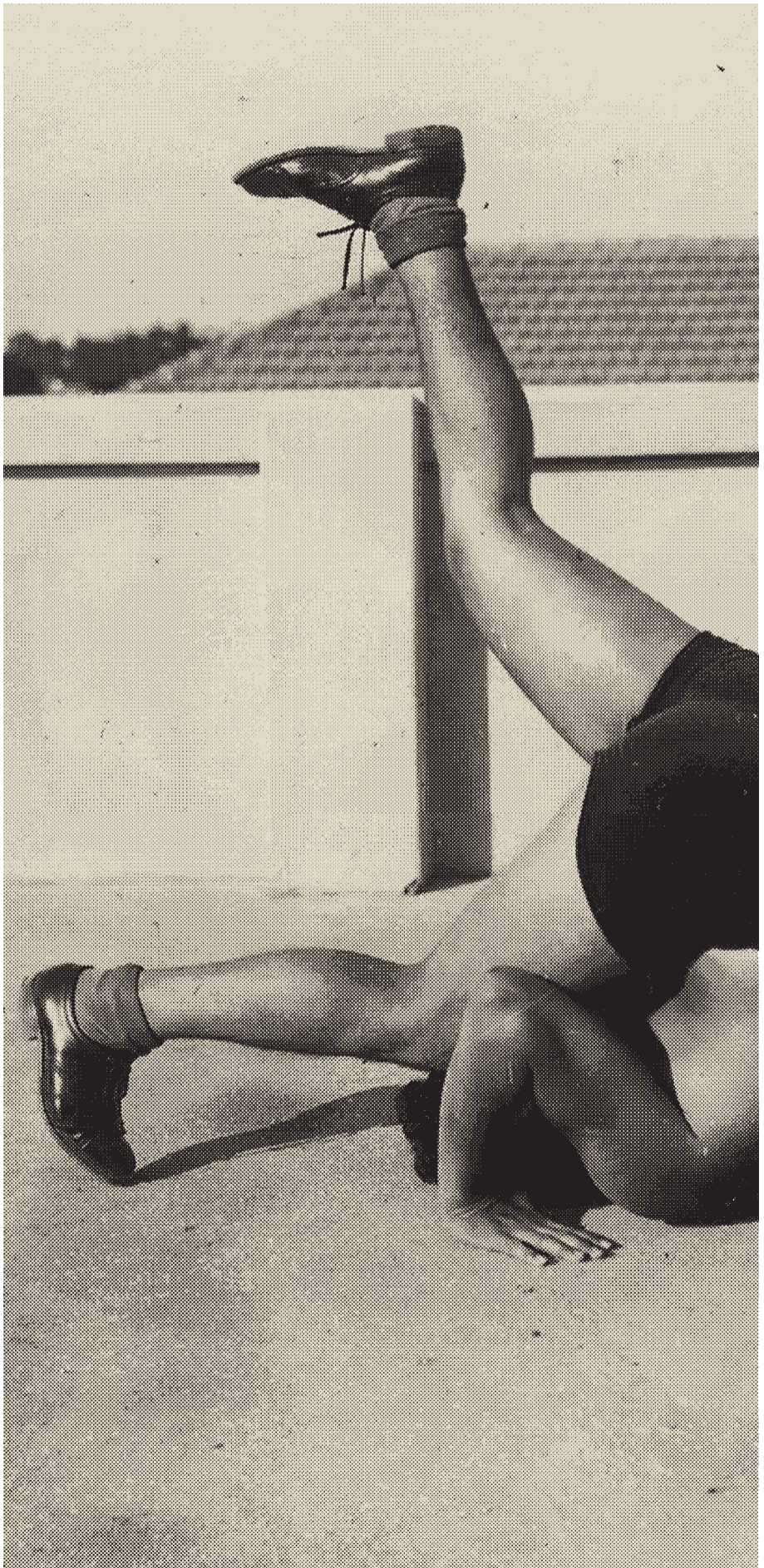


2020

LE JOURNAL DE LA RECHERCHE

LA MANUFACTURE – HAUTE ÉCOLE DES ARTS DE LA SCÈNE

Éditorial	2
Focus	3
En cours	22
La recherche des étudiant-es	26
Les éditions	30
Les chercheur-es	33



FAITES VOS JEUX

Lise Michel



Arnaud Huguenin et Lisa Veyrier

Dirigé par Nicolas Zlatoff, diplômé du Master Théâtre orientation Mise en scène de La Manufacture en 2015, le projet *Interprétation* s'inscrit dans un questionnement mené depuis plusieurs années par le metteur en scène autour de ce qui, chez l'acteur, provoque le jeu (ATLAS¹, 2016 ; PENSÉE², 2017). Il cherche à rendre visible, pour des observateurs, le processus « en général silencieux et invisible » de la pensée d'un acteur au moment où il fait sien un matériel textuel pour le jouer.

Sous le titre *Interprétation / L'amour fou du théâtre*, la recherche a été exposée sous forme de performance au Théâtre Saint-Gervais à Genève, du 27 novembre au 15 décembre 2019. Six acteurs (Prune Beuchat, Estelle Bridet, Cécile Goussard, Arnaud Huguenin, Lucas Savioz et Lisa Veyrier) s'y trouvaient chaque jour, cinq heures durant, en situation de s'approprier, sous le regard du public, un texte du répertoire classique – en l'occurrence *Le Cid* de Pierre Corneille, créé en 1637 au Théâtre du Marais à Paris. Sous forme d'improvisations, sollicitant leurs propres images et références, les comédiens cherchaient à épouser, avec le plus de précision possible, le mouvement de chacune des scènes de Corneille que, par principe, ils n'avaient pas apprises par cœur. En dialogue avec eux, sur le plateau, quatre chercheurs universitaires (Danielle Chaperon, Eric Eigenmann, Marc Escola, et moi-même) commentaient ces propositions en

apportant des références littéraires ou théoriques et en proposant des remarques d'ordre dramaturgique, que les acteurs ré-insufflaient ensuite dans leur propre jeu. Sur le plateau également, un spectateur témoin (Davide Brancato) était chargé d'assurer, par écrit, une trace des échanges.

Dans sa conception comme dans sa mise en œuvre, cette recherche-crédation repose sur le postulat que l'interprétation des comédiens sur le plan du jeu (exécution) est toujours lestée par une interprétation (sémantique) du matériau à jouer. L'enquête, dès lors, porte sur deux questions directement corrélées : selon quels processus se fait, chez les comédiens, cette articulation entre travail du sens et travail du jeu ? Comment rendre visibles ces processus sur un plateau ? La première de ces questions nourrit et conditionne l'ensemble du projet, mais c'est véritablement à la seconde que le travail exposé à Saint-Gervais a cherché à répondre, en suscitant, activant et grossissant, sous le regard du public, les moments d'appropriation du texte source, afin de les rendre observables.

Pour révéler les mécanismes de l'« interprétation en jeu », Nicolas Zlatoff cherche à faire surgir les moments au cours desquels, chez les comédiens, l'interprétation – au sens d'exécution scénique – s'articule à un choix de sens. Le protocole mis en place au sein du projet répondait à cette double



Nicolas Zlatoff, Davide Brancato, Danielle Chaperon, Arnaud Huguenin, Prune Beuchat, Estelle Bridet, Lisa Veyrier, Cécile Goussard, Lucas Savioz

exigence de *provoquer* et de *montrer* ce lien. Les acteurs, soir après soir, étaient mis en situation de découvrir le texte du *Cid* au moment de le jouer (il va de soi que la « découverte », au cours des trois semaines, était de moins en moins celle du texte brut). La méthode de travail utilisée était issue de celle de l'analyse-action, forgée à l'origine par Constantin Stanislavski et développée ensuite par Maria Knebel et Anatoli Vassiliev³. Il s'agit pour les acteurs de dire le texte avec leurs propres mots, en faisant appel à leurs références, souvenirs personnels ou imagination, sans l'avoir travaillé de façon précise au préalable. À l'origine, l'analyse-action n'est donc pas un protocole de performance mais bien une méthode d'apprentissage simultanée du texte et du jeu incarné. Cette distinction est capitale pour saisir l'originalité de la démarche que propose Nicolas Zlatoff : l'outil, ici, ne vise pas à « entraîner » les comédiens mais se met au service de la démonstration. Par exemple, alors que le principe de base de l'analyse-action distingue la phase d'analyse du texte de celle du jeu, la performance de Saint-Gervais encourageait les glissements entre ces deux étapes, mettant les comédiens en situation de passer à vue du commentaire de texte (« Le personnage croit que... ») à une incarnation à la première personne. De même, les échanges entre acteurs et dramaturges donnaient l'occasion de verbaliser, à destination des observateurs externes, la manière dont le sens provoquait le jeu, et inversement. À ce titre, la consigne donnée aux comédiens de « reformuler » les propositions après chaque intervention des dramaturges n'était pédagogique qu'en apparence : il s'agissait en réalité d'exposer le moment où les acteurs choisissent (ou refusent) de faire leur, pour jouer, des propositions sémantiques qui leur sont soumises. En ce sens, la performance montrait avec évidence que l'acteur fait lui aussi, au moment de jouer, un travail de dramaturge, en actualisant des possibles de sens, imposés ou non par une instance externe, et en proposant des hypothèses potentiellement susceptibles de *donner du jeu* – que l'exécution valide ou pas.

Une telle « interprétation en jeu » a-t-elle besoin d'un support textuel préalable ? Pour exister, certainement pas. Le choix de travailler à partir d'un texte permet toutefois de *donner à voir* le processus d'appropriation : l'écart entre la découverte du texte et le jeu se déployant dans le temps et dans l'espace, il constitue le terrain même d'une observation possible. En outre, un texte issu du répertoire classique se révèle particulièrement pertinent pour creuser

l'écart, sur le plan des références comme sur celui de la langue, donc pour susciter l'invention de ressources interprétatives. Le moment où se dessine, dans le jeu, un choix herméneutique apparaît ainsi avec plus d'évidence. La sélection du texte lui-même a été effectuée en concertation entre le metteur en scène et les dramaturges lors d'une phase de travail préalable. *Le Cid* a été retenu pour différentes raisons : la pièce appartient à un horizon connu, résiste à des interprétations parfois contradictoires, et a été maintes fois commentée par la critique. Ce contexte permettait de documenter richement le travail, mais aussi de marquer clairement la nouveauté de certaines interprétations, du côté des comédiens comme de celui des dramaturges.

Certains aspects inédits du texte se sont, de fait, révélés dans les moments où le jeu a particulièrement résisté. Ainsi une difficulté s'est manifestée systématiquement dans les improvisations menées sur l'ouverture du troisième acte. Rodrigue, après avoir tué le père de Chimène, se rend chez la jeune femme pour y trouver « [s]on juge » (III, 1, v. 760). À la suggestion de la suivante Elvire, il se cache lorsque Chimène arrive accompagnée de son rival Don Sanche. Rodrigue assiste alors, en témoin secret, à la conversation entre Chimène et Don Sanche (III, 2), puis au dialogue entre les deux jeunes femmes (III, 3). Dans les improvisations, la tentative de motiver, en les transposant dans d'autres univers, les propos de Rodrigue, d'Elvire et de Chimène a fait surgir une série de contradictions ou de questions : si Rodrigue vient précisément, comme il l'explique à la scène III, 1, *pour s'offrir* à Chimène, pourquoi accepte-t-il de se cacher ? Lorsqu'Elvire suscite les confidences amoureuses de Chimène alors même qu'elle a plus haut tenté de chasser Rodrigue, faut-il supposer qu'elle « oublie » la présence du jeune homme ? Ou, au contraire, qu'elle devient sa complice dans un stratagème qu'elle ne dévoile pas à sa maîtresse – elle qui, jusque-là, a pourtant toujours été présentée comme parfaitement sincère ? Les propos que Chimène tient à Don Sanche dans ce contexte ne s'éclairent-ils pas autrement si l'on suppose que la jeune fille se sait écoutée ? Ces difficultés à dégager un parti pris de jeu, directement entées sur des difficultés à interpréter le texte, produisaient, à l'échelle de la séquence, des improvisations incohérentes sur le plan du *registre*, les propositions les plus sérieuses ne pouvant se résoudre que par l'intégration d'éléments burlesques.



© Ivo Fovanna

Ce problème d'interprétation en jeu est apparu fécond du point de vue dramaturgique. Il révèle en effet que coexistent bel et bien, dans le texte de Corneille, plusieurs logiques concurrentes de l'action, liées à différents genres. La scène de l'amant caché est un motif de tragi-comédie (qui regorge à l'époque d'aventures héroïco-galantes) ; mais elle relève aussi d'un modèle tragique : la saison précédant celle de la création du *Cid* avait vu triompher, sur la même scène, *La Mariane* de Tristan L'Hermite dont l'héroïne innocente ne survit pas à son séjour dans un palais empli d'espions à la solde de l'amoureux et tyrannique Hérode. Surtout, de façon plus surprenante, *Le Cid*, créé en 1637 comme « tragi-comédie » puis republié en 1648 comme « tragédie », s'est révélé ici parfaitement lisible dans une structure de type proprement comique : un témoin, caché pour certains personnages, complice d'un autre, et visible aux yeux du public, assiste à une scène qui le place en situation embarrassante (la scène d'Orgon caché sous la table dans *Le Tartuffe* de Molière ne se fondera pas sur un autre ressort). Si la séquence résiste à toute remotivation en jeu, c'est sans doute que Corneille lui-même n'a pas réellement tranché.

Précisons que la question d'un sens « original » de la pièce de Corneille ne se pose en réalité, dans le cadre du projet *Interprétation*, qu'en tant qu'elle permet d'éclairer la cohérence de l'action, et non parce qu'il s'agirait de restituer, d'une façon ou d'une autre, des éléments liés au contexte historique unique de sa création. L'existence même de l'espace d'observation repose sur l'écart maintenu entre le texte et le jeu ; le dispositif ne fonctionne donc que si les acteurs et les dramaturges travaillent en permanence à ne pas fermer l'espace de ré-interprétation, donc à varier, jusqu'à l'épuisement des possibles, les hypothèses et les propositions. Du point de vue de la performance, cela induit une répétition, sous des angles infiniment variables, du travail sur les mêmes scènes. En ce sens, même si le « spectacle » se présente apparemment comme une série d'improvisations inspirées par *Le Cid*, voire comme une répétition d'une future représentation du *Cid*, la nature du projet est en réalité à l'opposé de l'une et l'autre démarches. Ni *Le Cid* ni aucun spectacle à partir du matériau *Cid* ne seront jamais montés. La référence, pour Nicolas Zlatoff, est plutôt celle de *L'Amour fou* – qui donne d'ailleurs son nom à l'exposition de la recherche. Dans ce film réalisé en 1969, Jacques Rivette filme des comédiens (réels)

répétant *Andromaque*. Ils en viennent, à l'occasion de ce tournage documentaire, à transposer de façon ludique les situations de la pièce de Racine dans leurs contextes quotidiens, cette activité finissant par devenir elle-même une fin en soi, et l'objet du film : il n'y aura pas de représentation d'*Andromaque*.

Le trajet herméneutique, sans cesse réinitialisé, trace bien pourtant peu à peu des sillons : fondées sur un travail préalable de « composition », c'est-à-dire de repérage des articulations sémantiques d'une scène, les improvisations des acteurs visent en réalité à faire avancer la compréhension collective des mouvements de cette scène, en fonction d'une logique psychologique prêtée aux personnages (le modèle, même appliqué au *Cid*, reste stanislavskien). Si la progression de ce travail de composition, pendant la performance, est manifeste pour l'équipe, elle ne l'est pas pour un public non préalablement informé. Cela amène à prendre en compte au moins trois types d'observation de ce spectacle. Les acteurs-interprètes observent, en complicité (en « complot ») avec le metteur en scène et les dramaturges, l'avancée d'un travail de composition ; les spectateurs observent des improvisations nourries par des « relances » dramaturgiques ; l'observation de l'ensemble du dispositif permet de repérer les mécanismes selon lesquels se construit l'interprétation en jeu. Les résultats, par conséquent, se livrent sur des plans hétérogènes – mais ils ont en commun de rendre manifeste, à différents niveaux, la manière dont les acteurs *font leur jeu*.

Lise Michel est historienne du théâtre du 17^e siècle, attachée au Centre d'études théâtrales de l'Université de Lausanne et chercheuse associée à La Manufacture.

Ce projet est mené en partenariat avec l'UNIL, l'UNIGE, le Théâtre Saint-Gervais et la Cie A. M. P. O. U. L. E Théâtre.

- 1 www.manufacture.ch/fr/2197/Atlas-de-pensee-pour-une-autobiographie-mythique
- 2 www.manufacture.ch/fr/3390/Pensee
- 3 Maria Knebel, *L'analyse-action* [1961], trad. N. Struve et S. Poliakov, Paris, Actes Sud-Papier, 2006 ; Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre* [1988-1998], trad. M. Néron, Paris, P.O.L., 2007. La méthode a été transmise en mars 2020 aux étudiant·es comédiens·nes de la promotion K de La Manufacture dans le cadre d'un atelier enseignement-recherche de deux semaines, plus communément appelé « sonde ».