PRATIQUES DE L'*ADRESSE* DANS LA FORMATION DE L'ACTEUR

Anne Pellois

Published in Le journal de la recherche 2020, no. 1, pp. 13-15 which should be cited to refer to this work.

« Former au jeu : les opérations de l'acteur » est une recherche qui se propose d'identifier et d'analyser ce que l'acteur met en œuvre pour jouer. Les processus qu'il active, décomposés en opérations, sont observés à partir de pratiques contemporaines de formation et de transmission, et sont mis en perspective par une double démarche historicisée et inter-artistique (danse, musique, théâtre, marionnette, cinéma, auxquels on ajoute la pratique du Taiji). Le programme de recherche est structuré en trois phases (de janvier 2018 à août 2020), comportant chacune des laboratoires théoriques réunissant chercheur·es praticien nes et académiques (29 au total), et des laboratoires expérimentaux dirigés par des praticien·nes, avec un groupe d'acteurs en formation ou confirmés, centrés sur une ou des opérations spécifiques, et observés par d'autres chercheur·es de l'équipe.

La première phase, consacrée à des opérations techniques, a été ouverte par un laboratoire intitulé « se préparer », qui n'est pas à proprement parler une opération de jeu, mais qui a permis d'ouvrir la recherche en questionnant les pratiques de l'exercice. Les laboratoires 2 et 3 étaient consacrés respectivement à « copier, imiter, réactiver », qui a aussi donné lieu à deux laboratoires expérimentaux¹, et à « combiner, monter ». La deuxième phase a abordé les opérations qu'effectue l'acteur en jeu depuis les effets qu'elles produisent. Ainsi, le quatrième laboratoire théorique intitulé « être-là » a exploré les possibilités de fabriquer la présence scénique ; et le suivant, intitulé « éprouver, exprimer », a identifié d'une part des usages de l'émotion comme moteur de jeu et d'autre part des modes de fabrication de celle-ci sur scène. Ce dernier laboratoire a été approfondi par une session expérimentale intitulée « susciter l'émotion » ². La troisième phase, actuellement en cours, a débuté avec un laboratoire consacré à «lire, écrire, traduire», induisant entre autres des notions d'écoute, de composition et de transposition que contiennent les techniques de jeu. Le laboratoire suivant sera consacré à « déléguer, représenter » et sera associé à un temps d'expérimentation (« jouer au travers » ³). Le dernier laboratoire intitulé « jouer, improviser », conclura la partie prospective de la recherche, après deux années et demi de travail.

Au cours de notre étude, l'adresse (ou relation établie avec l'autre) est apparue comme une donnée transversale. Si notre perspective reste celle des opérations mises en œuvre par l'acteur pour jouer, et transmissibles dans le cadre d'une formation, l'adresse a été un élément récurrent dans les exercices mis en partage par les praticien nes de l'équipe. Ceci parce qu'elle constitue un noyau dur du jeu de l'acteur, qui consiste en le fait d'être regardé. Sans poursuivre nécessairement une relation directe et explicite avec le public, l'entraînement au jeu exerce à être sous le regard de quelqu'un, qu'il appartienne à une esthétique réaliste imposant un quatrième mur impénétrable, ou à une esthétique du dispositif scène/ salle plus ouvert. Être sous le regard de quelqu'un suffit à fabriquer du jeu. L'adresse concerne les stratégies mises en place par l'interprète pour que le public le regarde, pour guider son attention, en la dirigeant plus ou moins.

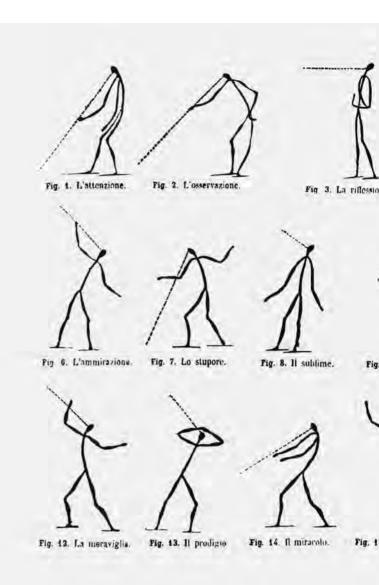
Dans la définition que donne Patrice Pavis de « l'interpellation » (à laquelle l'entrée « adresse » de son dictionnaire renvoie), il précise qu'elle est constituée d'un élément d'ordre dramaturgique (l'intention), qui fait de l'adresse la possibilité de diriger le regard ou l'écoute du spectateur sur ce qu'on souhaite lui faire entendre ou voir; et d'un autre élément qui nécessite de construire une adresse non adressée qui plus largement vise à capter son attention. L'art de l'acteur consiste alors à « manipuler la perception (...) du spectateur, guider son attention (...) », selon deux stratégies : « focalisation » ou « effets de dispersion » ⁴.

Le travail lié à l'intentionnalité
de l'adresse, qui consiste à diriger, voire
à sémantiser l'attention du spectateur,
se fabrique le plus souvent par le regard.
Dans le laboratoire que nous avons
consacré à la copie, Loïc Touzé, chorégraphe,
a proposé de reprendre une planche
de Carlo Blasis ⁵, constituée de figures
filiformes indiquant chacune une posture
du tronc, un geste des bras, une position de
la tête, des appuis et la direction du regard.
Lors de la mise en pratique de cet exercice,
on observe que c'est la direction du regard
(parce qu'elle influe sur la position
de l'épine dorsale), qui achève de donner
un sens à la posture (voir illustration).

Dans le laboratoire (voir illustration).

Dans le laboratoire consacré au montage,
Bérangère Vantusso, metteure en scène
et marionnettiste, a proposé un exercice
intitulé « la main marionnette », en lien
avec la notion de « service » ⁶, qui consiste
à faire circuler le regard du spectateur
à partir de la circulation de celui de
l'interprète (sur la main, sur la relation entre
lui et la main, sur l'espace, sur le public).

Cette conduite de l'attention ou du regard du spectateur peut également être menée à partir d'un travail sur



Direction du regard et émotion dans les diagrammes de Carlo Blasis, danseur italien et théoricien de la danse. Planche tirée de l'ouvrage *L'uomo fisico intellettuale e morale*, Milan, 1857. Reproduit in Eugénio Barba et Nicola Saverese, *L'Énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier: L'Entretemps, 2008, pp. 78-79.

l'accentuation du mouvement ou de l'action. Loïc Touzé a ainsi proposé un exercice, le pillow training, qui repose sur un découpage du mouvement ou de l'action en plusieurs phases, permettant à l'interprète de choisir à quel endroit dans son déroulé il met (ou ne met pas) l'accent, et par conséquent où, et quand, il focalise ou défocalise l'attention du spectateur.

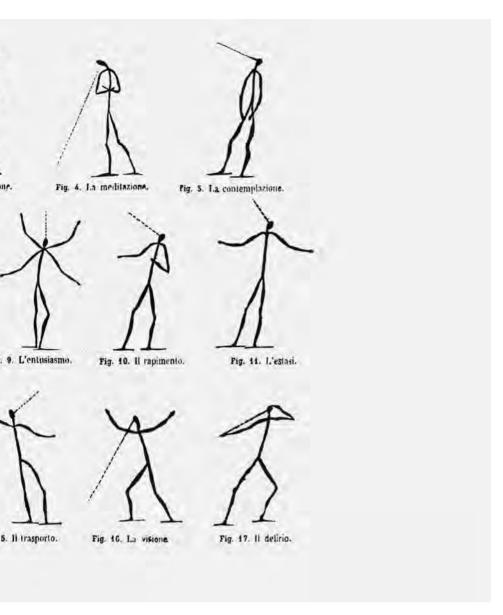
À côté de ces exercices liés à l'intentionnalité de l'adresse, d'autres entraînent l'acteur à l'exposition au regard, à l'acceptation de l'attention. Une première série d'exercices instaure un rapport à l'espace de représentation, considéré comme un espace regardé et regardant, que l'interprète doit animer par sa voix ou sa présence physique. Myriam Djemour, professeure de chant, apprend à l'interprète à conduire de plus en plus loin dans l'espace le son qu'il émet, en prenant appui sur les autres corps présents. La mise en place progressive d'une porosité consciente du corps à l'environnement rend perceptible la différence de son produit entre un son émis par un corps hermétique (y compris à lui-même), et un corps ouvert, et donc adressé. Loïc Touzé propose l'exercice du « champ visuel » ⁸, qui consiste à s'effacer en tant qu'interprète, pour ne plus « faire ombrage à l'espace », dans l'optique d'adresser au public non pas soi-même, mais sa danse. La captation de l'attention n'est pas ici dans une logique « conquérante » de l'espace, mais dans une logique paradoxale de l'effacement, pour créer « les conditions d'un regard étendu et non ciblant » 9. L'exercice de Oscar Gómez Mata, metteur en scène, intitulé « présence rien faire » consiste quant à lui à s'exposer au regard du spectateur en ne faisant rien, dans le but de « vider l'image de soi », de « se retirer » pour « augmenter la quantité du regard du spectateur ». Dans la même logique de retrait que celle de l'exercice du « champ visuel », celui-ci ajoute une dimension qui propose aux interprètes une expérience d'exposition maximale au regard. C'est

aussi le but de l'exercice de Bruno Meyssat, metteur en scène, qui consiste à effectuer une traversée entre deux chaises, d'une durée de 2 minutes environ, sous le regard d'un public installé derrière la chaise d'arrivée, sans mettre en œuvre aucune stratégie fictionnelle, émotionnelle, ou rythmique (appelées « masques ») L'objectif pour l'acteur ici est de travailler « une présence en dépit du fait d'être regardé », autrement dit en dépit de ce qui est constitutif même de son jeu. Ce genre d'exercice lui permet de « se nettoyer » de toutes les stratégies de l'adresse qu'il a acquises, et de capter autrement l'attention du spectateur. Dans tous les cas, l'acteur s'exerce à représenter le moins possible pour être le plus présent possible.

Anne Pellois est enseignante-chercheure à l'ENS Lyon, intervenante et chercheure associée à La Manufacture.

Ce projet est mené en partenariat avec l'HEMU et l'ENS Lyon.

- L'un donné par Anne Pellois et Tomas Gonzalez auprès de la promotion I d'étudiant-es comédien-nes de La Manufacture, consacré à la copie, imitation, réactivation de performances du passé, l'autre conduit par Loïc Touzé et Oscar Gómez Mata, avec les acteur-trices assistant-es de recherche et d'enseignement.
- Donné par Bruno Meyssat, avec les étudiant-es comédien-nes de la promotion J de La Manufacture.
- 3 Il sera mené par Bérangère Vantusso avec les assistant es de recherche et d'enseignement de La Manufacture.
- 4 Patrice Pavis, Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain, p. 44.
- 5 Danseur et chorégraphe italien du 19° siècle. Planche reproduite in Eugenio Barba et Nicola Saverese, L'Énergie qui danse, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, Montpellier, éditions L'Entretemps, 2008, pp. 78-79.



- 6 Celle-ci est par exemple développée par Claire Heggen dans Claire Heggen et Yves Marc, «Abécédaire en chantier», entrée « service », Théâtre du mouvement, Montpellier, édition 2º époque, 2017, p. 376.
- 7 Voir la description de l'exercice dans l'entretien entre Loïc Touzé et Yvane Chapuis intitulé « Phrasé et interprétation », in Yvane Chapuis et Julie Sermon, Partitions, objets et concepts des pratiques scéniques (20° et 21° siècles), Dijon, Les Presses du Réel, 2016, pp. 343-350. Voir également l'entretien croisé sur le phrasé
- avec Marco Berrettini, Nathalie Collantes, Myriam Gourfink, Thomas Hauert, Daniel Linehan, Laurent Pichaud, Loïc Touzé, Cindy Van Acker, in Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin, Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques, Dijon, Les Presses du réel, 2019, pp. 454-471.
- Une retranscription est visible ici: www.pourunatlasdesfigures.net/element/ le-champ-visuel.
 Mathieu Bouvier, in:

www.pourunatlasdesfigures.net.

Sont associé·es à la recherche: Valeria Bertolotto, comédienne, intervenante Manufacture: Claire Bésuelle, doctorante en études chorégraphiques, Université Lille 3 Anne Boissière, Professeure des universités en esthétique, Université Lille 3; Guillemette Bolens, professeur ordinaire littérature médiévale et littérature comparée, Université de Genève; Stéphane Bouquet, auteur, critique. intervenant Manufacture; DD Dorvillier, chorégraphe; de chant, École de la Comédie de Saint-Étienne; Nicolas Doutey, auteur, intervenant Manufacture: Dominique Falquet,

ENS Lyon; Christian Geffroy Schiltter, acteur, metteur en scène, intervenant Manufacture; Oscar Gómez Mata, metteur en scène, comédien, intervenant Manufacture;

formateur Taiji Quan

intervenant Manufacture;

Claude Gautier, professeur

des universités en philosophie.

Tomas Gonzalez, comédien (diplômé Manufacture 2012), metteur en scène, intervenant Manufacture;

Pierre Goy, pianiste, enseignant Hautes écoles de musique HEM Genève et HEMU Lausanne; Julia Gros de Gasquet, maître de conférence HDR en études théâtrales. Université Paris 3: Claire Heggen, fondatrice du Théâtre du Mouvement, formatrice ESNAM; Keti Irubetagovena, responsable du groupe de recherche du CNSAD Paris, metteure en scène; Joris Lacoste, auteur, Daria Lippi, comédienne, fondatrice de la Fabrique Autonome des Acteurs, Metz: Pierre-Stéphane Meugé. saxophoniste, enseignant Haute école de musique -HEMU Lausanne; Bruno Meyssat, metteur en scène, intervenant Manufacture:

Bruno Meyssat, metteur en scèi intervenant Manufacture; Arnaud Milanese, maître de conférence HDR de philosophie, ENS Lyon; Gilles Morel, traducteur;

Anne Pellois, maître de conférence en études théâtrales, ENS Lyon, intervenante Manufacture, responsable du projet *Opérations*;

Stéphane Poliakov,

maître de conférence en études théâtrales, Université Paris 8, acteur, metteur en scène: Marion Sage, docteure en danse, Universités Lille 3 et Paris 8; Angelika Schaub-Guesewell, responsable de la recherche de la Haute école de musique -HEMU Lausanne, chercheure en psychologie; Julie Sermon, professeure en histoire et esthétique du théâtre contemporaine, Université Lyon 2, intervenante Manufacture: Loïc Touzé, danseur, chorégraphe, intervenant Bérangère Vantusso, marionnettiste, directrice du Studio Théâtre de Vitry; Gaëtan Vourc'h, acteur.

Ce programme donnera lieu à un livre et à des journées d'études publiques fin 2021 à La Manufacture.