

Classe de Frédéric Dusienne¹

« Ici, nous sommes peu nombreux, mais, en nous, il y a Athènes. »

P.P. Pasolini

« La technique de l'acteur « saint » est une technique inductive (c'est-à-dire une technique d'élimination), tandis que celle d'un acteur « courtisan » est une technique déductive (c'est-à-dire une accumulation de ficelles). »

Jerzy Grotowski

Le jeu s'enseigne-t-il ? Cette question n'en finit pas d'alimenter de multiples colloques. La matière – ou plutôt l'objet – de la pédagogie théâtrale étant l'acteur lui-même et sa capacité à générer l'émotion, beaucoup de praticiens, défendant comme seul critère le concept de « talent » - concept dont l'évaluation, au théâtre, est entièrement subjective – affirment qu'en dehors de la transmission d'une expérience empirique et de quelques cours définis comme purement techniques, cela ne « s'apprend pas ».

Sans nier les vertus essentielles de l'empirisme dans un domaine aussi indéfinissable que l'art, ni l'importance des qualités et de l'expérience personnelle des professeurs, nous ne saurions nous en satisfaire dans l'école. L'étudiant qui se présente à notre examen d'admission dans l'espoir d'y suivre une formation de quatre ans est en droit d'y trouver autre chose que ce qu'il pourrait apprendre « sur le tas » dans la profession. Il y a des autodidactes; ceux-là n'ont pas besoin d'école. Mais s'il y a des écoles, c'est que quelque chose s'apprend.

L'école est un lieu de liberté et de prise de risques. Un endroit qui préserve des impératifs de rentabilité immédiate. Une « usine à rêves », selon l'expression de Vitez, où l'on doit pouvoir tout tenter. Un lieu de radicalité.

L'école vise l'excellence. Elle ne choisit pas le chemin de l'immédiateté, de l'efficacité superficielle. Elle est le lieu de l'obstacle.

Bien que les formes contemporaines soient majoritairement mixtes et impliquent différentes disciplines – musique, performance, danse, cirque, technologie... - la question de la parole demeure centrale dans la définition de ce qu'on appelle théâtre en Occident. Les textes anciens ont enregistré les traces des recherches des praticiens de l'art dramatique. Le répertoire - fut-il contemporain - est la culture de l'acteur occidental.

Le corps est mystérieux. C'est à travers lui que l'acteur explore les espaces inouïs de la mémoire profonde et de l'imagination. Il s'agit de le soumettre à des épreuves qui en dilateront les possibilités.

L'école de l'acteur est une école du théâtre dans sa globalité. Il s'agit de préparer l'étudiant à l'exercice d'une profession qui fonctionne sur la coordination de compétences différenciées.

Le programme pédagogique de la classe vise la formation de l'acteur sous le double aspect de l'interprète et du créateur. L'art étant, par essence, lié au mouvement, il fait l'objet de régulières mises à jour.

a. l'acteur/interprète

Stanislavsky – « statue du commandeur » de la pédagogie moderne – avait pris la psychologie comme angle d'attaque de la question du jeu². Il demandait à l'acteur de comprendre « qui » il jouait, en sollicitant consciemment sa mémoire affective à la recherche d'éléments intimes permettant de nourrir la construction d'un « personnage ».

L'idée qu'on se faisait de l'acteur et de son travail il y a à peine quarante ans a été profondément bouleversée par une série de grands praticiens de la scène – Grotowsky, Vitez, Vassiliev, Kantor, Bausch, ... – qui, délaissant

¹ Le projet pédagogique de notre classe a fait l'objet d'une publication de Cédric Juliens : *Frédéric Dusienne, radiographie d'un enseignement*, Lansman Editeur 2006. La pédagogie de l'art s'inscrit forcément dans un processus de remise en question permanente. Ce document a néanmoins le mérite de l'accessibilité. En gros, il correspond encore à ce que nous tentons de faire. Le numéro 70-71 d'*Alternatives Théâtrales* consacré aux penseurs de l'enseignement contient un entretien que j'ai accordé en 2001 à Fabienne Verstraeten. Beaucoup de choses ont évolué depuis, mais cet article instaure le concept de pédagogie mixte – processus/événement – qui structure toujours notre réflexion et qui est au centre du projet pédagogique d'**Arts2**.

² Son élève indocile, Meyerhold, proposait déjà de partir de l'action physique. Position à laquelle Stanislavsky lui-même se ralliait à la fin de sa vie, témoignant ainsi de l'immense pédagogie qu'il était par sa capacité de recherche permanente.

l'idée de la composition psychologique du personnage, ont replacé l'acteur/danseur/performer, avec son corps concret, son identité singulière au centre de la représentation. C'est bien lui, *en personne*, qui parle et qui (inter)agit sur le plateau et avec la salle. Le théâtre post-dramatique³ a profondément atteint les structures traditionnelles de la dramaturgie occidentale ; il incite à relire le répertoire autrement. La question est moins, aujourd'hui, de savoir « qui » on joue que de savoir « à quoi on joue » (**conventions de jeu**) et « qu'est-ce qui se passe » (**conflit/dramatisation**). La construction du personnage, comme pierre angulaire de la formation de l'acteur, est remplacée, dans notre proposition, par le jeu. Il s'agit moins d'élaborer un masque que d'éliminer ce qui fait obstacle à une forme de transparence. Ce qu'on construit, c'est une partition rituelle et reproductible qui permet l'avènement de l'instant dramatique, par définition incontrôlable.

La nature profondément réactionnaire du néo-libéralisme mondial contraint les intellectuels et les artistes à renoncer à la vision linéaire et « positive » du Progrès et de l'Histoire qui faisait rêver les Européens depuis les Lumières. Ce catastrophique recul historique incite, comme le disait prophétiquement Pasolini à la fin des années soixante, à « la modestie »⁴. Difficile, au XXI^e siècle, d'endosser encore le costume flatteur d'éducateur éclairé du peuple. La création contemporaine tâtonne dans l'obscurité. Hantée par le doute et la peur. Cette peur panique du parricide et de l'inceste qui poussa Œdipe à les commettre. Cette peur de la mort qui jeta Orgon, les yeux bandés, dans les bras « rassurants » de Tartuffe où il finit nu et défait. Un retour aux sources du théâtre occidental, au fond : le retour du héros tragi-comique du théâtre antique.

Cette peur – ou cette faille, il appartient à l'acteur de la montrer. Il se charge de la parole, comme d'autres se chargent du pain ou des tables. Elle lui passe à travers le corps, le fragilise. Il l'expose. Pas comme on éclaire une statue. Comme on exhibe un monstre grotesque et tragique à la fois. Parce qu'elle renvoie à autre chose qu'elle-même. La vie est plus importante que le théâtre. L'acteur du XXI^e siècle n'est pas là pour montrer, mais pour *représenter* - au sens fort d'en être le représentant devant la cité⁵ - une réalité qui échappe à toute « mise en scène ». Il est celui qui trouble et se laisse troubler.

S'il veut accéder à son émotion et la rendre communicable, il doit entrer en dialogue avec son inconscient. La volonté consciente est impuissante à découvrir la source du jeu. Jouer, c'est s'aventurer en terrain inconnu. Le chemin passe par la sensation et la mémoire du corps.

Notre proposition pédagogique n'a donc pas pour point de départ la construction psychologique du personnage. L'apparition du rôle est envisagée comme la résultante de la **confrontation concrète des trois paramètres qui composent ce qu'on désigne généralement sous le nom de théâtre en Occident** : la langue, le corps et l'espace. Ces trois paramètres renvoient aux trois pôles de la formation dispensée dans les cours de base : la voix (et tout ce qui concerne la profération du son), le corps, et le mouvement. Ils s'inscrivent dans le temps. Le rythme est au centre du concept de jeu. La mise en jeu de la langue - de sa singularité rythmique et organique⁶ - est le point de départ d'un bouleversement, puis d'une dilatation du corps quotidien qui débouche ensuite sur la mobilisation dans l'espace. Le rôle est d'abord raconté, respiré, mis en jeu et ensuite seulement, éprouvé, "vécu" par l'acteur. Il naît de l'action poétique - sonore et vibratoire - du texte sur le corps et d'une culture systématique de la rupture (tension-décontraction, corps-voix, épique-dramatique). La complexité psychologique du « personnage » y trouve bien sûr un lieu d'émergence, mais elle ne se construit pas à partir de la mémoire consciente. Elle est le résultat d'un travail d'interprétation a posteriori – au sens où l'oracle antique interprétait les augures – de ce qui s'est manifesté dans le corps. Le spectateur y prend part. L'émotion ne se construit pas avec la volonté. Il ne s'agit pas d'exprimer, mais de permettre à l'émotion d'échapper à l'acteur, grâce à un travail qu'on peut qualifier de pré-expressif⁷

L'objectif du bachelier est de mettre en place avec l'étudiant un cadre, une grille de lecture du phénomène du jeu permettant l'émergence d'un vocabulaire de travail. On commence dans un laboratoire *d'improvisation permanente* et on aboutit à la prise en charge de formes de plus en plus élaborées, et donc *mises en scène*.

³ Concept développé par Hans-Thies Lehman in *Le théâtre postdramatique*, l'Arche éditeur 2002

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Bête de style*, « Épisode 8 : Semice », Arles - Paris, Actes Sud - Papier, 1990, p. 56.

⁵ Comme un député à l'assemblée; un choreute sur la skéna.

⁶ Comme la musique pour le chanteur lyrique, à cette différence près que, pour l'acteur, la partition n'est pas prédéterminée aussi clairement des points de vue du rythme, de l'intensité et de la hauteur. Il faut l'écrire.

⁷ Concept développé par Grotowski et son élève Barba

En première année (**Bloc1**),⁸ la priorité est donnée à *l'écoute* et à *la sensation*. Aucune forme n'est figée. **L'espace de travail est circulaire**⁹. Le travail repose sur *l'improvisation permanente*. Il s'articule autour de trois priorités. D'abord, **la langue**. Il s'agit de l'interroger. De la réapprendre. De la dire et de l'écouter. Le vers classique français permet d'en éprouver les structures originelles. Il sert de matériau de départ. Ensuite, **le corps**. Un corps réceptif, qui perçoit avec ses cinq sens. Un corps réactif aux autres corps, qui donne de l'écho à ses sensations. Un corps qui développe l'action physique dans l'espace. Enfin **les autres**. La dimension collective du travail théâtral. La première année permet à l'étudiant de se poser les questions fondamentales qui irrigueront l'ensemble de son parcours dans l'école. D'interroger son rapport à lui, à l'autre et au monde. Au premier quadrimestre, il prend toujours pour point de départ le répertoire classique français (Molière, Racine), et s'accompagne d'un travail sur les Fables de La Fontaine.

L'objectif du travail en début de seconde année (**PE2**)¹⁰ est la formulation, par l'étudiant, d'une proposition de jeu reproductible. On lui demande de mettre ce qu'il a compris de la langue, du corps et de l'espace au service d'une première proposition formelle « mise en scène ». Il lui est demandé d'introduire dans la forme des actions physiques violentes. Le travail dans la classe consiste à analyser ces propositions avec les autres étudiants afin d'en dégager des éléments de construction qui permettront une *"deuxième fois"*. Il ne s'agit pas de reproduire la forme pour elle-même, mais de reconstituer la chaîne d'actions qui permettra de retrouver l'intensité de la *« première fois »*. Le travail se focalise sur le « comment re-faire » de l'acteur. **L'espace de travail est frontal**¹¹. Avec cet exercice, l'étudiant est confronté à sa dualité d'acteur : il est à la fois « l'arroseur » et « l'arrosé » ; il doit intégrer les deux dimensions complémentaires du jeu : une dimension intime (avec le partenaire) et une dimension publique (avec le spectateur). Les œuvres abordées dans cet exercice appartiennent toujours au grand répertoire lyrique. (Du dix-neuvième siècle à Claudel). Il s'agit toujours d'une langue puissante et qui implique un engagement physique très grand. Cet exercice prépare aux futures confrontations avec les *exigences esthétiques de la mise en scène*. Il s'accompagne d'un travail sur la poésie du dix-neuvième ou vingtième siècle¹².

Au milieu de la seconde année, les étudiants abordent la marionnette¹³. Ce travail essentiel, permet d'affiner la prise de conscience de la mécanique du jeu. L'objet/marionnette étant, par essence, inerte, mort, le processus par lequel il se transforme en partenaire « vivant » qui dialogue avec son « manipulateur » met en lumière, bien mieux qu'un long discours, la dualité structurelle de l'acteur/interprète. Le paradoxe du comédien.

En fin de **PE2** un atelier charnière¹⁴ confronte les étudiants aux exigences de la mise en scène. Dramaturgie, scénographie, costumes y sont abordés dans une logique pré-professionnelle. Ce travail s'accompagne d'une analyse formelle de l'œuvre et de ses enjeux esthétiques et idéologiques. L'espace est lui aussi travaillé en relation avec l'approche dramaturgique. L'objectif premier que se fixe cet atelier est de mettre à la disposition de l'apprenti interprète une série d'« outils » qui lui serviront à mieux rencontrer les exigences et les attentes des intervenants extérieurs qu'il rencontrera en **PE3/Master1**.

b l'acteur/créateur

Le paradoxe de la formation de l'acteur c'est qu'elle ne saurait se conformer aux attentes du marché de l'emploi sans se trahir fondamentalement. L'acteur est un artiste. Il lui appartient d'interroger le monde tel qu'il est. De le rêver tel qu'il devrait être. Et, en conséquence, d'interroger les formes existantes pour les faire évoluer. Il appartient à l'école de l'encourager à développer son esprit critique.

La formation de base se doit d'être un mur solide face auquel l'acteur/créateur aura à se positionner.

L'objectif est de donner, au final, "le dernier mot" à l'acteur/créateur, en lui permettant de découvrir et de développer ce qui constitue la spécificité de sa démarche artistique. Notre proposition pédagogique s'apparente à un long processus qui, au travers d'étapes/épreuves, doit mener à l'autonomie.

⁸ Elle est prise en charge par **Thierry Lefèvre**, assisté de **Delphine Veggiotti et Vincent Rouche**, qui développe tout au long de l'année, parallèlement au cours principal, un travail sur le texte non dramatique (déclamation).

⁹ Ce qui induit une intensification des perceptions de l'acteur.

¹⁰ Travail pris en charge par **Frédéric Dusenne**.

¹¹ Structure scénographique permettant la distance et l'analyse.

¹² Travail pris en charge par **Manuela Sanchez**

¹³ Travail pris en charge par **Bernard Clair**, qui donne aussi, en **PE2**, le cours d'Histoire de la marionnette.

¹⁴ Travail pris en charge par **Michael Delaunoy**

Dès le **PE2**, parallèlement au travail sur la manipulation de la marionnette, démarre un projet, qui s'étale sur deux ans, consacré à **l'écriture d'acteur**. Un intervenant extérieur accompagne les étudiants dans la conception/écriture d'un projet de création qui aboutira à une forme théâtrale dans le programme d'enseignement suivant.¹⁵ (écriture de scénario menant à la réalisation d'un film, écritures de pièces montées l'année suivante, mise à jour de matériel d'improvisation en vue d'une création, etc ...) Ce projet sollicite, pour la première fois de manière explicite, l'acteur/créateur.

Le dernier exercice du **PE3**, qui clôture le premier cycle,¹⁶ consiste en la création d'un spectacle élaboré à partir d'un matériel non théâtral – roman, poème, manifeste, thème, personnalité ... - et qui implique la mise en œuvre de différentes disciplines artistiques - musique, mouvement, danse, jeu, arts plastiques, vidéo, manipulation d'objets, installation, performance... - et l'utilisation de matières brutes – eau, terre, sang ... Le contenu est toujours politique¹⁷. La partition scénique est construite à partir des propositions non verbales des acteurs. L'implication physique et personnelle de l'acteur/créateur est très importante dans ce travail. Il intègre le dépassement des tabous liés au corps, à son exhibition ; la notion de transgression, d'exploration des limites. Ces éléments trouvent un lieu d'émergence privilégié dans la performance. La forme du spectacle est toujours chorale et alterne le récit, la performance et la dramatisation. C'est à la fois un bilan du premier cycle et une vraie création. L'invention d'une forme contemporaine dont les étudiants sont co-auteurs.

Trois éléments sont pris en compte dans l'évaluation des étudiants : leur *prise en charge* des éléments de la *grammaire technique* proposée, leurs capacités d'*improvisation*, leur intégration de ces différentes données dans les *exercices d'application*, leur degré d'autonomie et d'investissement artistique.

¹⁵ Ces projets ont été pris en charge par Luc Dumont, Sylvie Landuyt, Alain Moreau, Joachim Lafosse, Inès Rabadan.

¹⁶ Travail pris en charge par **Frédéric Dussenne**.

¹⁷ L'acte fondateur du théâtre occidental est politique. Il est lié à l'invention de la démocratie.