il est bon aussi de rappeler que Corneille n'est pas le tenant d'un art poussiéreux, mais bien l'exemple d'un théâtre débordant, dont l'impétuosité s'accordait mal déjà avec les règles de son époque. Il s'agit bien là de débordement, et le travail dès lors consistait à réussir la rencontre entre cet auteur-là, sa forme et son siècle, avec ce groupe constitué de sept lycéennes. Travail très court (24 heures) qui a donné lieu, lui aussi à une

⁷ Jacques Rancière, *La Méthode de la scène* (Ed. Lignes, 2018), p.14

⁸ *Ibid.*, p. 17

⁹ *Ibid.*, p. 29

restitution d'une quinzaine de minutes, dans la salle où avait lieu l'atelier, devant une vingtaine de personnes, assez étonnées (je l'étais aussi à vrai dire) de voir comment ces actrices s'emparaient de cette matière-là, comment elles lui donnaient corps, comment elles se laissaient déborder par le sentiment tout en assumant la métrique de la langue. Dans le groupe si certaines avaient déjà participé à des ateliers, l'une d'entre elles n'avait aucune idée de ce qu'était un atelier théâtre, et n'était même, je crois, jamais allée voir un spectacle. Ainsi penser que cet atelier ait pu donner lieu à cette rencontre, et ce, en dépit du rapport qu'entretient le plus souvent l'Education Nationale avec l'étude des textes, et en dépit aussi du manque d'intérêt dont font preuve ceux qui pourtant rendent ces ateliers possibles (je parle ici du TNB), je persiste à croire que ce travail, partagé et œuvré conjointement avec leur professeur, n'est pas vain, et que le soleil, parfois, peut aussi surgir des acteurs eux-mêmes !



A travers ces différents exemples d'ateliers, il est intéressant de voir que quelque chose, là, surgit, et dans le cadre proposé, vient bousculer, si ce n'est l'ordre établi des choses, du moins ce qui était attendu. C'est-à-dire que dans *ce qui arrive* quelque chose « joue », par le débordement ou la surprise, et c'est cela qu'il faut pointer. Car entre un théâtre amateur qui le plus souvent cherche à reproduire par imitation le théâtre qu'il voit ailleurs (de la pièce de boulevard vue à la télévision aujourd'hui ou hier, à la pièce contemporaine vue sur la scène d'un centre culturel), et un théâtre subventionné qui devant le désengagement public finit par se replier sur lui-même, en s'inventant de nouvelles coteries qui se coproduisent entre elles pour mieux se répartir les places restantes, la question est bien celle de trouver des espaces qui bousculent et nous bousculent, pour faire apparaître ou ressentir, tout du moins ce déséquilibre initial que nécessite le jeu.

Ces trois « scènes » d'ateliers, ne valent pas pour leur qualité artistique, mais bien par le déplacement qu'elles obèrent, car il entraîne une autre sensation, et donc peut-être aussi une autre pensée. Alors oui, le surgissement de l'inattendu est possible quel que soient les endroits et les temps, et il peut même être – *Ô comble de l'horreur dans ce monde occupé*, collectif. C'est même ce collectif, qui en est la condition de faisabilité.

Comment garder cette ouverture ? Comment se mettre en phase avec cette *sensation/pensée*, et se tenir dans l'espace qu'elle découvre, non seulement quand nous sommes acteurs, mais peut-être aussi quand nous sommes spectateurs ?

Sans chercher de réponse définitive ou toute faite, ces expériences tentent à montrer qu'il faut réussir à mettre au cœur de la pratique le jeu, et non pas les érucations et roulements d'yeux d'un côté, ou les prétentions à une certaine sublimité de l'art de l'autre. « *Ce que j'ai en tête est la formule Jacotiste : on trace un chemin propre dans la forêt des signes et on le fait dans la perspective de parler à quelqu'un qui trace*

le sien propre. C'est tout un travail de connexions qui fait que ces signes et ces formes vont se trouver liés à d'autres formes qui constituent les lignes de fuite propres à ce spectacle. »¹⁰

Alors oui, continuons à chercher... Ici, ailleurs, dans un atelier ou dans la tentative d'un spectacle, en faisant surgir du jeu. Le théâtre quand il est nécessité, porte dans son fait même cette recherche, y compris dans la démesure de son humilité, à la fois fausse et vraie. Sa grandeur reste là, et non dans quelques étalements de son patrimoine, savoir-faire ou prétention.

« Du reste, plein de grâce pour son métier, il entrait ordinairement dans les coulisses où ses camarades étaient réunis, en faisant la roue sur les pieds et sur les mains, ou quelque autre tour gentil. Il triomphait dans les rôles où l'acteur doit paraître la figure blanchie avec de la farine et recevoir ou donner un nombre infini de coups de bâton. Le digne rival de Fabrice avait trente-deux francs d'appointement par mois et se trouvait fort riche. »

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*

¹⁰ Jacques Rancière, *La Méthode de la scène* (Ed. Lignes, 2018), p.93