

# Répétition vs Entraînement

Considérations contradictoires sur la préparation de l'acteur à la représentation

Laurent Berger

Metteur en scène, dramaturge et enseignant-chercheur, Laurent Berger est maître de conférence en arts du spectacle à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 où il dirige le Master Création Spectacle Vivant. Il est membre de l'unité de recherche RiRRa21, chercheur associé à la Manufacture (HES-SO) et dirige actuellement le projet de recherche international soutenu par le FNS (CH) : Être et jouer sur les systèmes et techniques de l'acteur et du performer sur la scène contemporaine.

Le terme « répétitions » qui en français désigne la phase de préparation collective du spectacle induit un principe de réitération dans le travail théâtral qui structure et conditionne historiquement le travail de l'acteur. En décrivant les déterminations que la répétition impose au jeu dans les formes conventionnelles de création et en en faisant la critique, cet article tâche de faire émerger des propositions méthodologiques et conceptuelles pour une approche plus organique et performative du jeu, qui le rapprochent de la dynamique sportive.

Jeu, Acteur, Répétition, Mise en scène, Performance

Rehearsal vs Training. Conflicting considerations on the actor's preparation for the performance

The term "répétitions" (rehearsals), which in French designates the collective preparation phase of the show, also induces a principle of reiteration in theatrical work which structures and historically coerces the actor's work. By describing and discussing the determinations that rehearsals impose on acting in conventional forms of creation, this paper attempts to bring out methodological and conceptual proposals for a more organic and performative approach to actor's acting, which bring it closer to certain sports dynamics.

Acting, Actor, Rehearsals, Directing, Performance

Dans ce qu'on nomme communément les débuts de l'histoire de la mise en scène au XIX<sup>e</sup> siècle, les metteurs en scène procèdent à une réorganisation de la fabrication des spectacles en approfondissant la relation au texte dramatique dans la conception des œuvres scéniques. Que ce soit dans le réalisme historique prôné par les Meiningers, dans la construction du jeu stanislavskien, ou dans l'esthétique réaliste d'André Antoine, la mise en scène moderne se définit, dans ses principes, en référence étroite avec l'univers imaginé par l'auteur et se donne pour tâche de traduire dans l'espace de la scène cet imaginaire d'origine textuelle. L'hégémonie accordée au texte dramatique dans la hiérarchie de la création scénique définit alors la mise en scène comme un art interprétatif, un art second, qui poursuit, ou achève, le

projet du dramaturge. Et dans sa relation aux acteurs, le metteur en scène s'affiche aussi comme le traducteur de la volonté de l'auteur. En ce sens la pratique de la mise en scène se construit dans le sillage du principe aristotélicien de *mimésis*, parfois dans un rapport très étroit au réel mais en tout cas dans l'idée que l'acte théâtral propose la représentation d'une action préexistante au spectacle. Bien entendu, selon les périodes et les artistes cette représentation est plus ou moins stylisée, et sa subordination aux intentions supposées de l'auteur s'est assouplie, mais dans le théâtre dramatique elle continue de s'appuyer aujourd'hui d'abord sur une situation ou une action imaginaire source qui apparaît au metteur en scène en transparence à travers le texte théâtral.

Du point de vue du travail de l'acteur cette conception de la mise en scène a des conséquences esthétiques et méthodologiques importantes et l'action imaginaire induite par le texte et dont le spectacle cherche à être la représentation conditionne la fonction et les objectifs du jeu. Et même si, au cours du XXe siècle, le metteur en scène se libère du carcan esthétique imaginé par l'auteur, le personnage et l'action du texte dramatique continuent de baliser étroitement le processus de création de l'acteur. Meyerhold, puis Brecht à sa suite, vont ouvrir le champ de l'action à une composante épique et à un autre type de présence du comédien mais l'unité du personnage, liée à la forme même de l'écriture dramatique (y compris brechtienne) continue à conditionner fortement le travail de l'acteur et la formation du comédien. Dès la fin des années 1960, puis plus nettement encore au tournant du XXIe siècle, on assiste à l'apparition d'œuvres scéniques où la notion de personnage devient sensiblement plus indéterminée et même à disparaître soit parce que les textes théâtraux eux-mêmes effacent ses contours soit que les actions des acteurs surgissent à partir de structures non-textuelles (improvisation, performance, danse, cirque, etc...).

Ces évolutions récentes dans les processus de création nous permettent d'interroger certains principes historiques dans la construction du jeu de l'acteur et à poser quelques hypothèses pour approcher cette construction dans une perspective contemporaine, en particulier en ce qui concerne l'interprétation du théâtre de texte. En partant d'une analyse pratique et critique des facteurs de détermination du jeu d'acteur dans des processus classiques d'interprétation nous proposons par une réflexion contradictoire des approches méthodologiques et conceptuelles qui privilégient une approche plus performative du jeu d'acteur.

## Sur le fil de l'interprétation

En identifiant dans les œuvres dramatiques des structures récurrentes telles que l'action, le phénomène de reconnaissance ou les personnages eux-mêmes, Aristote a cartographié l'écriture théâtrale avec une telle acuité que la plupart des principes évoqués par lui sont encore actifs dans nombre de pièces contemporaines. En outre, il a amené à regarder les œuvres du théâtre occidental comme les récits incarnés d'actions préexistantes, fussent-elles mythologiques. Et Brecht lui-même, remettant en cause chez Aristote la question de l'incarnation et, par-là, celle de l'identification du spectateur au personnage, n'a fait qu'établir une distance plus grande entre la représentation théâtrale et l'action originelle, mais sans

véritablement renoncer à l'existence de cette action, un récit humain se manifestant au cœur de l'écriture dramatique. Ce faisant, l'indétermination qui existe entre une pièce et sa représentation scénique va devenir le terrain de jeu de la mise en scène pendant la plus grande partie du XXe siècle, les metteurs en scène s'octroyant la responsabilité et la liberté d'inventer la forme scénique qui n'est qu'ébauchée dans l'œuvre écrite.

Le texte de théâtre n'aura de valeur pour nous qu'inattendu, et – proprement – injouable. L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. (...) Qu'avons-nous à faire d'auteurs chevronnés prévoyant les effets d'éclairage et la pente des planchers ? Le poète ne sait rien, ne prévoit rien, c'est bien aux artistes de jouer.<sup>1</sup>

Pour autant, cette relative indépendance revendiquée par les metteurs en scène de théâtre dans l'élaboration de la dimension scénique de l'œuvre n'est pas à proprement parler une négation de l'autorité de l'auteur, elle peut même se fonder sur une fidélité absolue à la volonté de celui-ci. Simplement elle cherche à distinguer deux champs de la création, l'un qui appartient à la littérature et l'autre qui appartient aux artistes de la scène, les deux étant étroitement liés par l'acte d'interprétation. L'histoire de la mise en scène s'est construite autour de ce fil interprétatif que le metteur en scène a en charge de tendre entre l'œuvre écrite et l'œuvre scénique. Et plus précisément encore, son travail interprétatif vise ce point focal situé en amont, ou derrière, cette œuvre en imaginant la volonté de l'auteur forgeant sa pièce. Georges Pitoëff nomme ce point de fuite de la pièce « l'inspiration première » :

En dégager la vibration moderne, éternelle, en respectant leur intégrité, voilà, à mon avis, la juste tâche. Il faut remonter jusqu'à l'inspiration première de l'auteur, pénétrer son dessein, ses intentions. Cette source une fois découverte, le metteur en scène la fera sienne.<sup>2</sup>

Loin de se cantonner aux origines de la mise en scène ce souci du texte comme socle primordial de la représentation va parcourir tout le XXe siècle avec des régimes variables d'un pays à l'autre et d'un artiste à l'autre. Et même si les artistes des avant-gardes comme Craig, Meyerhold ou encore Artaud ont ouvert la voie pour un théâtre libéré du texte, et même quand l'importance de l'actualité dans la lecture des pièces ou les libertés prises par les metteurs en scène ont recouvert les textes d'une épaisse couche interprétative qui occultait la source auctoriale, le texte dramatique a maintenu grande partie de son autorité dans les courants hégémoniques du théâtre occidental jusqu'aux abords du XIXe siècle.

---

<sup>1</sup> VITEZ Antoine, *L'Art du Théâtre*, Arles, Actes Sud / Théâtre National de Chaillot, « L'Art du Théâtre », 1985, p. 8.

<sup>2</sup> PITOËFF Georges, *Georges Pitoëff. Le régisseur idéal : Anthologie des textes de Georges Pitoëff*, Noëlle Giret (éd.), Arles, Actes Sud - Centre National du Théâtre, « Parcours de théâtre », 2001, p. 90.

Je me bats pour affirmer l'importance fondamentale du texte au théâtre : ce n'est pas pour autant, comme je l'ai dit, que je renie l'importance de tous les autres éléments qui composent la représentation théâtrale. Mais tous naissent d'une interprétation du texte dramatique. Je suis quelqu'un qui interprète ce que les autres ont dit, qui écrit sur les mots d'autrui. Je sais lire une pièce, parfois peut-être même très bien, je tente de la lire avec d'autres, mais c'est Tchekhov qui a écrit la *Cerisaie* et pas moi.<sup>3</sup>

Même s'il est particulièrement aigu dans le théâtre de répertoire où le travail d'interprétation est une articulation essentielle du renouvellement du sens, cette relation étroite entre texte et mise en scène s'observe également dans les pièces contemporaines par le fait qu'un nombre non négligeable d'entre elles restent dans le champ du théâtre dramatique et appelle une explicitation de l'action et du sens qui reste majoritairement l'apanage du metteur en scène. Mais surtout ce rapport au texte permet au metteur en scène, figure dominante du théâtre depuis plus d'un siècle, de perpétuer son pouvoir sur les processus de création.

Ce *statu quo* maintient corrélativement l'acteur dans une position, plus ou moins relative, d'exécutant, puisque sa fonction, dans cette recreation qu'est le spectacle, reste le plus souvent soumise aux injonctions du metteur en scène, de l'auteur et enfin du personnage. C'est cette situation, qui historiquement a réduit son champ de création, dont nous souhaitons analyser les limites et les dépassements que la période récente nous propose.

## Les trois focales de la détermination du jeu

L'ère de la mise en scène se construit à partir d'une crise du jeu où l'on reproche à l'acteur histrion du XIXe siècle les libertés qu'il s'autorise par rapport au sens de la pièce et à la volonté de l'auteur. La réorientation des objectifs du jeu pour servir le projet du metteur en scène va justement faire de l'acteur un des instruments principaux (avec le décor) pour faire émerger le sens des œuvres dramatiques, d'abord parce qu'il est porteur de la langue de l'auteur et de ses intonations et intentions, mais aussi parce qu'il a le pouvoir de représenter, et même d'incarner, le personnage. Dès lors les paramètres extérieurs qu'il doit intégrer et synthétiser dans son jeu se multiplient et ses compétences sont redéfinies et concentrées vers un objectif commun à l'ensemble de l'équipe artistique et dirigé par le metteur en scène : la re-présentation. Et cette tension dans l'interprétation provoque dans son travail des déterminations (au sens scientifique du terme) d'au moins trois types.

Le premier part de l'idée que l'on vient de développer d'action originale, qui apparaît comme une image virtuelle derrière la pièce aux yeux du metteur en scène et qui lui permet de guider

---

<sup>3</sup> STREHLER Giorgio, *Giorgio Strehler*, Myriam Tanant (éd., entretiens, trad.), Arles, Actes Sud-Papiers, « Mettre en scène », 2007, p. 52.

l'acteur dans son parcours. Peter Brook parle « d'obscur pressentiment<sup>4</sup> », Antoine Vitez décrit cet état dans lequel se plonge le metteur en scène comme « médiumnique<sup>5</sup> ». Pour Peter Zadek, il s'agit de fabriquer des projections :

Je dois par conséquent trouver un comédien dont l'imagination lui permette d'accomplir ce que je projette. C'est en grande partie une question d'instinct. Mais le chemin qui y mène est compliqué. Il peut arriver que je m'imagine un personnage petit et poupin et que je donne le rôle à un comédien élancé et mince. Son apparence extérieure n'a pas d'importance : ce qui compte c'est qu'il se prête à ma projection.<sup>6</sup>

Dans tous les cas, cette projection de la représentation, une sorte d'anticipation inspirée par les actions et les situations de la pièce, doit progressivement être épousée, par l'acteur qui parcourt toute la focale entre le texte source et sa mise au point dans l'espace de la scène. Cela correspond à une première détermination tirée de la pièce.

Le deuxième type de détermination se développe de manière sous-jacente et corrélative au premier, il s'agit de la construction interne, ou invisible, du personnage. Pour Stanislavski cela correspond, entre autres, à la notion de « réalisme intérieur », ou de « circonstances proposées », mais ces déterminations peuvent être aussi bien des explicitations de sens, des références poétiques ou culturelles, des motivations psychologiques, des rapports imaginés entre un personnage et un autre, des liens analogiques vers des situations vécues ou des faits historiques. Dans tous les cas, même si cet imaginaire construit pour le personnage reste littéralement imperceptible dans le spectacle, il consolide dans l'acteur une structure directrice pour son jeu. Du point de vue des metteurs en scène, en revanche, cette mise en forme indirecte du jeu à travers la construction du sens, est censée leur laisser toute latitude sur les moyens d'expression :

Je parle assez largement aux acteurs du sens des répliques, mais je ne leur dit jamais comment la dire. Si vous prenez un moment où vous pensez que le personnage est en colère, ou malheureux, il y a cinquante manières de montrer cela. Si vous essayez de diriger l'acteur vers la manière dont vous le joueriez, vous êtes tout simplement en train de limiter sa liberté d'expression. Il faut lui donner le quoi et le pourquoi,

---

<sup>4</sup> BROOK Peter, *Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, Paris, Seuil, « Fictions et Cie », 1992, p. 15.

<sup>5</sup> « Je ne peux travailler que dans un état un peu médiumnique, de divination, oui. J'essaie de voir ce que les gens font au-delà de ce qu'ils croient eux-mêmes. Je le renvoie avec suffisamment de conviction pour qu'ils en soient eux-mêmes persuadés. » Propos recueillis par André Curmi : VITEZ Antoine, « Une entente », *Théâtre/Public*, n°64/65, 1985, p. 25-28.

<sup>6</sup> ZADEK Peter, *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*, Hélène Harder (trad.), Paris, L'Arche, 2005, p. 255.

mais jamais le comment. Ils savent bien mieux que vous comment le faire : c'est pour cela que ce sont de bons acteurs.<sup>7</sup>

Mais cette réflexion de John Caird marque clairement une frontière hiérarchique entre les attributs du metteur en scène, interprète du sens, et ceux de l'acteur, responsable de l'exécution. Le fait même que le « pourquoi » soit rapporté par l'interprétation du metteur en scène et soit échafaudé au cours des répétitions fait du personnage scénique une figure stable, continue et extérieure à l'acteur, construite à travers ou à partir du passé, ce qui limite radicalement la mobilité de l'imagination de l'acteur au présent et les variations de ses expressions.

C'est là qu'intervient la dernière forme de détermination, concomitante aux autres et qui concerne la mise en œuvre physique et vocale du travail de l'acteur. Déjà orchestré par l'explicitation du sens, le corps de l'acteur est aussi susceptible d'être dirigé dans sa forme par la composition du metteur en scène. Cela s'exprime parfois de manière très crue, comme une sommation : « [s]i je demande à une actrice de se mettre à avancer en pleurant après telle phrase comme si on pouvait appuyer sur un bouton et pleurer, mais oui, on peut, justement, appuyer sur des boutons et pleurer, alors il faut qu'elle le fasse tout de suite.<sup>8</sup> », dit Mesguich à propos de son travail avec les acteurs du *Roi Lear* de 1981. Mais quelque fois la détermination du jeu est plus indirecte et peut faire l'objet d'un transfert pour encadrer la partition physique de l'acteur :

Chez moi et chez tous les metteurs en scène qui sont acteurs ou qui ont été acteurs, il me semble qu'il doit y avoir un mime intérieur, intime et interne de ce que l'autre va faire, de ce que l'autre doit faire. Nous travaillons à partir d'une impulsion, d'une représentation de ce que nous voulons voir comme si nous voulions le faire nous-mêmes.<sup>9</sup>

La transposition des directives du metteur en scène, ici Vitez, par l'acteur autorise un certain degré de liberté, mais épaissit, malgré tout, les couches de détermination du jeu de l'acteur avec pour objectif de stabiliser la création scénique aux yeux du metteur en scène.

Ces trois types de détermination sont autant de focales que l'acteur doit parcourir à travers les prismes de la pièce, puis plus précisément celui du personnage, ses intentions et ses expressions, pour parvenir à une certaine netteté de l'image exigée par le spectacle. Ce conditionnement du jeu se consolide par des procédés de répétition qui permettent de stabiliser ces focales du personnage et qui répondent parfaitement au terme *répétition*, en

---

<sup>7</sup> John Caird dans CROALL Jonathan, *Hamlet Observed*, London, National Theatre Publications, 2001, p. 23.

<sup>8</sup> DIZIER Anna, *Daniel Mesguich et le Roi Lear*, Paris, Solin, « Didascalies », 1981, p. 22.

<sup>9</sup> VITEZ Antoine, *loc. cit.*

français, ou *rehearsal*, en anglais. Le déroulé des répétitions s'organise donc dans une sorte de spirale de plus en plus étroite qui permet au bout du compte de fixer la forme et le sens définitifs du spectacle.

## Contre la répétition

Bien que les techniques de détermination du rôle trouvent leur source dans les périodes lointaines de la mise en scène et qu'elles aient largement évolué au cours du XXe siècle, les principes qui les sous-tendent sont, encore aujourd'hui, au cœur de nombreuses réalisations scéniques et restent dominants pour la formation de l'acteur dans la plupart des institutions académiques. Comment alors inventer des principes contradictoires à ceux-là et qui permettent de compenser l'inertie déterministe générée par les méthodes historiques de direction d'acteur ? Un point de départ peut consister justement à résister au principe de « répétition » et à son corolaire du point de vue technique : la fixation de la partition scénique. La volonté de fixer le jeu constitue une étape fondamentale du montage du spectacle qui fait rentrer les répétitions dans une sorte d'entonnoir à l'approche de la première en sacrifiant la lisibilité univoque des signes du spectacle.

Il s'agit ensuite de « verrouiller » par la répétition, le mot français (par opposition à l'italien *prova*, à l'allemand *probe*) a ici tout son sens. Il s'agit de répéter tant de fois que l'on ne puisse pas se tromper, pas faire d'erreur. C'est de même nature que la répétition musicale, il faut établir la partition et reproduire. C'est un travail de discipline.<sup>10</sup>

Refuser le principe de fixation permet d'abandonner l'idée de partition du spectacle et donc de contrôle sur sa forme, mais plus profondément, cela remet aussi en cause l'idée que la composition physique du jeu puisse être imposée à l'acteur depuis l'extérieur, depuis une image qu'on lui transmet et qu'il est chargé d'exécuter. Il s'agit de laisser la place à une élaboration plus organique et directe de la composition à partir de l'expérimentation par l'acteur au plateau des différentes possibilités d'interprétation. C'est parce qu'elle réduit la possibilité réelle de mise à l'épreuve du jeu que la notion de répétition est fréquemment l'objet de critiques, en particulier par les metteurs en scène étrangers, plus sensibles que d'autres à ce que le sens littéral du mot peut induire, même inconsciemment, sur la nature du travail qu'effectuent les artistes « en répétition » et qui nuit à la dynamique de création.

Ne jamais répéter pour le plaisir de répéter ! (En français, les Proben s'appellent d'ailleurs « répétitions », c'est-à-dire recommencement. C'est là qu'apparaît la nature factice du théâtre français, c'est évident. « Probe » en revanche, vient de « probieren », mettre à l'épreuve).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> ZADEK Peter, *Op.cit.*, p. 46.

Mais, même si elle est plus ouverte à la possibilité d'exploration qu'offre un processus de création, la vision de Peter Zadek n'est pas non plus dénuée de contraintes et de déterminations extérieures sur le jeu des acteurs. On peut donc pousser plus loin cette critique de la notion de la répétition, en mettant également en cause la notion de projection au cœur de la méthode du metteur en scène allemand. En effet la projection telle qu'il la conçoit balise aussi le processus de création en anticipant ce qui peut advenir au cours des répétitions, et en tentant de rassembler tous les processus individuels des acteurs autour de cette projection imaginaire du metteur en scène. En évacuant également cette projection on élargit les horizons d'attente pour chaque répétition en autorisant l'ensemble de l'équipe artistique à être à l'initiative de la mise en forme du spectacle.

Surtout, au-delà du refus de concevoir le jeu l'acteur sous une forme unique on récuse également que les contours du personnage se forment dans l'imagination du metteur en scène en amont de son interprétation par l'acteur.

## Renier la lettre et le sens

Après avoir relativisé l'autorité de la vision que le metteur en scène se fait du personnage on peut également remettre en cause d'autres facteurs de détermination du spectacle : en premier lieu, le personnage lui-même et ses actions dont le respect excessif conditionne étroitement le travail de l'acteur en l'ancrant dans les créations du passé. Pour participer à l'avènement d'un acteur créateur, des artistes comme Jerzy Grotowski lui enjoignent de se défaire des recettes pour fabriquer les rôles selon des processus préétablis, recettes qui ne conduisent qu'à la fabrication de clichés<sup>12</sup>, et lui demande de conquérir un espace de création autonome. En partant d'un travail qui vise à éliminer ses propres blocages plutôt qu'à accumuler des outils de construction du rôle, le metteur en scène polonais déplace le centre de l'acte performatif autour des enjeux de l'acteur plutôt que ceux du rôle ou de la pièce. Cette volonté d'indépendance vis-à-vis du sens de la pièce est ancienne, et Grotowski se place là dans le sillage du combat des avant-gardes. Chez Meyerhold elle est associée à une lutte en faveur d'un spectacle créé en dépit ou contre l'esprit de l'auteur et à l'idée de texte comme matériau :

De quelque façon qu'on l'interprète, la pièce n'est jamais qu'un matériau pour le théâtre. Je peux donner la lecture d'une pièce sans y changer une seule ligne, dans un esprit opposé à celui de l'auteur, par les seuls accents de la mise en scène et du jeu de l'acteur. La lutte pour conserver et incarner le dessein d'un auteur n'est donc pas une lutte au nom de la « lettre » de la pièce.

---

<sup>12</sup> « Nous ne lui enseignons pas comment créer - par exemple comment jouer Hamlet, en quoi consiste le geste tragique, comment jouer une farce - parce que c'est précisément dans ce "comment" que gît le germe de la banalité et des clichés qui entravent la création. » Cité dans GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, C.B. Levenson (trad.), Lausanne, La Cité, « L'Age d'homme », 1968, p. 97.

L'objectif que formule Meyerhold est de se confronter aux strates profondes de la pièce mais à s'affranchir de ses structures et de ses significations plus explicites pour façonner ainsi une marge de création plus importante pour les acteurs et le metteur en scène. Ce point de vue sur le texte, tout à fait actuel, est renforcé par l'importance accordée à la matérialité du texte au dépend de son caractère littéraire. Cette matérialité reconfigure entièrement le rapport au sens généré par le spectacle pour le recentrer sur l'action scénique et son impact sur le public. Pour Erika Fischer-Lichte :

L'abandon de la littérature dramatique, réclamée par certains membres des avant-gardes historiques (...) ont rendu obsolète la référence au sens généré par les textes littéraires. On demandait de manière répétée au théâtre de cesser de véhiculer du sens pour se concentrer sur la production d'effets.<sup>13</sup>

Engageant le spectacle dans un rapport plus direct au présent de la représentation, une vision du théâtre nourrie par ces propositions des avant-gardes ne doit pas être réduite à l'abandon du texte au profit de l'action scénique. Le concept de matérialité peut surtout valider aujourd'hui un rapport au texte libéré de ses contingences historiques et littéraires pour l'envisager du point de vue de ses qualités performatives. Il remet profondément en question les fondements de notions comme représentation ou mise en scène en proposant d'aborder l'ensemble des éléments du spectacle, y compris le sens, dans leur dimension immédiate, physique, émotionnelle, actuelle, irrépétibile.

## Travailler en deçà du sens

Ces propositions contraires à une démarche conventionnelle de construction du spectacle forment une sorte de *via negativa* permettant de résister à l'attraction perpétuelle du dramatique, par le refus d'élucider l'interprétation du sens, la résistance à renforcer la cohérence imaginaire du personnage et d'en stabiliser la forme vivante, et le reniement de l'idée de représentation.

Cela ne signifie pas une absence de sens mais une érosion de la relation dialectique proposée habituellement par le théâtre. Antoine Vitez, du point de vue de l'interprétation, marque assez précisément cette limite entre un « vrai » théâtre et un théâtre « autre » en parlant de la distribution de son Hamlet de 1983 :

Les lectures sont possibles à l'infini (...). À partir de l'image(rie), les théories mûrissent dans l'esprit du spectateur. Il est important d'offrir aux spectateurs les vrais objets théâtraux. La fêlure produite par le choix d'un Claudius jeune est à la limite de la tension du fil interprétatif. Au-delà on rentre dans un autre système de théâtre - tout à fait légitime, que je me garderai de condamner, que je me garderai de

---

<sup>13</sup> FISCHER-LICHTE Erika, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, Saskia Iris Jain (trad.), New York, Routledge, 2008, p. 138.

dire que je ne pratiquerai pas - où l'acte poétique des acteurs et du metteur en scène devient une œuvre dérivée, seconde, à partir d'une œuvre première, tangible.<sup>14</sup>

Quel sens produit donc cet « autre système de théâtre » qu'identifie Antoine Vitez ? Quel régime introduit ce nouvel acte poétique dans le rapport avec l'œuvre première une fois la tension de ce fil interprétatif arrivée au point de rupture ? Erika Fischer-Lichte, pour ce qui concerne les spectacles performatifs, évoque un nouveau rapport au sens introduit par la dimension essentiellement matérielle du spectacle, un sens dont la dimension sensuelle et non explicite est déterminante<sup>15</sup>. On peut extrapoler cette réflexion aux formes théâtrales qui ne prennent pas en charge la cohérence interprétative du texte qu'il met en scène. Le texte prend alors une dimension matérielle et génère une fabrique du sens beaucoup moins rationnelle et dialectique que dans un montage classique, et un rapport au texte, ou le rythme, le geste, l'instinct de l'acteur travaillent au même niveau que l'interprétation du sens.

Le travail de répétition se trouve considérablement transformé par ce réagencement des composantes de construction du jeu. L'autonomie accordée à l'imagination instantanée de l'acteur devient un moteur du jeu, en amont même du sens :

Au commencement n'était pas le verbe. Au commencement était l'imagination, qui permet de communiquer avec les autres. Les mots sont une des raisons de faire du théâtre. Mais aucun mot n'est véritablement compris s'il n'a pas été créé spontanément par l'imagination. On peut tout à fait saisir une scène dans un langage totalement inconnu si l'imagination de l'acteur est authentique. (...) C'est la base de notre travail et nous l'avons apprise auprès des étrangers.<sup>16</sup>

La place de l'imagination dans le jeu, évoquée par Declan Donnellan, relativise tout discours dramaturgique, puisque le caractère immédiat du jeu va l'emporter sur des structures plus stables et univoques que proposent l'élucidation du sens. Le rapport au texte dans le travail avec l'acteur devient plus poétique et énergétique, comme le constate ici un compte-rendu de répétition :

Après une dizaine d'essais, l'énergie du metteur en scène a contaminé les acteur·trices qui se mettent à jouer avec plaisir. (...) Le déblocage semble se situer au niveau d'un lâcher-prise intellectuel : en répétant de nombreuses fois la scène, en se laissant imprégner par l'énergie dynamique du metteur en scène plutôt qu'en écoutant attentivement les commentaires dramaturgiques, l'acteur trouve sa

---

<sup>14</sup> VITEZ Antoine, « À propos de sa mise en scène d'Hamlet », *Du texte à la scène : Langages du théâtre*, Marie-Thérèse Jones-Davies (éd.), Paris, Touzot, « Société Française Shakespeare », 1983, p. 269.

<sup>15</sup> FISCHER-LICHTE Erika, *Op. cit.*, p.142.

<sup>16</sup> BERRY Ralph Ed., *On Directing Shakespeare*, London, Hamish Hamilton, « Penguin Book », 1989, p. 202.

souplesse dans le rôle, une forme de disponibilité, d'écoute, de facilité à répondre aux impulsions de sa partenaire, de présence.<sup>17</sup>

Une telle approche oblige à l'acteur à se situer en dessous de la maîtrise du sens à se laisser surprendre par les mots, à accepter l'imperfection car on ne sait pas d'où le sens ou l'émotion vont surgir<sup>18</sup>. Elle prend en compte le texte dans sa dimension polysémique et contradictoire sans en proposer une résolution. De son côté, le metteur en scène est amené à activer alternativement les différentes strates interprétatives plutôt que d'en privilégier une, ce qui amène à une perte de contrôle sur la signification qui émane du jeu de l'acteur.

## Le mirage du personnage et la chimie de l'acteur

Si l'on privilégie cette dimension performative de la pièce, la répétition apparaît plus comme la préparation à occuper un vaste terrain de jeu que l'élaboration d'un parcours définitif par lequel transiterait l'acteur et le ferait apparaître seulement comme personnage aux yeux des spectateurs. Cela inverse les priorités de la répétition, en premier lieu celle-ci se développe dans l'ordre du multiple et non de la spirale puisqu'elle ne cherche plus à atteindre le point focal de l'interprétation mais un état du jeu multiple, « quantique », disséminé. L'acteur doit également se déshabituer du personnage qui passe de la fonction de socle de son interprétation à devenir une menace pour sa réactivité instantanée à la représentation. Car le personnage ne vit que dans le passé de la fiction, alors que la performance convoque l'acteur au présent. Enfin, le personnage exige une forme de continuité, tandis que le jeu performatif demande au contraire des réponses alternatives et discontinues ; le personnage oblige l'acteur à prévoir très précisément un nombre limité de réactions, alors que ce qu'on demande à l'acteur, c'est une capacité à anticiper des situations littéralement imprévisibles. Le personnage existe dans la pièce, mais c'est un mirage pour la représentation, mirage auquel l'acteur doit pouvoir résister pour répondre aux multiples autres fonctions qui sont les siennes.

Pour le spectateur, la génération du sens a alors tendance à se produire en dehors d'une intention orchestrée par les acteurs ou le metteur en scène, elle émerge plutôt en dehors des rapports de causalité<sup>19</sup> et plutôt sous la forme d'associations involontaires et parfois inconscientes. Pour l'acteur le travail consiste à lever les résistances, intellectuelles, émotionnelles et physiques pour se rendre réceptif aux différents types d'impulsions susceptibles de l'activer pendant la performance :

---

<sup>17</sup> REYS Maxine, Workshop 1-Montpellier, Note de répétition n°3352, dans BERGER Laurent, *Base de Données du projet de recherche Être et jouer*, La Manufacture, Lausanne, 12/06/2020.

<sup>18</sup> CHABROLLE Rémy, Note de répétition n°3309, *Ibidem*. Rémy Chabrolle fait référence au travail sur une adaptation de la Scène 2 de l'Acte I de *Richard III* de William Shakespeare.

<sup>19</sup> FISCHER-LICHTE Erika, *Op. cit.*, p. 143.

Quelque chose vous stimule et vous réagissez. Stimulations, impulsions et réactions. J'ai beaucoup parlé d'associations personnelles, mais ces associations ne sont pas des pensées. Elles ne peuvent être calculées. (...) C'est quelque chose qui jaillit non seulement de l'intellect, mais aussi de la chair.<sup>20</sup>

L'état de l'acteur induit par un travail de ce type est un état d'ouverture au multiple, la « répétition » ne consistant plus en effet à synthétiser un certain nombre de paramètres d'interprétation et de composition et à les stabiliser par le processus de répétition, mais plutôt à développer en lui une capacité proprement « quantique » pour répondre à des associations possiblement contradictoires qu'il est impossible d'anticiper jusqu'au bout.

L'analogie quantique sert ici à rendre compte du caractère à la fois réactif et incontrôlable de la performance. Romeo Castellucci l'évoque au niveau de l'œuvre théâtrale dans son ensemble<sup>21</sup>, en parlant de « conversion chimique », mais son analogie est particulièrement éclairante pour l'acteur à cause de sa double dimension charnelle et spirituelle, qui mettent l'esprit et la matière en perpétuelle interaction. Il est dès lors impossible de réduire l'acteur au personnage, ou plutôt l'acteur ne peut plus se permettre de laisser le personnage le réduire à un seul de ses états au risque de perdre les autres dimensions que la performance lui permet d'investir. Le personnage, cuirasse achevée et ordonné par la fiction de l'auteur, explose sous le désir de l'acteur qui a décidé d'embrasser le chaos du réel.

## Discipline et improvisation

Dans ce rapport entre ordre et désordre du jeu, l'analogie sportive peut nous aider à proposer un dernier horizon de réflexion important dans ce rapport contradictoire entre interprétation du personnage et jeu performatif, entre discipline et improvisation. Souvent utilisées pour illustrer la notion de performance de l'acteur, les disciplines sportives offrent pourtant un éventail assez large pour embrasser les différentes approches du jeu que nous venons d'aborder. En effet nombre de disciplines techniques se rapprochent plus des procédés classiques de création de l'acteur que des orientations performatives du jeu. Dans les disciplines individuelles sans interaction physique, en particulier, on trouve souvent des similitudes profondes avec la construction raisonnée du personnage. Que ce soit dans la gymnastique ou l'athlétisme, l'importance de la répétition, la gestion de l'émotion, la

---

<sup>20</sup> GROTOWSKI Jerzy, *Op. cit.*, p. 183.

<sup>21</sup> « Je crois que c'est un théâtre où la dialectique n'a pas lieu. Même les éléments extrêmes du début et de la fin ne s'inscrivent pas dans une dialectique mais sont juxtaposés, enchevêtrés même violemment. Seule une conversion de type chimique peut déclencher des réactions qui échappent au contrôle. Ces réactions peuvent déclencher le hasard, le casuel. Le casuel est un élément fondamental dans chaque problème de la beauté. Se laisser surprendre. », dans CASTELLUCCI Claudia & Romeo, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, « Essais », 2001, p. 113.

précision dans la préparation et la répétition de l'exécution sont décisives dans la performance finale. L'enjeu de l'épreuve (ou de la représentation dans le cas du théâtre) et ses aléas amènent, bien entendu, des tensions et des perturbations inévitables mais celles-ci ne remettent pas profondément en cause la nature et le déroulement de l'évènement, car celui-ci repose principalement sur une action prévisible et préparée consciemment. En revanche dès que l'interaction est présente, sous forme de confrontation physique directe, dans les sports de combat, ou indirecte, dans les sports de raquette, la place de la réaction dans le jeu devient prédominante et oblige le sportif à intégrer un nombre important de paramètres indéterminés, exigeant de lui une capacité d'adaptation et d'improvisation beaucoup plus élevée.

Les sports collectifs nous semblent encore plus proches, par leur nature et la complexité des rapports interpersonnels, de l'acte théâtral. Et si certains présentent des similitudes avec l'approche ordonnée de la fabrication du jeu, comme la natation synchronisée ou les épreuves par équipe de cyclisme sur piste, la plupart d'entre eux doivent intégrer une forme de désordre, l'interaction avec l'inattendu et surtout l'improvisation indispensable au jeu. Ils nous permettent surtout de regarder la répétition non pas comme une simulation anticipée de l'action réelle, mais comme une préparation à une action imprévisible, dont les règles offrent un cadre éthique mais ne contrôlent pas le déroulement technique et esthétique de l'évènement. Les enseignements principaux qui découlent de ces pratiques sportives collectives du point de vue de l'économie de la répétition est que celle-ci ne doit pas être centrée exclusivement sur l'exécution, que la discipline n'est pas contradictoire avec l'improvisation, que l'initiative du joueur/acteur l'emporte sur la prévision de l'entraîneur/metteur en scène, et que la préparation doit avant tout consister en une confrontation à une multitude de possibles plutôt qu'en une anticipation illusoire du probable. Elle est entraînement plutôt que répétition.

Concevoir la répétition d'un spectacle comme un entraînement permet d'intégrer l'improvisation de l'acteur comme un principe de jeu (et non une technique) indispensable à la précision de l'exécution et au développement d'une imagination qui permet de circuler librement dans les strates de sens tout en investissant des états de présence singuliers à chaque représentation pour affronter le spectacle comme un moment de jeu à créer et non pas à recréer.

En fin de compte, au double virtuel de la pièce, programmé par une lecture analytique de celle-ci, qui est l'enjeu principal du montage classique, l'approche performative privilégie le double imaginaire du spectacle, fruit d'un entraînement physique et spirituel avec le texte matériau dans lequel ses aspects multiples et contradictoires sont abordés à travers l'action, sans qu'aucun soit négligé. En abordant ainsi un spectre élargi de possibilités d'interprétation l'acteur se libère de l'ombre unique du personnage pour s'ouvrir au présent imprévisible de la représentation.