HAL
open science

La place du non-dit dans la direction d'acteurs : regard sur la pratique d'Ariane Mnouchkine et de Patrice Chéreau

Rodrigo Scalari

▶ To cite this version:

Rodrigo Scalari. La place du non-dit dans la direction d'acteurs : regard sur la pratique d'Ariane Mnouchkine et de Patrice Chéreau. La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre? , 2015, 978-2-84681-451-5. hal-01498405

HAL Id: hal-01498405

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01498405v1

Submitted on 30 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La place du non-dit dans la direction d'acteurs : regard sur la pratique d'Ariane Mnouchkine et de Patrice Chéreau.

Rodrigo Scalari

Assurément, au cours de cet échange artistique, de ce rapport de travail concret sur un plateau que constitue la direction d'acteurs, tout ne se réduit pas au discours. En matière de stimuli, l'acteur répond-il plus facilement à la teneur des paroles qui lui sont adressées ou bien est-il avant tout sensible à la manière dont on lui parle ? Qu'est-ce qui dans le travail s'avère le plus important en termes d'efficacité : ce que dit le directeur ou la manière dont il le dit ? Comment le metteur en scène s'implique-t-il lui-même physiquement ? Y a-t-il des zones où il s'avère préférable de s'aventurer sans recourir aux mots ? De façon plus ou moins consciente et intentionnelle, quelle est la place du non-dit ?

Les manières distinctes, parfois similaires, d'Ariane Mnouchkine et de Patrice Chéreau vis-à-vis de leurs acteurs me semblent confirmer l'importance de ce territoire que je désigne ici comme « non-dit ». Ce territoire virtuel revêt différentes caractéristiques suivant qu'il prend en compte ce qui n'est pas dit parce que cela se fait, ce qui échappe à la raison et n'est pas explicable, ce qui dépasse le dit à travers le rapport entre les corps, ce qui paraît ne pas devoir être dit pour cause par exemple de trivialité, etc.

Ariane Mnouchkine : d'abord, cela se fait

En ce qui concerne l'importance du travail collectif au Théâtre du Soleil, très poussé lors de la création du spectacle *Le Dernier Caravansérail* (2003), Mnouchkine a fait valoir une démarche de mise en scène collective[1] en soulignant que le processus était si fluide qu'elle n'avait pas grand-chose à dire aux acteurs lorsqu'ils lui montraient une improvisation. Fabienne Pascaud lui posa alors la question suivante : « Mais votre personnalité, votre autorité artistique ne sont-elles pas si prégnantes que, de toute façon, vous n'avez même plus besoin de parler pour diriger ? »[2].

La question entendait ainsi souligner la présence d'Ariane qui, forte de sa maturité, lui permet de communiquer avec ses acteurs aussi bien par le biais de la parole que de ses silences. L'aspect pragmatique de sa recherche théâtrale, où le plateau est le catalyseur des idées qui ne tiennent, ne peuvent se soutenir qu'après être passées par son épreuve, donne peu d'espace aux divagations théoriques : les idées tombent quand elles ne portent pas de « visions »[3] pouvant se traduire concrètement sur scène, par des « symptômes de passion »[4]. C'est ainsi que la création passe volontiers par des voies qui échappent au langage commun. L'acteur Simon Abkarian souligne le fait qu'être pleinement engagé dans l'action devient source de compréhension mutuelle qui n'a plus besoin de passer par la chose dite, car la communication devient alors plus « instinctive », et un simple regard peut alors suffire :

> *Il y a un instinct animal chez l'acteur et le metteur en scène qui se rencontrent. Des connivences se créent. Il y a des moments où on se regarde simplement et on se comprend. Cela va vite parce qu'on est en action. Notre travail avec Ariane est toujours en action, et en confiance, donc en danger puisqu'on s'ouvre l'un à l'autre.*[5]

Le non-dit résulte ici du vécu, est de l'ordre de l'expérience. La troupe parle alors volontiers d'« évidence »[6] émanant du fait corporel, de ce qu'on voit, ce qu'on écoute, ce qu'on touche, bref, du

---

[1] Selon elle, ce fut le cas aussi lors de la création de *L'Age d'Or*. Ariane Mnouchkine et Fabienne Pascaud, *L'art du Présent*, Paris, Plon, 2005, p. 69.
[2] *Idem*, p.70.
[3] Cf. Josette Feral, *Dresser un monument à l'éphémère*, Paris, Editions Théâtrales, 1995, p. 34.
[4] Cf. Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous. Béatrice Piccon-Vallin (interviewées par). *L'Orient au Théâtre du Soleil : le pays imaginaire, les sources concrètes, le travail original.* Site du Théâtre du Soleil. En ligne : http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre/l-orient-au-theatre-du-soleil-le?lang=fr (Page consultée le 15 janvier 2015)
[5] Dans Josette Feral, *Dresser un monument ...*, *op. cit.*, p. 67
[6] *Id*, p. 35.

sensible. L'expérience précède ainsi l'élaboration, et prévaut sur la théorie[7]. La comédienne Juliana Carneiro aide à éclaircir cette dynamique dans laquelle l'expérimentation permet de donner au jeu sa compréhension nécessaire :

> *Et c'est comme ça qu'on avance. Quelqu'un propose quelque chose, et ça ne correspond pas du tout. Alors, donc ce n'est pas ça. Pourquoi ce n'est pas ça ? On ne sait peut-être pas encore, mais on sait que ce n'est pas ça. Donc… Et comme ça, on chemine. Alors, si quelqu'un va plus loin et Ariane… - Voilà, c'est ça. - Alors là on comprend, on comprend parce qu'on voit.*[8]

Mnouchkine parle aussi des difficultés de retravailler une improvisation et de la seule façon adoptée par le Soleil pour surmonter les problèmes :

> *À ce moment-là, si je tiens à cette improvisation, si je sens que c'est juste un obstacle, et si on veut lever cet obstacle, parce qu'elle peut devenir très importante pour le spectacle, commence alors un long après-midi de recherche. Et pour chercher, on essaie. On ne se met pas à parler en fumant, parce qu'on ne fume pas et qu'on parle très peu. Bien sûr, les comédiens parlent énormément après, au café ou ailleurs. Mais quand nous travaillons, nous essayons.*[9]

Chercher à dire l'essentiel – garder le sacré

Outre le travail intense sur la matière concrète du théâtre (le plateau et les acteurs), qui résiste à des solutions formulées de façon cérébrale, toute une autre dimension du non-dit relève du spirituel, du sacré raccordé au théâtre en tant que bâtiment et espace de travail. C'est comme si, en travaillant sur la matière concrète, Mnouchkine cherchait ce qui, par-delà la matière elle-même, ressort du miraculeux, à travers cet intermédiaire indispensable qu'est le terrain de jeu.

> *Il faut, quand on travaille l'art du théâtre, cultiver des choses indispensables, des atmosphères indispensables, un enchantement indispensable, et cela concerne tout le monde, les techniciens aussi. (…) Le théâtre est un art sorcier, je le répète. Il est sorcier parce qu'il s'agit de pierre philosophale, parce qu'il s'agit de transformer du plomb en or. (…) Il y a un terrain, il y a un jeu, il y a un terrain de jeu, il faut préparer le terrain de jeu. Je pense que cela relève aussi de la responsabilité du metteur en scène que d'obtenir ce terrain de jeu le plus souvent possible. Certaines choses souillent ce terrain de jeu : une querelle au mauvais moment, quelqu'un qui répond mal, au lieu de dire : « Attends, on en parle après, s'il te plaît, sur la pelouse, hors du théâtre. » Car ici c'est sacré, ici c'est le terrain de jeu. C'est comme une cathédrale, et on ne va pas dire « tu m'emmerdes » dans une cathédrale, ce n'est pas possible, même si on n'est pas croyant. On ne devrait pas pouvoir se dire ça dans un théâtre, on devrait devoir sortir, à la buvette, dehors, et là se crier dessus autant qu'on veut – parce qu'on a besoin de se crier dessus parfois. Mais pas dans l'enceinte sacrée.*[10]

S'il n'est pas possible de dire n'importe quoi dans l'espace théâtral proposé par Mnouchkine, c'est par conscience qu'un tel « n'importe quoi » peut empêcher l'apparition de quelque chose de plus essentiel. Il s'agit moins de politesse dans le sens de « bonnes manières » que de ritualisation qui vise une concentration sur ce qu'il y a de vital à dire, en se gardant de se vautrer dans la complaisance psychologique qui ne peut guère contribuer à l'œuvre d'art en construction.

C'est ainsi que « l'état d'urgence »[11] est cultivé pour chasser l'anecdote, favoriser, comme le dit Georges Banu, « un passage du quotidien vers l'acte artistique »[12]. En créant, et en veillant en

---

[7] « Nous pratiquons la pratique et pas la théorie ». Mnouchkine dans Josette Feral, *Dresser un monument …, op. cit*., p. 29.
[8] Dans Catherine Vilpoux. *Ariane Mnouchkine, l'aventure du Théâtre du Soleil* (Film). Paris, ARTE Éd. Distrib. 2009 . (Transcription réalisée à partir d'un extrait du document audiovisuel, 25'45'')
[9] Ariane Mnouchkine et Béatrice Piccon-Vallin. *Ariane Mnouchkine : introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin.* Arles, Actes Sud – Papiers, 2009, p. 56
[10] *Id.*, p. 78-79.
[11] Voir Josette Feral, *Dresser un monument …, op. cit*., p. 34.

permanence à préserver les conditions sur scène d'un « vide splendide »[13], Ariane Mnouchkine incite les acteurs à s'élever, à déployer leur énergie, pour que l'évocation des personnages et des situations fictionnelles puisse « toucher à l'essentiel »[14] : cela passe par l'épure, et donc par l'économie de mots, par le rejet notamment de la vulgate technocratique pour renouer avec la parole métaphorique, avec toute sa charge d'images et de visions. C'est ainsi qu'Ariane, dans ses retours aux acteurs, s'attache à ce qu'elle voit littéralement, à ce que font les acteurs (et non pas à ce que les acteurs auraient voulu ou voudraient montrer), en le leur rendant toujours par des images, en soi stimulantes pour « muscler l'imagination »[15].

Patrice Chéreau : garder les lumières baissées

Il fut connu pour sa façon de conduire les acteurs aux limites de leurs énergies psycho-physiques. Comme l'a noté Jean-François Dusigne, Chéreau s'engageait lui-même sur le plateau dans une relation de « corps à corps » avec les acteurs, qui les poussait « à la limite du déséquilibre »[16]. Pour parvenir à dérober ce qu'ils ne voulaient pas forcément dévoiler d'eux-mêmes, Chéreau déploya une démarche consciente, mais non intellectualisée, reposant sur l'action pleinement investie et volontiers contradictoire des personnages et acteurs, et, ce qui importe dans le cadre de cette réflexion, sur la préservation d'une zone de création personnelle à l'acteur. Pour mieux cerner la démarche du metteur en scène en question, il s'avère intéressant de regarder comme les acteurs la perçoivent.
Voici le témoignage de Paule Annen sur la création de *Peer Gynt* (1981) :

> *Il {Chéreau} ne nous donne jamais de grande explication d'ordre métaphysique, à nous d'y réfléchir. Il appréhende les choses physiquement. Il s'inquiète toujours du faire ou du montrer. Que font les gens dans cette séquence ? À la limite, ce qu'ils disent, c'est en plus. Maria Casarès et Gérard Desarthe ont deux styles de jeu très différents, Chéreau n'a pas essayé de les faire accorder, il a montré physiquement quelle était leur relation. Pour la noce il a cherché comment, dans un lieu ouvert où les gens arrivent, boivent, s'ennuient, les choses se désarticulent. Peu importe ce qu'ils pensent, ce qu'ils sont. (…) À chaque scène Chéreau nous lâche dans l'espace qu'il a conçu, ensuite il corrige, jusqu'à ce que sa vision et nos propositions s'harmonisent.*[17]

Et celui de Didier Sandre sur la création de *Les Paravents* (1983) :

> Il *{Chéreau}* réactive sans cesse le feu, l'acteur devient un fer rougi à blanc. Il ne nous a pas beaucoup parlé du texte, il travaille de plus en plus « sur le tas ». (…) Pour le Lieutenant, il m'a dit : cherche, c'est ton travail. J'apportais des propositions, avec l'angoisse qu'il les refuse. Mais cette *responsabilité dont il nous investit est enrichissante. Il évolue, il est maintenant plus curieux des êtres, donc des acteurs.*[18]

Selon les deux acteurs, Chéreau ne s'attardait pas trop à expliquer le texte et faisait en sorte que l'acteur puisse en trouver les significations intimes. Ce qui ne l'empêchait pas de parler beaucoup pendant les répétitions[19] : « je lui parle du rôle, à lui de trouver la manière de le rendre, c'est la cuisine, je ne veux pas y entrer, je ne veux pas savoir ce qui se passe à l'intérieur de l'acteur »[20]. Ce faisant, il ne visait pas pour autant à les rendre autonomes et assumait pleinement d'instaurer avec eux un

---

[12] Ariane Mnouchkine et Georges Banu. *De l'apprentissage à l'apprentissage.* Site du Théâtre du Soleil. En ligne: http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/le-theatre-du-soleil/de-l-apprentissage-a-l?lang=fr (Page consultée le 15 janvier 2015)
[13] Ariane Mnouchkine. *Le théâtre ou la vie. Rencontre avec Ariane Mnouchkine.* Site du Théâtre du Soleil. En ligne: http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/le-theatre-du-soleil/le-theatre-ou-la-vie?lang=fr (Page consultée le 15 janvier 2015)
[14] *Ibidem.*
[15] Cf. Josette Feral, *Dresser un monument …, op. cit*., p. 34.
[16] Jean François Dusigne, *Patrice Chéreau : mettre en scène, filmer et vice versa.* In Béatrice Picon-Vallin (réunis et présentés par) Le film de théâtre : études et témoignages de François Albéra, Odette Aslan, Jacquie Bablet... [et al.] Paris, CNRS éd.1997, pages 203-218, p.206.
[17] Dans Odette Aslan (Réunis et présentés par). *Chéreau: de Sartrouville à Nanterre. La Dispute. Peter Gynt. Les Paravents. Le Théâtre Lyrique.* Paris, CNRS, 1986, p.229.
[18] *Id.*, p. 316.
[19] Voir Patrice Chéreau. Georges Banu et Clément Herviu-Leger (Realisé par). *J'y arriverai un jour*. Arles, Actes sud, 2009, p. 39.
[20] Dans Odette Aslan (Réunis et présentés par). *Chéreau: de Sartrouville …, op. cit*., p. 70.

rapport de dépendance : « j'essaye de les aider d'abord, et de les pousser dans le retranchement, de les pousser à faire ce qu'ils ne feraient pas forcément s'ils étaient seuls »[21].

Le non-dit dans le travail de Chéreau est donc lié en partie au « paquet de mystères »[22] de l'être humain-acteur et relève de sa « cuisine ». Cependant, Chéreau n'estimait pas utile pour lui comme pour ses acteurs de trop problématiser ce que les personnages pensent[23] et de rationaliser le processus que l'acteur déclenche en lui pour donner chair au personnage : « plus j'avance dans mon métier, moins je veux donner d'indications aux comédiens. J'éprouve de moins en moins le besoin de tenir les choses par la raison »[24].

Donner trop d'indications reviendrait peut-être à mettre sous la lumière de la raison une zone animalesque, violente, voire sauvage, que Chéreau semble vouloir précisément conserver en guise de qualité chez l'acteur. Pour Chéreau, le metteur en scène est grandement responsable de cette zone chez les acteurs puisque c'est à lui de provoquer leur « imagination instinctive »[25], de faire que l'émotion du spectacle passe par la « rareté de leur nature »[26]. En répondant à une question posée par Odette Aslan portant sur « l'énergie barbare » qu'il exige du jeu de l'acteur, Chéreau avoua : « j'ai besoin d'une certaine violence intérieure »[27]. Or, le propre de la violence est, dans un sens originel, une certaine démesure, une brutalité, un manque de justification, un non-dit parce que ce n'est pas explicable par une conscience éclairée. Même s'il reconnaissait parler beaucoup, sa parole ne semblait pas s'adresser uniquement à l'intellect de l'acteur. Plutôt que des mots qui éclairent, il cherchait ceux qui « résonnent »[28].

Trouver le sens en action

Chéreau admettait dire plus ce qu'il ne voulait pas, que ce qu'il voulait effectivement[29]. Comme en témoigne Paule Annen « Chéreau nous lâche dans l'espace qu'il a conçu, ensuite il corrige, jusqu'à ce que sa vision et nos propositions s'harmonisent »[30]. Si le pouvoir des indications s'avérait limité pour Chéreau, c'est parce que le chemin à parcourir, de même que pour Mnouchkine, devait passer par la chair, par un chemin pragmatique, par une chose qui n'est pas seulement dite par le metteur en scène puisqu'elle doit être faite par l'acteur. Ce caractère fort expérimental du processus de l'acteur dans le travail de Chéreau se propagea donc dans le plan verbal, la parole du personnage semblant trouver une dimension physique. Selon Aslan, dans les mises en scène de Chéreau « chaque phrase est un acte, chaque corps un lieu de conflit. (…) Nous regardons cet acteur avancer comme dans un traveling de cinéma, il est en action pendant son dire. Il n'a pas seulement à dire mais à faire. »[31].

C'est pour cette raison que, comme le souligne Paule Annen, Chéreau « appréhende les choses physiquement. Il s'inquiète toujours du faire ou du montrer »[32]. Plutôt que l'explication rationnelle,

---

[21] Pascal Aubier et Fabienne Pascaud. *Portrait de Patrice Chéreau: épreuve d'artiste* (Film). France, Bry-sur-Marne: Institut national de l'audiovisuel, 1999. (Transcription effectuée à partir d'un extrait du document audiovisuel, 25'35").

[22] Patrice Chéreau. Citation consultée dans Jean-François Dusigne. *De Cassavetes à Chéreau : briser l'écran, sortir du cadre, trouver l'intime* . Page 127. Dans Jean François Dusigne et Guy Freixe (Cordonnée par). *Les passages entre la scène et l'écran: pratiques et formations croisées*. Amiens, 2009.

[23] « Peu importe ce qu'ils pensent, ce qu'ils sont » Paule Annen dans Odette Aslan (Réunis et présentés par). *Chéreau: de Sartrouville... loc. cit* , p.229.

[24] Patrice Chéreau à Maria Grazia Gregori. *Incontro con Patrice Chéreau*, dans Il Signore dela scena, Milan, Feltrinelli, 1978, p.191. Citation consultée dans Odette Aslan (Réunis et présentés par). Chéreau: de Sartrouville ..., *op. cit.,* p.77.

[25] Patrice Chéreau, *La Mousse, L'écume. Entretien d'Emile Copfermann avec Patrice Chéreau*. Dans *Travail Théâtral, cahiers trimestriels n° 11, avril-juin 1973.* (périodique) Lausanne, Editions La Cité, 1973, p. 14.

[26] *Ibid.*

[27] Dans Odette Aslan (Réunis et présentés par). *Chéreau: de Sartrouville ..., op. cit.,* p. 77.

[28] Voir Patrice Chéreau. Georges Banu et Clément Herviu-Leger (Réalisé par). *J'y arriverai..., op. cit.,* p. 40.

[29] Voir Pascal Aubier et Fabienne Pascaud. *Portrait de Patrice Chéreau..., op. cit*., 25'25''.

[30] Dans Odette Aslan (Réunis et présentés par). *Chéreau: de Sartrouville ..., op. cit*., p.229.

[31] *Id.*, p.74.

[32] *Id. loc. cit* ,p.229.

c'est l'action, sa dimension corporelle et sa capacité d'être l'appât des processus intérieurs de l'acteur, qui était capable d'aboutir à de « vraies solutions théâtrales »[33].

De l'expressivité du directeur d'acteurs

Le processus créatif passe bien évidemment par les différentes énonciations et indications objectives données par le directeur, mais d'autres éléments émergent concomitamment dans cet enjeu : l'énergie du directeur, la puissance et les modulations de sa voix, le fait qu'il se rende lui-même sur le plateau pour rencontrer physiquement l'acteur, l'évocation de métaphores ou bien d'images, etc. Ces multiples manières de communiquer avec un acteur passent peut-être davantage par ce qui n'est pas de l'ordre du dit, mais bien d'un non-dit, du tacite, qui, s'il peut parfois être caché sous des mots, peut aussi bien les déborder, quand, au lieu d'en cacher le sens, le directeur potentialise ce dernier à partir de son expression particulière. Comme le postule Sophie Proust, « l'aura du metteur en scène, son corps gestuel et vocal participent totalement de sa praxis »[34] . Mais de quelles façons ce corps, à la fois physique et énergétique, interfère-t-il sur le corps de celui qui joue ? En nous concentrant sur de telles questions, nous abordons un territoire de discussion qui porte sur l'expressivité, non pas exclusivement celle de l'acteur, mais plus spécifiquement celle du directeur d'acteurs/metteur en scène. Il convient tout d'abord de noter que, a priori, cette expressivité n'est pas dirigée vers un public, comme celle de l'acteur, mais se révèle essentielle dans l'instauration d'un environnement de travail spécifique qui va sûrement laisser ses traces dans la performance de celui destiné à être vu sur scène.

La projection du corps du directeur sur la scène - Regard sur un moment de répétition avec Ariane Mnouchkine

Dans un extrait du film *Au Soleil même la nuit*, nous pouvons constater chez Ariane Mnouchkine une démarche avec les acteurs qui place certainement sa communication avec ceux-ci au-delà du dit, et qu'un « non-dit », pas nécessairement caché derrière son langage, mais situé peut-être au-delà du langage lui-même, y est reconnaissable. Ce non-dit est spécifique et se matérialise dans la façon dont la directrice écoute, regarde et parle à ses acteurs, c'est-à-dire, grâce à une puissante présence d'Ariane sur la scène même quand elle est dans la salle en train de diriger les acteurs. Voici ci-dessous une description de l'extrait évoqué :
Une répétition de Tartuffe, de Molière, au Théâtre du Soleil. Des comédiennes sont sur la scène. Myriam Azencot jouait à ce moment-là Dorine, la servante de la famille d'Orgon. Mnouchkine dit être sûre que Myriam n'a pas vu[35] la scène. Myriam confirme qu'elle ne l'a pas vue. Ariane, sur un ton d'indignation par rapport à la situation présentée dans le texte, parle d'une voix forte :

> - *Tu ne sais pas ce que c'est d'avoir quelqu'un qui n'est pas chez lui. Qui n'est pas chez lui !*
> (Elle secoue la tête de façon provocatrice)
> *Qui rentre dans ta chambre, qui fouille dans tes tiroirs, qui écrase ton rouge à lèvre,*
> (Ariane fait le geste de jeter le maquillage par terre avec mépris)
> *qui jette ton maquillage,*
> (elle pointe son index vers sa tête tout en évoquant la violence de Tartuffe)
> *qui range tes mèches de cheveux sous ton foulard d'un doigt sale, brutal. Et qui… au fond ce type n'est même pas… Qui c'est ?!*
> (elle pose la question en criant avec indignation)
> *C'est même pas ton père, c'est pas ton frère, c'est pas ton mari, c'est personne !*
> (Elle change de ton pour savoir si la comédienne l'accompagne dans sa pensée)
> *Tu vois ?*
> Elle retrouve le ton de l'indignation
> *Il ouvre tes tiroirs et il voit tes culottes*[36]

[33] Patrice Chéreau, La Mousse, L'écume. ..., *op. cit*., p. 14.
[34] Sophie Proust, *La direction d'acteurs, dans la mise en scène théâtrale contemporaine.* Vic-la-Gardiole, l'Entretemps éd, 2006, p.297.
[35] Je crois qu'Ariane utilise l'expression "vu" dans le sens de visualiser la scène, d'avoir une *"vision"*.
[36] Eric Darmon et Catherine Vulpoux. *Au soleil même la nuit* (Film). Paris, Agat films : la Sept-Arte : Théâtre du Soleil [prod.] ; 1997. (Description réalisée à partir d'un extrait du DVD 1, 22'30'')

Dans l'extrait précédent, Ariane veut faire comprendre à son actrice une situation présentée par le texte de Molière, qui, en résumé, porte sur le caractère envahissant de Tartuffe et sa présence indésirable dans la maison d'Orgon. Dans cet extrait, Ariane, assise sur une chaise, invite la comédienne par son discours, ses gestes violents, ses expressions faciales exagérées et, surtout, par la puissance et les modulations de sa voix, à une compréhension plus affective qu'intellectuelle de la situation. Il ne s'agit pas seulement de donner une indication à suivre ni d'expliquer la situation afin de la rendre plus « intelligible », mais d'exercer une provocation, de proposer un défi et même de faire naître chez l'actrice une indignation liée au conflit présent dans la scène. Son engagement à l'égard de l'actrice est total. Nous pouvons même, grâce à l'intensité de sa voix et à l'énergie de ses gestes, avoir la sensation qu'elle est sur scène, comme un soutien ou un compagnon de l'actrice, à la recherche d'une réactivité.

Peut-on penser qu'Ariane parvient à atteindre par sa parole une dimension affective capable de communiquer directement avec le corps de ses acteurs ? Jusqu'à quel point la communication d'Ariane avec ses acteurs dépasse-t-elle ce qui est dit et acquiert une puissante sensorialité ?
Alors qu'elle évoque la nécessité de suivre les indications de Mnouchkine, la comédienne Nirupama Nityanandan (Niru) tient des propos qui peuvent être mis en rapport avec cette dimension non verbale du discours de Mnouchkine : « Souvent, on a l'impression qu'Ariane joue quand elle donne une indication. C'est comme si tous les pores de notre corps étaient ouverts et attentifs à elle et aux autres comédiens »[37].

Cet état d'ouverture des pores désigne-t-il une autre façon de comprendre, qui passe aussi bien par le sensoriel que par l'intellectuel ? Les propos de Niru insistent sur cette idée de la présence d'Ariane sur scène, bien qu'elle ne se trouve pas toujours physiquement sur le plateau. La relation de Mnouchkine avec ses acteurs se caractérise également par un autre non-dit semblant passer par un changement d'état qui se réalise aussi bien dans le corps des acteurs que dans celui de la directrice. Ce non-dit leur est perceptible à travers des signes qu'Ariane émet depuis la salle, par une projection virtuelle de sa présence sur scène.

> *Il suffit de regarder Ariane travailler, quand nous ne sommes pas sur la scène, pour voir combien elle joue au même moment que nous. On voit son corps qui bouge, on voit l'attente dans ses yeux. Elle rit, elle s'angoisse, elle pleure. Elle est là, comme une espèce d'éponge. Elle est là avec l'acteur qui est sur la scène. C'est comme si elle était avec nous.*[38]

La qualité de son regard, les gesticulations dans la salle et l'intensité de sa voix en vue de stimuler ou donner un retour à un acteur semblent créer cette atmosphère dans laquelle Ariane devient virtuellement présente sur la scène. Si la direction d'acteurs passe par une recherche de stimuli en mesure de générer des processus créatifs et sensibles chez l'acteur, il semble que dans le travail d'Ariane cette projection de son corps joue un rôle fondamental. Au-delà de ce qu'Ariane dit, l'attention émanant d'elle est capable d'instaurer un champ de jeu, comme si elle construisait un réseau sensible dans lequel ses acteurs peuvent bouger, et en même temps comme s'ils bougeaient également à partir des impulsions véhiculées par sa présence virtuelle sur scène.

Faire corps avec les acteurs - Regard sur un moment de répétition avec Patrice Chéreau

Un autre aspect concerne l'investissement réel du corps du directeur/metteur en scène dans la scène. Il s'agit d'une démarche qui caractérise également le travail d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil[39], mais qui fut poussée à l'extrême par Patrice Chéreau. Voici une brève description de son travail au Conservatoire National d' Art Dramatique de Paris autour *d'Henri VI* et de *Richard III* (1998) :

---

[37] Nirupama Nityanandandan dans Josette Feral, *Dresser un monument ...*, *op. cit*., p. 68.
[38] Juliana Carneiro dans Josette Feral, *Trajectoires du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris, éditions Théâtrales, 1998, p. 130.
[39] Dans le film *Au soleil même la nuit* nous pouvons voir Ariane monter sur scène au moins deux fois.

Plusieurs comédiens/élèves du CNSAD sont sur scène, ils répètent des fragments d'Henri VI et Richard III, de Shakespeare, sous la direction de Chéreau. Le directeur se concentre sur le travail de deux comédiennes et leur donne des indications sur l'espace qu'elles doivent prendre dans la scène[40]. Pendant qu'il leur parle, il marche à côté d'elles. Il touche leurs corps pour les diriger dans l'espace. Il fait des gestes autour de leurs visages en expliquant l'atmosphère requise. Il leur donne des images et en même temps il incorpore les images dont il parle. Il dit par exemple : « - vous êtes là un peu comme des clochards. » Il comprime son corps pour montrer l'image évoquée verbalement. Il se rapproche et s'écarte d'elles. Il prend la main de l'une et court avec elle sur le plateau. Il leur montre comment réaliser l'action suivante…[41]

Comme le déclare Sophie Proust, « l'emplacement physique du metteur en scène et l'attitude qu'il adopte pour soutenir ses divers modes d'énonciation sont essentiels et déterminants dans son travail avec les acteurs »[42]. Dans le travail de certains directeurs, le fait d'être sur le plateau paraît engendrer des conditions d'un dialogue qui ne se réduit pas à la compréhension intellectuelle des énoncés ni à l'assimilation rationnelle de ce qui est dit, et qui sont peut-être de l'ordre de la contamination. Comme nous l'avons fait remarquer auparavant, Patrice Chéreau parlait abondamment pendant les répétitions, mais la place à partir de laquelle il s'exprimait, souvent très proche de l'acteur, déterminait sans doute chez celui-ci une réception aussi bien sensorielle qu'intellectuelle des instructions.

Plongé dans la corporalité de son énonciateur, la parole de Chéreau semblait être en même temps un élément de perturbation et un point d'appui pour le jeu de l'acteur, une façon de troubler la raison pour convoquer l'instinct de celui-ci. Plusieurs témoignages des élèves du CNSAD à l'époque d'*Henri V-Richard III* soulignent les stimulations et défis du rapport corporel sur la scène que Chéreau entretenait avec les acteurs pendant ce processus de création.
Voici la façon dont Amélie Jalliet (comédienne-élève du CNSAD à l'époque) décrivit le travail entre les acteurs et Chéreau :

> *Patrice, quand tu fais ta scène, il est presque dans ta scène à toi, il est presque sur le plateau[43]. Tu ne peux pas… Tiens... Tu n'es jamais libre, c'est… Comme si dans une répétition il y avait un corps physique, quelqu'un qui était là, à côté de toi. Qui fait des gestes comme un chef d'orchestre, qui te parle parfois même quand tu fais ta scène. (…) Il est très présent à côté de toi. Alors ça a des avantages extrêmes parce que toi, t'as presque rien à faire, parce que lui il te met en orchestre ton texte.(…) C'est à la fois un peu gênant, parce que c'est vrai qu'il faut se fier à quelqu'un qui gesticule et qui est vachement présent, et puis c'est Chéreau, donc on peut pas faire abstraction du monsieur mais… quand il est à côté de toi, il faut gérer ça, il faut s'en amuser, il faut prendre le plaisir de jouer avec lui. Tu joues avec lui quand tu es en répétition. Parce que tu cherches en même temps que lui, je pense. Lui il est là, toi tu donnes une bribe de quelque chose, et puis lui il va aimer ou pas aimer, mais tout suite tu vas avoir un retour.*[44]

Plusieurs points peuvent être examinés à partir des observations de la comédienne présentées ci-dessus, mais parmi ceux-ci la question qui semble la plus importante est l'existence d'une certaine simultanéité entre des processus normalement instaurés à différents moments des répétitions ordinaires. Il semble que le rapport de proximité que Chéreau entretenait avec ses acteurs superposait

---

[40] Il faut noter que les répétitions et le spectacle lui-même ont eu lieu à la Manufacture des œillets, située à Ivry-sur-Seine. Il ne s'agit pas d'un bâtiment de théâtre traditionnel, mais d'un espace alternatif qui semble faciliter une relation de proximité des acteurs avec les spectateurs et même des acteurs avec le metteur en scène.
[41] Stéphane Metge, *Patrice Chéreau, leçons de théâtre. Leçon 2, Scène de groupe* (Film). Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013. (Description d'un extrait du document audiovisuel, 8'32'').
[42] Sophie Proust, *La direction d'acteurs…op. cit.,* p. 263.
[43] En réalité, d'après ce qu'on peut voir dans les images présentées dans le documentaire sur le travail de Chéreau avec les élèves du CNSAD, Chéreau ne se trouve pas "presque dans la scène", il se trouve réellement et longuement aux côtés de l'acteur durant les répétitions auxquelles participe Amélie Jalliet.
[44] Dans Stéphane Metge. *Patrice Chéreau, leçons de théâtre. Leçon 4, Parole d'élèves* (Film*).* Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée, 2013. (Transcription réalisée à partir d'un extrait du document audiovisuel, 7'40'').

jeu, direction et retour (compte rendu du directeur à l'acteur), de telle façon que ces trois opérations étaient mises en mouvement presque en même temps. Chéreau n'était pas simplement un observateur des états et des actions d'autrui, mais quelqu'un qui scrutait, suggérait et critiquait souvent tout en participant à l'action elle-même, en temps réel, physiquement.

> *Je dis toujours que j'ai envie de faire du cinéma pour être tout près des comédiens. Oui, je ne dirige pas les comédiens depuis le vingt-cinquième rang comme les metteurs en scène qui ne bougent pas de leur place lorsqu'ils s'adressent aux acteurs. Eux, les malheureux, se trouvent sur un plateau et ne voient personne : du noir de la salle, ils entendent la voix de Dieu qui parle, les sermonne ou les engueule. Ce que j'aime, moi, c'est me trouver parmi eux. Dans les films, c'est la caméra qui remplit ce rôle. C'est une relation physique et c'est ce qui me plaît dans ce métier.*[45]

Dans le cas de Chéreau, nous pouvons reconnaître une démarche aux antipodes du regard analytique du directeur qui reste dans la salle et qui retient ou écarte les « effets » que les acteurs lui présentent, à la manière d'un cerveau qui essaie de contrôler les membres d'un corps. Il s'agit ici du regard d'un directeur qui plongeait dans la relation avec ses acteurs, qui travaillait dans une sorte d'urgence de communication. Chéreau était conscient du pouvoir suggestif des mots dans la direction d'acteurs. Toutefois, il ne manquait pas de « faire corps avec » ses acteurs, de se mettre dans un rapport d'intimité physique avec eux.

C'est pour cette raison que la relation entre Chéreau et ses acteurs semblait moins ancrée dans une compréhension intellectuelle réciproque que dans une contamination organique mutuelle. Par conséquent, les métaphores physiologiques proposées par Didier Sandre pour décrire la façon dont le metteur en scène créait ses spectacles n'ont rien d'étonnant ; selon l'acteur : « il {Chéreau} ne "pense" pas tellement ses spectacles, il les transpire, il les saigne, il les suinte, il ne passe peut-être pas par des choses communicables »[46].
Patrice Chéreau créait une machine qu'il contrôlait de l'intérieur. Son corps était celui d'un directeur-acteur, qui suggérait et recevait les actions et les états des corps de ceux qui l'entouraient. La place du non-dit chez Chéreau, se trouvait peut-être aussi dans la présence de son corps sur la scène, présence qui était tout à la fois mentale et physique, et qui au-delà de ses décisions esthétiques, transmettait aux acteurs de véritables pulsions énergétiques.

Quand, de sa présence même, le directeur d'acteurs imprime sa propre esthétique, la rend charnelle

Ariane Mnouchkine et Patrice Chéreau, semblent parvenir à obtenir des acteurs quelque chose de plus fort que ce que les énoncés peuvent exiger d'eux. Malgré l'existence de différences entre ces deux metteurs en scène sur le plan esthétique, la place du non-dit dans leurs travaux est constitutive d'une qualité de présence qui leur appartient et qui, soit depuis la salle, soit à côté de l'acteur, imprime chez celui-ci des traits des personnalités artistiques propres aux directeurs en question.

Cependant, chez Mnouchkine, nous remarquons la qualité d'un regard, l'extension des gestes et la projection puissante de sa voix qui, tout en critiquant et se connectant à un acteur particulier, atteint presque toujours le collectif, d'où peut-être une certaine vocation pédagogique d'Ariane.

En revanche, Chéreau, fréquemment présent sur la scène, maintenait parfois une relation presque privée avec un acteur, dont les autres comédiens ignoraient souvent la nature et qu'ils n'avaient pas besoin de connaître dans ses détails[47].

Soit par un effet de projection virtuelle du corps du directeur sur la scène, soit par la présence matérielle de leur corps, Mnouchkine et Chéreau sont parvenus à trouver un canal de communication capable de déclencher chez l'acteur, et sans doute aussi au sein du public, un processus mimétique aussi bien intellectuel que sensible, imprégnant les corps de leur propre personnalité, les marquant de

---

[45] Patrice Chéreau. Georges Banu et Clément Herviu-Leger (Réalisé par). *J'y arriverai...*, *op. cit.*, p.38.
[46] Dans Odette Aslan (Réunis et présentés par). *Chéreau: de Sartrouville ..., op. cit.,* p. 316.
[47] Chéreau a avoué à Georges Banu qu'il travaille bien souvent avec un seul acteur au cours d'une répétition. Voir Patrice Chéreau. Georges Banu et Clément Herviu-Leger (Réalisé par). *J'y arriverai...*, *op. cit.*, p. 40.

leur manière de se rapporter au monde, chacun imprimant ainsi sur les comportements et attitudes une esthétique singulière, d'emblée reconnaissable.