

Introduction

Ce livre est un manuel¹. Son but est de proposer une réflexion théorique approfondie sur l'apprentissage des techniques de la scène, et plus généralement les fondements du jeu de l'acteur, fondements intimes mais universels². Appuyée sur des notes et documents issus d'une expérience de la pédagogie de l'art, cette réflexion débouche sur une série de conseils pratiques assortis d'exercices, de cahiers d'illustrations iconographiques³ (deux cent cinquante quatre visuels au total) ayant une double fonction d'approfondissement et de mise en perspective, qui en font un guide de travail théâtral, à l'usage des comédiens et des formateurs dans le domaine du spectacle et des directeurs d'acteurs en général⁴.

1. Conçu et rédigé à quatre mains par Lucette Mouline et Jean-Pierre Triffaux, le tapuscrit original date de 1990. Le texte présentement édité a été révisé, réactualisé, modifié et augmenté notablement par Rabanel, au cours de l'année 2022, en prenant en compte non seulement les archives historiques ayant servi à son élaboration initiale, mais aussi la documentation actuelle disponible provenant de divers fonds (voir ci-dessous).
2. Lire Louis Jouvet, *Écoute, mon ami*, Paris, Librairie théâtrale, 1991.
3. Cf. les divers fonds personnels d'archives : Fonds Rabanel & Arkadii ; Fonds Rabanel ; Fonds Rabanel & Ridha ; Fonds Rabanel & Théâtre Incarnat. Les trois cahiers d'illustrations de cet essai ont été conçus, réalisés et mis en forme par Rabanel.
4. Sur un plan plus personnel, pour Rabanel, cette contribution voit se concrétiser une double promesse, grâce aux éditions Orizons. D'une part, celle de faire exister un projet conçu au départ en relation avec Lucette Mouline. D'autre part, celle de transmettre dans la vie immédiate une tradition et

À l'époque où l'acteur, supplanté dans la seconde moitié du XX^e siècle par le metteur en scène doit retrouver sa place royale, il est bon de redonner au comédien sa vraie dimension. De monstre sacré, il redevient le praticien d'un pouvoir. Le théâtre du XXI^e siècle ne sera pas si on ne fait pas retrouver à l'acteur son statut central dans la création. Telle est l'ambition qui a inspiré cet ouvrage.

La démarche d'ensemble suit un itinéraire précis qui en détermine la structure. Le point de vue défendu ici, l'originalité du parcours exposé est que l'acteur vise la conquête d'un pouvoir, obtenu à l'issue d'une initiation nullement ésotérique mais rigoureuse, c'est-à-dire une véritable théorie et pratique de la transfiguration, qui le conduit à abandonner les erreurs du faux pouvoir pour, à travers la phase transitoire de l'impouvoir, gagner enfin le lieu du pouvoir qu'est le spectacle.

D'où les trois chapitres du livre :

- « Le faux pouvoir de l'acteur »,
- « L'impouvoir de l'acteur »,
- « Le pouvoir de l'acteur ».

Chaque section comporte l'examen de divers axes de travail strictement définis, en fonction desquels apparaissent des objectifs, des éléments de répétition, des méthodes et des exercices⁵, de manière à constituer un corpus de travaux et

une recherche d'avant-garde, à la fois pédagogique, scientifique, artistique et culturelle portant sur l'art de l'acteur de théâtre, à des étudiants, à des inspirateurs, à des muses, à des disciples, à des continuateurs, à des comédiens, à des amateurs, à des curieux, au grand public.

5. Un nombre important de références est emprunté aux répétitions du *Mystère de David* : spectacle du Théâtre Incarnat représenté en 1986, au Centre André Malraux, Bordeaux. Le texte dramatique est de Lucette Mouline (cf. *Le Mystère de David*, Paris, Éditions Orizons, 2018) et la mise en scène a été réalisée par Jean-Pierre Triffaux. D'autres données importantes sont tirées de la thèse de doctorat en littérature française et comparée de Jean-Pierre Triffaux : *Pouvoir et jeu de l'acteur — Entretiens en trois analyses sur la méthodologie expérimentale d'une création : de la formation du comédien à la mise en scène*. Le mémoire a été présenté et soutenu dans le cadre de l'Uni-

de démarches directement utilisables et orientés dans un sens majeur : la conquête du pouvoir de l'acteur⁶.

université Michel de Montaigne-Bordeaux III, en 1989, devant le jury suivant : Pr Lucette Mouline, directeur, Bordeaux III ; Pr Philippe Rouyer, président, Bordeaux III ; Pr Michel Bernard, Paris VIII ; Dr Marie-José Bataille, médecin psychiatre-psychanalyse, Bordeaux ; Jacques Lassalle, directeur du Théâtre National de Strasbourg. La thèse a obtenu la mention très honorable avec les félicitations du jury à l'unanimité. Dans le secteur de la recherche-crédation en arts vivants, cette recherche est pionnière, rare et unique. Elle se compose de 4 tomes et de 1372 pages. Défendue avec brio et conviction, cette thèse est reconnue, validée et obtient la meilleure mention possible : « Très honorable avec les félicitations du jury à l'unanimité ». Cf. <<http://www.diffusiontheses.fr/10360-these-de-triffaux-jean-pierre.html>> (site consulté le 05/08/2022). Par ailleurs, ce présent manuel sur l'acteur emprunte d'autres références à des pièces du répertoire classique ou moderne, à des ouvrages et à diverses ressources théoriques et pratiques.

6. Le lecteur doit avoir conscience des enjeux, des obstacles et des défis colossaux de la recherche-crédation en arts du spectacle vivant. Outre les oublis de l'histoire, les activités scientifiques, artistiques, pédagogiques et culturelles doivent affronter le formatage stéréotypé, biaisé et incomplet que produisent les ressources photographiques et sonores disponibles, au sein des institutions dominantes (<<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>> ; <<https://www.bnf.fr/fr/le-theatre-dans-les-collections-des-arts-du-spectacle>> ; <<http://classes.bnf.fr/echo/>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43653808n>> ; <https://catalogue.bnf.fr/affiner.do?motRecherche=repetitions&listeAffinages=FacLocal_Lc3HRichScG%3BFacEnLigne_gallica&afficheRegroup=false&trouveDansFiltre=NoticePRO&nbResultParPage=10&triResultParPage=0&critereRecherche=0> (sites consultés le 27/07/2022). Et ce en raison notamment de la réglementation, de la voracité des agences et des organismes qui ont pignon sur rue, de l'exclusion de fait de tout un pan de la création théâtrale anonyme, clandestine ou non reconnue. Il est quasiment impossible de faire valoir une forme de « vérité » et de « réalité » équilibrée et complexe, hors des sentiers battus. Par exemple, dans une rencontre sur le thème « Photographier le théâtre », les imprécisions et la méconnaissance de certains intervenants conduisent à la plus grande des confusions. Théâtre, danse, cirque, spectacle sont mis dans le même panier. Or, il est évident que pour photographier le théâtre, il est préférable de bien le connaître, sans quoi on risque de faire des images non pas pour saisir le théâtre (l'« instinct théâtral »), qui échappe et se situe dans les interstices de la scène et de la salle, entre les acteurs et les spectateurs, mais le spectaculaire, ce qui est bien différent et tout autre chose ! Cf. <<https://festival-avignon.com/fr/edition-2022/programmation/photographier-le-theatre-202615>> ; <<https://festival-avignon.com/fr/edition-2022/programmation/l-œil-present-194358>> (sites consultés le 27/07/2022).

Chapitre premier

Le faux pouvoir de l'acteur

La répétition comme système

La remise en cause du code

Le parti pris du corps

Le corps médical

Le stéréotype érotique

La méthode

I

La répétition comme système

1. La séance et ses objectifs

Le premier obstacle culturel rencontré par le comédien confronté au faux pouvoir est le sens.

Or la répétition — schéma privilégié de l'acte théâtral — émousse le sens et peut amener à restaurer l'intégralité de la parole investie dans toute la cavité corporelle. Nous commencerons donc par la répétition, afin d'en montrer les richesses extrêmes, quasi infinies, que seule une crainte absurde de sombrer dans la monotonie ou la gratuité peut mettre en doute.

La répétition est peut-être l'âme d'une pédagogie où apprendre est inutile, voire impossible. On la pratiquera avec d'autant plus de fruit que l'on saura avertir les comédiens de son caractère faussement banal, par là trompeur. On leur fera découvrir les merveilles de ce comble d'humilité qu'est la récurrence. On leur permettra d'en tirer une beauté plus forte d'avoir évincé un faux pouvoir⁷, celui de la clôture de la phrase, de l'affirmation déclarée.

7. Lire Frédéric Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, Paris, GF Flammarion, 1985.

Le travail qui commence ici consiste à faire éclater la puissance du sens, à en souligner l'emprise et à tenter d'user au moyen de la réapparition et du retour du même cette prégnance d'une signification close, connue, accomplie une fois pour toutes. Il faut faire trembler le sens grâce à la réminiscence de la présentification⁸, au souvenir de la première fois, jusqu'à libérer le corps théâtral qui correspond à cette vérité physique du comédien⁹.

2. Les répétitions

Faisons passer sur scène, dans ce but, une comédienne que nous nommerons la Magicienne. Elle vient de répéter plusieurs fois une phrase que le metteur en scène lui a demandé

8. Voir Jean-Pierre Triffaux, « Représentation ou présentification — Les enjeux du “Vivant-Mourant” dans les arts du spectacle », *La Thérésienne* [en ligne], 2019/2 : « Les frontières de la re-présentation », URL : <<https://popups.uliege.be/2593-4228/index.php?id=891>> (site consulté le 15/08/2022).
9. Le pseudonyme (Rabanel) d'un des auteurs a été déposé en bonne et due forme au Tribunal d'instance de Nice : cf. l'Acte de notoriété [Jean-Pierre Triffaux, dit Rabanel], n° 51/06, du 8 juin 2006 ; les livres professionnels suivants : <<https://data.bnf.fr/fr/14484771/rabanel/fr.pdf>> (site consulté le 28/07/2022) ; les enregistrements sonores du Fonds Rabanel, *Dialogues sur l'art du théâtre* : <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409984316>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40999480n>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409987807>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409987509>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40998841m>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40999141x>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409990618>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40998862k>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40998872w>> ; <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40999462q>> ; <https://catalogue.bnf.fr/affiner.do?motRecherche=Rabanel&listeAffinages=FacNatDoc_g&afficheRegroup=false&trouveDansFiltre=NoticePU-B&nbResultParPage=10&triResultParPage=0&critereRecherche=0> (sites consultés le 28/07/2022). Écouter l'interview de Rabanel avec Jacques Téphany à l'occasion de la parution de l'ouvrage *L'Interdiction du théâtre — Éloge du dialogue et du vivant*, op. cit., et dans le cadre des Rencontres de la Calade (Maison Jean Vilar, Festival d'Avignon), retransmises et diffusées sur les antennes de la Radio l'Écho des planches : <<https://www.radioradio-toulouse.net/maison-jean-vilar>> (site consulté le 27/07/2022). La brochure

de choisir, pour servir de base au travail. Elle a sélectionné un passage court mais vivant qui fait allusion à un rêve, donné sous ses espèces les plus concrètes. Cette comédienne a déployé un effort important pour redire à satiété la phrase. On a constaté qu'au bout d'un certain nombre de reprises, la diction se fait plus limpide, les sons prennent une valeur matérielle que ne parasite plus le contenu émotionnel et anecdotique du texte. L'alignement musical se déroule sans surcharge affective : « — Je vois un vieillard qui monte et il est enveloppé d'un manteau » répète la Magicienne en transe à Saül, son interlocuteur torturé par l'angoisse.

Le metteur en scène remarque le « progrès » accompli par la comédienne dans la prononciation qui lui est naturellement difficile à cause de ses problèmes de motricité générale. Il se contente de lui signaler avec sobriété que sa phrase est de mieux en mieux prononcée, non pas énoncée comme une idée, un récit, mais mise en résonance comme par un instrument. Il décide alors de profiter de cet acquis pour obtenir sur cette lancée la même prononciation — presque parfaite — cette fois sur des phrases de la vie courante.

Pour arriver à ses fins, il lui pose sur un rythme très accéléré une série de questions à la suite de sa performance¹⁰, sur la phrase du texte, dans l'espoir qu'elle ne retombera pas dans la voix étranglée et caverneuse de la vie mais prolongera la voix harmonieuse et libre qui est apparue dans le travail théâtral. Il pense que l'étranglement de la voix, qui met cette comédienne dans une situation de vie difficile, résulte du combat que se livre dans son corps la voix sociale codée contrainte à une projection sincère du corps profond qui ne veut pas renoncer, ne renonce jamais à exister, même dans les plus périlleuses cir-

du programme complet est disponible à la BnF-Bibliothèque Jean-Vilar, à Avignon / cote awnb-4 (2014).

10. Consulter Béatrice Bonhomme, Christine Di Benedetto, Filomena Joss et Jean-Pierre Triffaux (dir.), *Babel aimée — La choralité d'une performance à l'autre, du théâtre au carnaval*, Paris, L'Harmattan, « Thyrsé », 2015.

constances : « — Bien ! Tu vas redire très vite la phrase de ton texte en marchant. Ensuite, tu répondras aux questions que je vais te poser, sans réfléchir et sans t'arrêter de jouer ». Les deux conditions finales sont très importantes. Réfléchir ferait revenir le sens qui, concerté, bloquerait le corps, étranglerait la voix¹¹. Ne plus jouer couperait ce travail du lieu qui lui a donné son essor et sa qualité : le théâtre. Il est trop tôt pour le transplanter sans respect de cette origine.

En fait, il s'agit par tous les moyens pour l'interprète¹² de déjouer l'ordre social inauthentique, les catégories de pensées conventionnelles et sclérosées, les relations humaines dénaturées. Et ce grâce à l'invention d'une esthétique approfondie, pionnière et prospective permettant de métamorphoser la réalité intime comme la réalité publique. Il est évident que le décalage entre, d'un côté, ce que l'être humain ordinaire éprouve en lui-même et vit au fil des jours et, de l'autre côté, ce qui transparaît de cette expérience intime à l'extérieur de lui-même ou dans les propos qui sont destinés à en rendre compte, est inacceptable. Un véritable gouffre sépare les faits réels qui sont identifiés entre les deux pôles mis en évidence. La personne-artiste ne peut se satisfaire de cette situation de fracture et de grand écart qui différencie les aspects intrinsèques et les aspects extrinsèques. Cette dernière s'apparente à un mensonge social, insupportable, grossier, et à une terreur personnelle, immaîtrisable, injuste. Or l'étude approfondie ainsi que l'exploration de la relation humaine énigmatique, mystique et sacrée permise par l'activité artistique, théâtrale et performative sont non seulement une façon d'interroger, de mieux comprendre, mais aussi de faire évoluer la nature de ce mensonge et de cette terreur.

11. Lire Anne Karpf, *La Voix — Un univers invisible*, Paris, Éditions autrement, 2008 ; Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard Éditions, 2009.

12. Cf. Yoshi Oida, avec la collaboration de Lorna Marshall, *L'Acteur flottant ; L'Acteur invisible ; L'Acteur rusé*, Arles, Actes Sud, 2008.

La Magicienne reprend sa litanie : « — Je vois un vieillard qui monte et il est enveloppé d'un manteau... » Elle se met à quatre pattes car l'idée de jouer coûte que coûte l'obsède. Elle exagère ainsi les signes de la facticité du comportement théâtral. « — Je vois un vieillard qui monte et il est enveloppé d'un manteau... » Elle accélère le débit, toujours dans la même posture. « — Je vois un vieillard qui monte et il est enveloppé d'un manteau... » Elle s'essouffle. « — Je vois un vieillard qui... » Elle s'arrête, épuisée. Le metteur en scène en profite pour pilonner de questions la comédienne de manière à ce qu'elle n'ait pas le temps de réfléchir, de prendre du recul par rapport à sa voix.

Il convient de souligner ce qu'a d'apparemment cruel, de tragique peut-être, la pression qui s'exerce sur l'artiste afin qu'elle laisse s'exprimer sa voix authentique, interprète de son vrai corps. Rien ne s'obtient au théâtre en dehors d'une certaine violence dont seuls le désir artistique et la hauteur d'ambition garantissent l'honnêteté. Cette torture mentale qui abrase la psychologie, exalte le corps véritable, ne peut avoir lieu sans terreur. Car l'homme est ainsi fait qu'il ne se reconnaît le droit de vivre qu'en luttant contre des pulsions destructrices enracinées. Toute conquête se fait contre soi. Le combat que la comédienne mène contre elle-même devrait selon le metteur en scène la réconcilier avec son corps malhabile. Son espoir est qu'elle utilise dans la vie la voix sûre et débarrassée de parasites qu'elle a découverte au cours d'un travail à la frontière de l'art et de la vie.

On remarquera aussi le caractère souvent hybride des citations de répétitions que nous proposons. Elles se situent souvent aux confins du théâtre, là où l'art de la scène¹³ s'épanche dans la vie ou cherche à la rejoindre. Sur la frontière du théâtre et de la vie, le comédien tremble. Sa position est fragile et

13. Lire Jean-Pierre Triffaux, « La scène s'en va. *Dans quelques instants, le Paradis* », revue *Otrante* « Théâtre et fantastique — Une autre scène du vivant », n° 17, 2005, p. 185-203.

puissante à la fois du risque qu'il prend, en acceptant de se laisser atteindre ainsi par le double flot des signes du quotidien et de ceux de l'exception, de l'exemplarité du théâtre. Ainsi la Magicienne n'est pas spontanément disposée à croire qu'elle peut parler dans la vie avec la voix qu'elle se sait posséder depuis qu'elle l'a acquise sur la scène. Elle craint que cette voix disparaisse, parce qu'elle mythifie encore le théâtre ; elle le croit encore un artifice passager. Elle le confond avec le faux pouvoir des fictions coupées de l'existence humaine. Dans ces conditions, les efforts du metteur en scène pour lui permettre de faire passer dans la vie les résultats bénéfiques du théâtre sont invalidés d'avance.

Le metteur en scène se prête pourtant immédiatement au jeu des questions à bout portant, les plus banales de préférence pour être des déclencheurs bruts, sans intention de sens : « — Comment ça va ? — Bien ! Je m'excuse, je suis un peu fatiguée. — Tant pis ! Tu as de la résistance. — Oui ! — Relève-toi et vite. — D'accord. — De quoi as-tu envie maintenant ? — Euh... Je ne sais pas. — Comment, tu ne sais pas ? — C'est-à-dire que... — Veux-tu me porter ? — Je ne peux pas. — Ah bon ! Ce n'est pas gentil. — Mais je ne veux pas dire que je ne veux pas te porter parce que tu es trop lourd. — Heureusement ! »

Ce fragment de dialogue montre la difficulté qu'éprouve l'actrice à s'abandonner aux mots sans chercher à faire du sens et en dehors de toute acception de circonstances. Au lieu de poser ses réponses dans un univers de fantaisie où tout serait possible, même le saugrenu, le poétique, le mystérieux, elle répond avec un souci de pertinence qui rend risible la moindre de ses répliques. Du même coup, elle retrouve la voix cassée et paralysée de sa vie. Elle ne joue plus. Le miracle s'est séparé d'elle et le charme rompu. La voilà revenue dans une réalité difficile où son corps reste incompris, exclu, dans l'exil de sa vérité. La pauvre Magicienne n'est plus qu'un être meurtri et résigné au malheur de quitter l'intégrité entrevue de son

être physique. Si elle avait accepté d'inventer¹⁴, en somme de dire « n'importe quoi » — mais qu'est-ce à dire ? encore faut-il savoir ce qu'on entend par là et c'est déjà tout un travail — elle aurait conservé sa voix mélodieuse et assurée ; elle l'aurait portée avec elle précieusement, comme un talisman. Tout cela grâce à une foi en la puissance du théâtre capable de tout transformer, à condition de croire plus en lui qu'en ces conditions si faussement pensées une fois pour toutes de la vie, si banales d'être assurées d'une formulation à jamais claire dans l'esprit.

Mais la performeuse a eu peur, a craint de ne pas dire des choses assez intelligentes ou assez précises. Elle a visé la justesse habituelle, dans le jeu qui est une situation inhabituelle. Ce manque de clairvoyance lui coûte la guérison de son bégaiement, de ses ratés de parole.

Le metteur en scène constate que les résultats escomptés ne sont pas significatifs. La comédienne a tendance à articuler de moins en moins, et en outre, ce qui montre sa censure inconsciente, elle a tendance à être désemparée par l'enjeu du travail. Elle paraît de moins en moins d'accord à mesure qu'il s'agit d'obtenir un résultat positif, durable, dans un monde autre que celui, codé une fois pour toutes, de l'art théâtral. Elle veut que cet art reste à sa place, n'envahisse pas sa vie. Elle l'exile, ce qui est la cause de son propre exil.

Le meneur de jeu ne se décourage pas et poursuit un questionnement carrément simpliste appuyé sur des situations élémentaires de la vie : « — Qu'est-ce que tu as fait ce matin ? À quel moment as-tu pensé à ta scène de ce soir ? Pourquoi t'es-tu habillée ainsi ? » etc. Les réponses aux questions suivent de nouveau la logique quotidienne. Aucune invention n'apparaît ; cet échange ne se transforme pas en situation dramatique, pas plus qu'en jeu de nature théâtrale. L'interprète s'enferme donc dans un discours social et culturel dont l'objectif est de

14. Consulter Laurence Marie, *Inventer l'acteur — Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

produire un contenu sensé alors qu'il s'agit encore de théâtre à des fins vitales, mais de théâtre quand même. En fin de compte la voix reste étranglée.

On ne peut s'empêcher de signaler qu'il n'a pas été possible de faire passer durablement dans l'existence de cette actrice les résultats qu'elle avait obtenus sur scène. Elle préféra toujours distinguer sa vie marquée d'imperfection à la brillante réussite de ce qu'elle considérait comme un artifice sans lendemain. Elle avait besoin de cette idée pour se sentir vivre, pour ne pas être la proie du théâtre, pour ne pas lui céder, même si cette résistance faisait son malheur. C'est dire à quel point le faux pouvoir de l'artifice théâtral règne en maître sur le travail scénique, puisque les comédiens préfèrent le servir plutôt que d'améliorer leur vie à travers lui, même dans les cas les plus difficiles, comme celui, très révélateur, que nous citons.

3. Les exercices et les méthodes

Nous élargirons à présent notre réflexion sur la répétition, à quelques remarques issues d'un exercice effectué cette fois à partir d'un texte théâtral plus long, saisi sur toute la durée de son développement.

On indiquera divers exercices consacrés à la répétition qui n'est pas un fait aussi simple qu'on pourrait le croire.

* On choisira une phrase d'un texte, par exemple « Il était une fois » qui servait de leitmotiv à une séquence d'un spectacle et on cherchera à la rejouer avec toutes les intonations possibles, en marmonnant, en chantant, en hurlant, en suppliant, en critiquant, en complimentant, etc... de telle façon qu'apparaissent les variations multiples de la voix indépendamment d'un sens qui reste fixe, donc devient inexistant dans la pensée de ceux qui écoutent. On se rendra compte que la voix porte un autre corps à notre connaissance, et que ce corps dénude des zones vitales indépendantes du théâtre mais qui apparaissent grâce à lui.