



**UA**lg **FC**HS

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

LE MENSONGE QUI IMITAIT LA VERITÉ  
ENTRE UNE ETHIQUE ARTISTIQUE ET UNE ETHIQUE DE VIE

PRISCILIA DOMINGOS GOMES

MÉMOIRE CRÉATION

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes  
(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Directeur de Recherche: António Branco

Faro 2013



**UA**Alg **FCHS**

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

LE MENSONGE QUI IMITAIT LA VERITÉ  
ENTRE UNE ETHIQUE ARTISTIQUE ET UNE ETHIQUE DE VIE

PRISCILIA DOMINGOS GOMES

MÉMOIRE CREATION

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes  
(Especialização em Teatro e Intervenção Social e Cultural)

Directeur de Recherche: António Branco

Faro 2013

LE MENSONGE QUI IMITAIT LA VERITÉ  
ENTRE UNE ETHIQUE ARTISTIQUE ET UNE ETHIQUE DE VIE

Declaração de autoria do trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

---

Copyright em nome de Priscilia Domingos Gomes. A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

*Estragon – Tout ça c'est des mensonges ! Dis-nous la vérité !*  
*Garçon – Mais c'est ça la vérité, Monsieur.*

Samuel Beckett

## RESUMÉ

Ce mémoire création porte sur un apprentissage de deux ans sur les comportements scéniques de l'acteur et sur une approche théâtrale où l'éthique, l'esthétique et les techniques s'inspirent de l'authenticité de l'interprétation. Ce mémoire présente des réflexions sur une pratique théâtrale perçue à partir de quatre vocables du lexique de cette conception théâtrale: la confidentialité, le mensonge, l'effet et les monstres.

Ce mémoire est composé de trois chapitres. Le premier chapitre expose ma vision du théâtre avant de préparer la maîtrise, puis souligne en quoi ma vision du théâtre et ma vision de la vie ont pu être influencées par ma première année d'étude. J'établis également un lien entre ces deux conceptions entièrement différentes. Dans le deuxième chapitre, j'expose la genèse qui nous a amenés à la création de *Gogo e Didi: Cantata com prelúdio e fugas*. J'y décris notre spectacle et j'expose le sens que nous attribuons au texte. Ce mémoire se conçoit et se comprend donc comme un outil d'accompagnement à la création de notre représentation et est aussi le témoignage de ce que nous avons acquis pendant ces deux années d'études. Le côté pratique de notre apprentissage est décrit dans le troisième chapitre autour des quatre vocables mentionnés. J'y définirai ces quatre termes et je ferai un lien avec nos explorations pratiques.

N'ayant pas pour sujet principal la formation d'acteurs, cette étude permet de mieux cerner une conception théâtrale basée sur l'authenticité, à travers mon expérience et une réflexion personnelle où je démontre que la pédagogie du «faire» permet de mieux comprendre les difficultés et les différents comportements scéniques de l'acteur.

## RESUMO

Este relatório fundamenta-se numa aprendizagem de dois anos sobre o comportamento cénico do ator. Com base numa abordagem concentrada na ética, estética e técnica da autenticidade da interpretação do ator, este relatório apresenta considerações teóricas e práticas observadas a partir de uma perspetiva onde quatro vocábulos lexicais deste projeto teatral, nomeadamente a confidencialidade, a mentira, o efeito e os monstros, constituem a matéria-prima do meu trabalho.

O relatório de trabalho-projeto é composto por três capítulos. No primeiro capítulo, apresento a minha visão do teatro antes de participar no mestrado. Uma visão principalmente adquirida numa escola de teatro, em França, baseada no conceito de imitação ensinado por Diderot. Explico como, neste método, o jogo do ator se concentrava em copiar os comportamentos que ele observava sem a implicação de emoções verdadeiras. Deste modo, para fazer teatro seria suficiente imitar ou copiar os comportamentos do quotidiano.

Nesse capítulo, explico, ainda, a influência que o primeiro ano de estudo do mestrado teve, não só nas ideias previamente concebidas acerca desta arte como, também, na minha vida. O primeiro impacto teve origem na descoberta de uma nova abordagem da arte do teatro, com a revelação da existência de uma nova vertente.

Por conseguinte, estamos perante duas conceções diferentes: a da autenticidade e a da imitação. A conceção autêntica demonstra que o teatro pode afastar-se do conceito de «mentira» a que frequentemente é associado. Assim, o ator é capaz de remover a máscara da mentira e revelar-se por inteiro com autenticidade. Deste ponto de vista, a arte torna-se uma ferramenta de intervenção para quebrar fronteiras. Também estabeleci uma ligação entre estas duas visões completamente diferentes, nomeadamente entre a noção de jogo e de prazer mas também do "fazer de conta" e da ficção.

No segundo capítulo, é explicada a génese do espetáculo *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*. Após uma breve apresentação do autor das peças que deram origem ao espetáculo, Samuel Beckett, destaco o reflexo da fragilidade humana presente nas suas obras e a preponderância do autor na vontade incontornável de contar uma história. Em seguida, descrevi o nosso espetáculo e indiquei o significado que atribuímos ao texto,

tendo em conta a importância da poesia, nomeadamente através dos temas principais da peça: a fuga, a alienação, a dependência dos seres, o medo da solidão e a esperança. Este relatório foi concebido como ferramenta de apoio à criação do nosso espetáculo e alicerçado na aprendizagem adquirida durante os dois anos de estudo.

As experiências práticas são descritas no terceiro capítulo, onde defini os quatro verbetes e fiz uma ligação com o processo de criação. No primeiro verbete: a confidencialidade, demonstrei como é importante criar um ambiente de confiança e confiança no grupo para ajudar o ator no ato de revelação. Mencionei a dificuldade do ato criativo e a segurança que o ator tem de sentir para poder arriscar e enganar-se sem ser julgado. Falei, também, da necessidade de criar uma fronteira entre o espaço de criação e o espaço exterior.

No segundo verbete: a mentira, fiz uma ligação com o teatro da imitação, pois o jogo mecânico, os clichés e os estereótipos são práticas a eliminar para atingir a autenticidade da representação. Expliquei as principais características desta prática e quais são as técnicas do teatro da autenticidade que utilizei na criação da minha personagem, o Menino da peça *À Espera de Godot* para corrigir os comportamentos imitativos do meu jogo de atriz. Relacionei, igualmente, a mentira com o conjunto de dissimulações que ocultam o ser verdadeiro no quotidiano e que são inúteis para o ato de criação mas que, no entanto devem ser identificadas a fim de saber quais são os mecanismos a eliminar. Nessa parte do relatório baseei-me, essencialmente, no trabalho de Diderot, Coquelin e Stanislavski.

No terceiro verbete: o efeito, a minha reflexão incidiu sobre o modo como o ator está mais interessado em seduzir o público e a utilizar a arte para se valorizar pessoalmente perante os outros, em vez de se revelar ao público através do despertar das emoções reais. Teci algumas considerações sobre a relação entre o efeito e noções como o exibicionismo e o egocentrismo do ator. Salientei, ainda, a importância que o aspeto exterior tem, neste contexto, para a necessidade de chamar a atenção do público. Para exemplificar, apoiei-me no autor Delsarte e na sua técnica representativa essencialmente fundada na demonstração de emoções através de traços exteriores do rosto e do corpo.

No último verbete: os monstros, expliquei o seu significado e descrevi a importância

da identificação dos nossos medos e das nossas limitações para nos integrarmos, enquanto atores, num todo útil à criação. Referi, também, a importância da não rejeição das facetas ocultas e sombrias da humanidade. Exemplifiquei com vários excertos de Artaud, autor para quem o teatro é crueldade, porque mostrar o mundo como ele é, é a essência de não se viver na ilusão de um mundo perfeito. Consideramos o mundo em que vivemos doente porque o homem não vive em integridade com ele mesmo.

Ao longo do relatório, fiz uma ligação entre a nova ética artística ensinada e uma nova ética de vida que foi surgindo ao longo das aulas, pois a ética da concepção teatral da autenticidade confunde-se irremediavelmente com uma ética de vida em que a mentira representada pelos mecanismos de ocultação do ser é expulsa.

Não tendo como missão a formação de atores, a realização deste trabalho ajuda a compreender melhor uma concepção teatral baseada na autenticidade. Através da minha experiência autorreflexiva, é demonstrado que a pedagogia do ‘fazer’ ajuda a perceber os comportamentos cénicos do ator.

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	2	
<u>CHAPITRE I: MON EXPÉRIENCE THÉÂTRALE ET L'IMPACT DE LA PREMIÈRE ANNÉE D'ÉTUDE.</u>		
1.1 Une expérience théâtrale française: l'apparence de la vérité.....	4	
1.2 Une conception théâtrale insoupçonnée: l'impact.....	8	
1.2.1 Une nouvelle éthique artistique.....	9	
1.2.2 Une nouvelle éthique de vie.....	16	
1.3 Les points communs des deux écoles: le jeu, le plaisir, la fiction et le faire semblant.....	18	
<u>CHAPITRE II: LA CRÉATION: <i>GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO E FUGAS.</i></u> .....		21
2.1 Samuel Beckett: un auteur inquiet.....	23	
2.2 Le texte et le spectacle: son sens, sa poésie.....	28	
<u>CHAPITRE III: RÉFLEXION SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION RÉALISÉ AUTOUR DE 4 TERMES DU LEXIQUE DE L'ÉCOLE.</u> .....		34
3.1 La confidentialité.....	35	
3.2 Le mensonge.....	45	
3.3 L'effet.....	62	
3.4 Les monstres.....	78	
CONCLUSION.....	93	
BIBLIOGRAPHIE.....	97	
ANNEXES.....	101	

## INTRODUCTION

Le sujet de mon étude porte sur un apprentissage de deux ans qui m'a permis d'une part de mieux comprendre les comportements scéniques de l'acteur et d'autre part qui m'a permis de découvrir une éthique, une esthétique et une technique théâtrale basées sur l'authenticité de l'interprétation.

Ce mémoire de trois chapitres contient des réflexions théoriques et pratiques qui adoptent une perspective où quatre vocables appartenant au lexique de cette conception théâtrale, à savoir la confidentialité, le mensonge, l'effet et les monstres, constituent la matière première de mon étude.

J'exposerai la façon dont je voyais l'acteur avant de préparer ma maîtrise, puis l'influence que la première année d'étude a pu avoir sur ma vision du théâtre et sur ma vision de la vie. J'établirai aussi un lien avec la vision des théoriciens comme Stanislavski, Grotowski, Artaud et Brook qui s'intéressent au jeu de l'acteur.

J'essaierai aussi d'exposer cette communion qui s'est créée entre les élèves de la maîtrise et le groupe de théâtre A Peste. J'exposerai la genèse de notre pièce *Gogo e Didi: Cantata com prelúdio e fugas*, ainsi que le sens que nous attribuons au texte et au spectacle pour transmettre un message précis au spectateur. Ce mémoire se conçoit et se comprend donc comme un outil d'accompagnement à la création de notre spectacle et il est aussi le témoignage de ce que nous avons acquis pendant ces deux années d'études.

Nos explorations pratiques, autour de quatre vocables appartenant au lexique de l'école, à savoir la confidentialité, l'effet, les monstres et le mensonge sont décrites dans le troisième chapitre. Après avoir donné une définition de ces quatre termes j'expliquerai le lien avec nos explorations pratiques.

S'employer à décrire une pratique artistique visuelle est difficile à l'écrit. Le lecteur se sentira peut-être parfois frustré par la description frigide d'une expérience vivante. Le lecteur devra faire preuve d'imagination et de compréhension. C'est pourquoi, à titre de préambule, je vais me servir des mots de Mikhaïl Tchekhov, car les écrits sur le jeu théâtral obligent inéluctablement le lecteur à imaginer la partie vivante et organique de

l'action dramatique:

J'ai besoin de votre concours. Le sujet de cet ouvrage, étant par sa nature même difficile, demande du lecteur non seulement un effort de concentration et de la compréhension, mais une véritable collaboration avec l'auteur. Car ce qui s'explique si facilement par la démonstration pratique a du, par la force des choses, être transcrit ici en mots et en idées abstraites. (Tchekhov.1953:57)

# CHAPITRE I

## MON EXPÉRIENCE THÉÂTRALE ET L'IMPACT DE LA PREMIÈRE ANNÉE D'ÉTUDE

Ce premier chapitre expose ma vision de l'acteur et du théâtre avant de fréquenter les cours pratiques d'Oficina de Teatro I et II de la maîtrise en Communication, Culture et Art, spécialité Théâtre et Intervention Socio-Culturelle. J'y présente les grandes lignes d'une vision axée sur la comédie, la mise en avant du moi, l'amusement du public et l'imitation.

La deuxième partie met en relief un questionnement sur ma vision de cet art et sur la vision de la vie qui, peu à peu, s'est imposée à moi, en fréquentant les cours de théâtre. Dans la troisième partie j'établis un lien entre ces deux pratiques.

### UNE EXPÉRIENCE THÉÂTRALE FRANÇAISE: L'APPARENCE DE LA VÉRITÉ.

Mon intérêt pour le théâtre remonte à mon enfance. Entre mes 9 et mes 17 ans, j'ai fréquenté l'Ecole Municipale de Théâtre d'Etampes, en France.

Notre apprentissage était basé sur les qualités naturelles de représentation et d'interprétation, selon lesquelles nous avons une capacité innée à jouer des rôles et à imiter. Pour faire du théâtre, il suffisait de passer de la vie à la scène. C'est de cette façon que j'ai abordé cet art à l'âge de 9 ans. D'ailleurs, d'après Declan Donnelan, nous apprenons à jouer des rôles dès notre plus jeune âge:

Manger, marcher, parler, tout se développe grâce à l'imitation et aux applaudissements. Quel que soit l'instinct humain en latence, il n'atteint la virtuosité qu'après une observation, une répétition et une interprétation précises. Il est impossible d'enseigner à des enfants comment interpréter des situations, parce que c'est précisément tout ce qu'ils font – sinon ils ne seraient tout simplement pas humains. Nous développons notre sens du moi en jouant les rôles que nous voyons nos parents jouer, et nous affinons notre

identité en copiant sur les personnages joués par nos frères et sœurs aînés, nos amis, nos rivaux, nos maîtres, nos ennemis ou nos héros. Nous vivons en jouant des rôles, que ce soit celui du père, de la mère, du professeur ou de l'ami. (2004:18)

Pour faire du théâtre, il suffisait donc d'imiter ou de copier les comportements dont nous étions témoins. Le comédien utilise l'emphase pour créer une représentation des sentiments humains. Le bon acteur est un observateur qui reproduit les émotions de la vie sans pour autant les éprouver. Le jeu du comédien réside ainsi plus dans les attitudes et les gestes que dans le sens des paroles. Il se contente de reproduire ce qu'il a vu et le répète. Son personnage lui est extérieur, il le considère comme étant une autre entité qui n'a rien à voir avec lui-même. Ainsi, si l'acteur ne fait qu'imiter la vie, il doit être toujours en représentation, impossible de déterminer quand il est réellement lui-même. Nous ne pouvions différencier ce qui appartenait à la scène et ce qui appartenait à la vie.

Les *applaudissements* dont Donnelan nous parle, ceux dont l'enfant a besoin pour être encouragé lorsqu'il imite l'adulte dans sa démarche ou son langage, sont également essentiels pour rendre l'admiration du public perceptible à l'acteur. Il fallait alors que nous utilisions des stratagèmes, des ruses, des astuces pour impressionner et attirer l'attention de nos petits camarades, afin de recevoir cette ovation que nous méritions. Cette stratégie, basée sur un ensemble de mécanismes, était mise en place pour provoquer un effet sur le public. Nous pensions que le jeu de l'acteur devait être forcé et exagéré toujours dans le but de susciter des encouragements de la part du public et d'être sûr que ce dernier comprenne notre attention. Ainsi, nous, apprentis comédiens, nous étions des courtisans qui cumulions, par notre présence, toutes les formes de séduction issues de notre personnalité. Nous ne pouvions pas être «invisibles», nous devions nous mettre en avant, nous distinguer des autres, nous faire remarquer et amuser l'audience.

La relation que nous établissions avec le public était basée sur le rire. Notre jeu s'orientait essentiellement sur la comédie. Le spectateur, en sortant de la salle, devait se sentir léger! Le plaisir naissait de la recherche d'improvisations ingénieuses, de l'invention d'histoires et d'intrigues destinées à provoquer le rire des autres. Le «faire semblant» et le divertissement, en refusant tout sérieux, étaient les mots clés de cette pratique.

Pendant ces années, nous avons appris non seulement à développer notre sens du jeu mais aussi à apprivoiser notre regard de spectateur en fréquentant les théâtres une fois par mois. Nous allions à Paris, dans les plus grandes salles, voir les plus grands spectacles. Les costumes étaient magnifiques, le ton et la voix des acteurs étaient audibles de tous les spectateurs, mais leurs expressions faciales étaient parfois difficiles à discerner tant nous étions éloignés de la scène. Le jeu se résumait à l'art oratoire. J'ai d'ailleurs parfaitement retrouvé ce type de représentation dans le témoignage de l'acteur Shchepkin où il décrit certains acteurs de son époque:

I am trying to remember as best I can what was considered at the time to be fine acting: it was when nobody spoke in a natural voice, when acting consisted of excessive, ugly declamation, with the word spoken as loudly as possible, when almost every word was accompanied by a gesture. [...] Yet, there was no facial play to help the actor, the face remained in the same tense, unnatural expression it wore on the actor's first entrance. (apud Jean Benedetti 2008:6)

La majorité des pièces de théâtre que nous allions voir se passaient de la façon suivante. Rares étaient ceux de mon groupe qui réussissaient à rester concentrés pendant tout le spectacle. Après cinq minutes d'émerveillement visuel, nous nous mettions à jouer entre nous. Pourtant, un spectacle, un seul, a su capter, une heure trente, mon attention tout entière: un monologue basé sur le roman *L'étranger*, d'Albert Camus. La salle était sombre et petite. Le décor était pauvre: il se composait d'un lit en fer blanc situé en fond de scène, un matelas nu sans draps et un homme sur une chaise en avant-scène. Puis, cet homme nous a raconté son histoire, toujours assis sur sa petite chaise. Il a su me captiver pendant tout le spectacle. J'étais entièrement fascinée par son discours et par ses émotions. Je ressentais tout et je voyais tout. J'avais l'impression qu'il ne s'agissait plus d'un spectacle, d'une scène et d'un acteur, mais d'un homme qui nous narrait son histoire, sa vie, sa condition humaine. Cette expérience m'a profondément bouleversée. Là encore, je rejoins les paroles de Shchepkin, qui expose ses impressions concernant une représentation du Prince Meshcherski à laquelle il a assisté:

In short, I was overpowered by the reality which did not let me go until the

end of the performance...I saw no one but the prince. I so to speak, became him. His pain, his cries found echoes in my soul. His every word, by its very naturalness thrilled me and tore me apart, too. (apud Jean Benedetti 2008:9)

L'expérience que j'ai vécue ce soir-là ressemble à celle vécue par Shchepkin. À partir de ce moment, le théâtre s'est résumé à cette expérience, à cette capacité qu'a eu un acteur de me marquer à tout jamais. C'est de cette façon que je voulais faire du théâtre. Je me suis longuement interrogée sur la représentation de cet acteur. Comment avait-il été capable de me toucher si profondément ? En quoi était-il différent des autres? J'étais avide de retrouver une telle sensation, de revoir une pièce de ce type pour comprendre comment l'acteur était parvenu à établir cette communion entre lui et le public. Submergée de questions sans réponses, je me suis rendu compte de l'essence même du théâtre. Je comprenais maintenant à quoi servait l'art de représenter.

En 2001, un départ définitif pour le Portugal, pays dont je ne parlais pas la langue, m'a éloignée du théâtre. Dix ans durant, il a été pour moi impensable de faire du théâtre dans une société où je n'avais plus de repères.

En 2008, j'ai décidé de reprendre des cours réguliers de théâtre comme passe-temps. J'ai donc engagé des recherches pour trouver une école dans ma région. Sans grand succès! Je me suis donc tournée vers la maîtrise en Communication, Culture et Art, spécialisée en Théâtre et Intervention Socio-Culturelle de l'Université de l'Algarve, qui proposait un travail sérieux et des cours sur un an. Mais, du fait de mon long éloignement du théâtre et désireuse de mettre toutes les chances de mon côté pour réussir l'entretien de sélection, j'ai pensé qu'il était préférable de commencer par un workshop d'initiation à l'association *Ideias do Levante*, de Lagoa. Après ce workshop, j'ai intégré le groupe amateur de théâtre de l'association et j'ai reporté mon inscription à la maîtrise à plus tard.

Je suis restée dans ce groupe de théâtre pendant un an. Nous avions 3 heures de répétitions par semaine. J'ai participé à deux pièces. Pendant cette année, je me suis heurtée à de nombreuses difficultés et j'ai dû affronter de nombreux blocages liés à la perte de cette faculté naturelle de représentation et liés également à mon propre caractère qui avait mis en place de nombreux mécanismes de défense depuis ces dix

dernières années. Il me manquait aussi l'enseignement d'une réelle technique. Je me sentais comme jetée à la mer sans bouée. Je ne savais pas par où commencer et surtout comment faire pour jouer mon rôle. J'étais complètement perdue.

En septembre 2010, j'ai donc décidé de m'inscrire à l'entretien de sélection de la maîtrise de Communication, Culture et Art, spécialisée en Théâtre et Intervention Socio-Culturelle de l'Université de l'Algarve, pour essayer de combler ce vide, ce manque, dans ma démarche théâtrale. Sans le savoir, j'allais m'approcher de la conception artistique qui m'avait profondément marquée lors du spectacle *L'Etranger*, j'allais enfin comprendre ce qui s'était passé ce soir-là.

### UNE CONCEPTION THÉÂTRALE INSOUÇONNÉE: L'IMPACT

C'est marquée par une profonde tradition théâtrale française basée sur le fameux paradoxe de Diderot et sur la façon de jouer des artistes de la Comédie-Française que j'intégrais la maîtrise. Je n'étais ni préparée à une nouvelle expérience ni consciente de ce qui m'attendait.

Effectivement, l'approche théâtrale que je m'apprêtais à découvrir ne laisse personne intact. Tout comme Peter Brook, parlant des deux semaines de travail qu'il avait effectuées avec Grotowski, je dirais que cette école apporte «une série de chocs»<sup>1</sup>. D'ailleurs, ses paroles pourraient s'appliquer à l'expérience que nous avons vécue pendant la première année d'études:

Qu'a apporté ce travail?

A chaque acteur, une série de chocs.

Le choc de se retrouver confronté à des défis simples et irréfutables. Le choc d'entrevoir ses propres faux fuyants, ses trucs, ses clichés. Le choc de sentir l'immensité de ses ressources inexploitées. Le choc d'être obligé de se demander pourquoi on est acteur. Le choc d'être obligé de reconnaître que de telles questions existent et que – malgré la vieille tradition anglaise qui veut que l'on évite tout sérieux dans l'art théâtral – il est temps de leur faire face. Et de s'apercevoir qu'on veut leur faire face. Le choc de découvrir que, quelque part dans le monde, jouer est un art auquel on se consacre totalement, d'une façon monastique et absolue. Que l'expression d'Artaud,

---

<sup>1</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.9.

«cruel envers moi-même», constitue un authentique mode de vie – quelque part – pour une poignée de gens. (Grotowski, 1971:9-10)

Nous avons également été confrontés à un ensemble d'idées qui ne s'approchaient en rien de notre pensée commune sur le théâtre. L'unique différence est que, contrairement au groupe de Peter Brook, nous ne sommes pas un groupe d'acteurs. En effet, l'objectif de ces deux années d'études n'était pas de former des acteurs. Il n'en reste pas moins que l'impact que la première année a eu sur nous, se rapproche de celui qu'a vécu le collectif de comédiens anglais avec l'intervention de Grotowski. Nous avons été confrontés à une nouvelle conception en opposition presque totale à celle que nous connaissions mais également à une nouvelle conception de la vie, car cette approche confond une éthique de l'art et une éthique de vie entièrement indissociables. Ce que j'ignorais est le changement et la transformation que cette conception théâtrale implique au niveau artistique mais aussi vital, notamment par un impact puissant sur notre façon d'être et de voir le monde. C'est cette relation que je m'efforcerai d'expliquer dans le passage suivant en rappelant les idées essentielles d'éthique basées sur les idées des grands hommes de théâtre du XXème siècle et en mentionnant l'impact que cette école a eu sur ma vie.

### Une nouvelle éthique artistique.

Et s'il existait une autre façon de faire du théâtre que celle que j'ai connue dans mon enfance? Serait-il possible que certains acteurs ne soient pas de simples imitateurs prêts à tout pour amuser le spectateur? Voici une des premières questions à laquelle j'ai été confrontée.

En effet, la première conséquence est celle de nous confronter à une façon de faire du théâtre différente de celle connue par la majorité des gens. Il était impensable pour moi qu'il puisse exister une autre manière de faire du théâtre que celle que je pratiquais. Maintenant, il fallait oublier l'imitation, les effets et les dons naturels de représentation, il fallait laisser la place à une réelle discipline et à une réelle technique qui favorisent les ressources intérieures. L'acteur doit s'appuyer sur son monde intime, sur des événements qu'il a vécus et sur des émotions qu'il a éprouvées. Stanislavski nous dit que l'acteur doit «vivre»<sup>2</sup> un rôle. Ainsi, l'acteur n'est plus attaché uniquement à la perfection extérieure

<sup>2</sup> Constantin Stanislavski, *La Formation de l'Acteur*, Paris, Pygmalion/Gerard Watelet, 1986, p.132.

du rôle. Voyons:

Le mode d'approche que nous avons choisi – l'art de vivre un rôle – est en rébellion violente contre ces autres «principes» d'interprétation traditionnels. Nous affirmons le principe inverse: le facteur essentiel de toute faculté créatrice réside dans la vie de l'esprit humain, dans la vie de l'acteur [...] rien de tout cela ne peut être «exhibé»; de telles choses se produisent spontanément, ou bien elles sont le résultat d'événements antérieurs. On ne peut que les sentir. Sur la scène, vous ne pouvez «exhiber» que les résultats artificiels, voulus, d'une expérience qui n'a pas eu lieu. Il n'y a là-dedans aucun sentiment; il n'y a que des artifices conventionnels, un style de jeu stéréotypé. (1986:132)

Il existerait donc deux conceptions du jeu de l'acteur. Celle basée sur l'aspect extérieur du rôle et celle qui s'appuie sur l'aspect intérieur du rôle. Stanislavski établit une différence entre ces deux écoles théâtrales. Voici les propos de l'auteur face à la représentation d'un de ses élèves:

Votre semblant de vérité vous aide à représenter des images et des passions. Ma vérité à moi m'aide à créer véritablement les images et à éveiller en moi de vraies passions. Il y a autant de différence entre nous qu'entre sembler et être. Je recherche la vérité; vous vous contentez de son apparence. (1986: 145)

L'acteur doit rechercher la vérité. Mais de quelle vérité parlons-nous? Nous parlons de celle qui se base sur l'existence propre, sur l'intérieur et sur les émotions de l'acteur, ce qui implique une profonde connaissance de soi. Ainsi, l'acteur doit-il rechercher toute l'humanité qu'il porte en lui. Voyons ci-dessous le témoignage de l'actrice Manuela de Freitas:

Um actor é aquele que investiga tudo o que é. É um ser que resolve ter como profissão conhecer-se totalmente, saber tudo o que tem, o que podia ter, o que é, o que poderia ser, do que é capaz, do que não é capaz. É a história do Gil Vicente, o “todo o mundo e ninguém”. O actor é toda a gente

e ninguém. O actor através de técnicas, investiga tudo o que tem, confronta-se com todas as suas capacidades, grandezas, baixeiras, vícios, virtudes. (Neves.2006:12)

Nous voyons ici que l'acteur doit chercher au fond de lui les ressources intérieures qu'il pourra utiliser pour créer le personnage. Ainsi, le personnage n'est plus extérieur à l'acteur. Le comédien ne peut pas se cacher derrière lui. Manuela de Freitas nous dit que le personnage qu'elle représente est comme un mélange d'elle-même avec le personnage et que celui-ci lui permet de se découvrir et de se révéler. Voyons ici ce que l'actrice ajoute:

E portanto essa relação, dos personagens com os actores, para mim é isso, é uma mistura. É sempre a Manuela de Freitas, porque eu não me estou a esconder nem estou a imitar ninguém, sou eu. Sou eu, mas com a parte de mim, com aquela lista que agora vai servir para este personagem. É o encontro das duas coisas.

Para mim uma personagem é o encontro daquilo que escreveu o autor, com a personalidade do actor. Portanto, é-me totalmente alheia a teoria, a ideia de que “gosto muito de fazer teatro ou cinema porque me escondo atrás de um personagem”. Acho exactamente o contrário, acho que o personagem me revela. É-me totalmente absurdo ouvir dizer: “Esta personagem não tem nada a ver comigo.” Então não percebo como é que se consegue fazer. Por um lado porque acho que um actor nunca pode dizer esta frase: “Isto não tem nada a ver comigo”. É porque ainda não descobriu, porque ainda lhe falta descobrir. (Neves.2006:14)

Pour obtenir l'authenticité, il ne suffit pas de partir de soi et de découvrir les parties de soi qui pourraient nourrir le personnage comme nous dit Manuela de Freitas, il faut également se libérer de tous les mensonges que nous inventons sur nous-même et qui se concrétisent dans les masques que nous portons au quotidien. Les stéréotypes, les clichés et les mécanismes de survie que nous utilisons en société doivent être laissés de côté (v. Mensonge). Manuela de Freitas nous explique de façon personnelle de quelle image stéréotypée il s'agit:

E, portanto, há uma imagem que ao longo dos anos a Manuela de Freitas tem. É normalmente isto, quem me conhece ao longo dos anos, é isto: clássica e tal, umas coisas assim, o cabelo sempre assim, loura [...]. E portanto é isto. Isto é a Manuela de Freitas, a máscara, o estereótipo que a sociedade criou para mim, ou que eu criei para funcionar na sociedade. Agora até tenho assim uns óculos, agora que sou da direcção da Cinemateca há um lado executivo, e aparecem uns senhores: “Como está, passou bem?”, e mostram-me umas coisas, e tenho que assinar. [...] Isto é um estereótipo que a sociedade construiu para mim. E eu cá ando, sou uma senhora séria, não tenho nada que se me possa apontar. E pronto. Isto é um personagem. Isto não é verdade. (Neves.2006:14)

L'acteur doit se défaire de ce type de mensonge pour atteindre la vérité de son être profond. Il doit se débarrasser de ces masques qu'il porte en société pour plonger au plus profond de lui. Il doit être différent de celui qui se cache au quotidien et détruire toutes les règles conventionnelles qui l'empêchent de se découvrir dans son moi intime. Pour mieux comprendre cet aspect, penchons-nous sur l'éthique de Grotowski:

Nous luttons donc pour découvrir, pour expérimenter la vérité sur nous-même; pour arracher les voiles derrière lesquels nous nous cachons chaque jour. Nous voyons le théâtre – surtout dans son aspect palpable, charnel - comme un lieu de provocation, un défi que l'acteur se lance à lui-même et aussi, indirectement, aux autres. Le théâtre n'a de sens que s'il nous permet de transcender notre vision stéréotypée, nos sentiments conventionnels et nos coutumes, nos modes de jugement – pas pour le seul plaisir de le faire, mais de manière à pouvoir vérifier ce qui est réel, et, après avoir renoncé à toute nos fuites et à nos faux semblants, dans un état de nudité sans défenses, nous donner, nous découvrir. De la sorte – par le choc, par l'ébranlement qui nous conduit à rejeter nos voiles, quotidiens et nos manières – nous sommes capables, sans rien cacher, de nous confier à quelque chose que nous ne pouvons nommer mais où vit Eros-Caritas. (1971:215)

Contrairement à ce que je pensais à propos de cet art, il ne suffit donc pas de passer

de la vie à la scène pour faire du théâtre. Avec la conception théâtrale basée sur l'imitation du rôle, il faut imiter la vie dans l'utilisation de ces rôles que nous créons pour vivre en société, tandis qu'avec la conception de la création authentique, il faut justement aller au-delà de ces masques pour atteindre la profondeur de l'être. L'image de facilité que renvoie le fait d'être acteur est entièrement fallacieuse:

N'importe qui, dans la vie quotidienne, sait parler, marcher, se tenir debout, faire des gestes et prendre des attitudes, mais c'est qu'il joue son propre personnage. Il s'avère bientôt que c'est tout autre chose que d'apprendre un rôle et de le jouer. Les débutants croient connaître leur langue maternelle et sont persuadés qu'il suffit de parler sur scène comme dans la vie et qu'il suffit de bouger sur scène comme dans la vie. (Stringdberg.1964:173)

Cela pourrait donc conforter dans l'idée que faire du théâtre est un acte simple. Or, il en est tout autrement. Dans cette formation que j'ai suivie, l'acteur ne se contente pas de ses capacités naturelles, il travaille dur pour parvenir à réaliser une interprétation authentique. Ce sont de longues heures d'étude, d'imprégnation, de répétitions et d'exercices pour se découvrir et se confondre avec son personnage et son texte. L'acteur fait donc un don de soi devant le public, comme l'énonce Grotowski ci-dessous:

L'acte de l'acteur – écartant les demi-mesures, se révélant, s'ouvrant, émergeant de lui-même en opposition à la fermeture – est une invitation au spectateur. Cet acte peut être comparé à un acte profondément enraciné, un amour véritable entre deux êtres humains - ce n'est qu'une comparaison dans la mesure où nous pouvons nous référer à «l'émergence de soi-même» par analogie. Cet acte, paradoxal et extrême, nous l'appelons un acte total. A notre avis, il est l'essence de la vocation de l'acteur. (1971:214)

Voici donc un des aspects de l'essence même du théâtre, défendu par cette école. L'acteur dévoile son humanité en s'ouvrant entièrement. C'est l'art qu'il sert et non lui-même. Cela s'oppose donc avec l'un des aspects de mon apprentissage en France. L'acteur ne se concentre pas sur sa personnalité, sur son ego et sur le but de se faire remarquer. L'exhibitionniste est complètement écarté, l'acteur est un être humain qui donne tout ce qu'il possède aux autres êtres humains. Cette façon de faire du théâtre est

donc profondément humaine et généreuse. Ainsi, contrairement à l'idée que je me faisais de l'acteur, celui-ci ne doit pas être égoïstement concentré sur la seule impression qu'il fait sur le public dans le but de le divertir. Il est au service de choses qui sont au-dessus de lui. Le théâtre n'a pas pour finalité la valorisation personnelle. L'acteur, par le don de soi, doit éveiller quelque chose chez le spectateur. Peter Brook, dans son livre *Avec Grotowski*, définit l'acteur de Grotowski de la façon suivante:

[...] pour dévoiler le secret d'un rôle, il faut qu'il s'ouvre totalement, qu'il révèle ses propres secrets. Si bien qu'en jouant il accomplit un sacrifice: il sacrifie ce que la plupart des hommes préfèrent cacher. Ce sacrifice est son offrande au spectateur. Il y a là entre l'acteur et son public une relation. [...] les acteurs de Grotowski offrent leur représentation comme une cérémonie à ceux qui désirent y assister: l'acteur invoque, met au jour ce qui git au fond de chaque homme et que masque la vie quotidienne. (2009:22).

Le rôle du théâtre d'après cette conception théâtrale est de transmettre un message en essayant de renvoyer le spectateur à sa propre vie, en lui montrant notamment une réalité qu'il a tendance à fuir, une réalité dont il préfère juste entendre parler, une réalité qu'il ne veut pas voir ou dont il n'a tout simplement pas conscience. Dans une interview de Peter Brook par Krzysztof Domagalik sur son spectacle *Le Mahabharata*, celui-ci parle du reflet du spectacle sur le spectateur:

Il y a donc un plan où l'on raconte une histoire naïve et c'est parce que l'auditeur et le spectateur suivent cette histoire naïve qu'ils entrent en contact, à un niveau très simple, avec les personnages. Des personnages qui vont graduellement gagner en profondeur jusqu'à ce qu'à travers eux l'auditeur/spectateur touche cet autre niveau, que l'on appelle le niveau du sens mythique. C'est là, au niveau du mythe, que le spectateur commence à réaliser qu'il ne s'agit pas d'un personnage, mais de lui-même. (2009:57)

Nous voyons avec cet exemple qu'il peut exister un lien profond entre le spectacle et le spectateur. Ce fut une expérience de cet ordre que j'ai vécue en assistant à ce spectacle qui me marqua à jamais, basé sur le roman d'Albert Camus. J'ignore si l'acteur avait connaissance des idées de Grotowski, mais je me souviens de ce lien profond qu'il

a réussi à tisser entre lui et moi. Ainsi Peter Brook ajoute qu' «une forte présence des acteurs et une forte présence du public peuvent produire un ensemble d'une intensité unique, au sein duquel les barrières sont brisées, où l'invisible devient réalité, alors la vérité de tous et la vérité de chacun se confondent. Elles sont une même expérience. Inséparables»<sup>3</sup>.

Ce type d'expérience n'est-elle pas plus profonde et constructive que le simple fait de voir un spectacle dans le but de se divertir? Je ne nie pas le fait que le divertissement peut être bienfaisant et peut combler un grand nombre de personnes. J'ai d'ailleurs longtemps pensé que le but du théâtre était de divertir, mais maintenant que j'ai conscience de cette façon de faire du théâtre, je recherche à être touchée lorsque je vais voir un spectacle. Comme disait Fernando Amado «O riso contenta-se com uma parte da verdade. Mas logo que a alma é revolvida até as profundezas, ela reclama, em troca, a verdade total – toda a verdade humana»<sup>4</sup>. Ma façon de voir un spectacle a donc changé de façon irréversible. La pièce doit me faire ressentir des émotions, qu'elles soient agréables ou non. Je dois sentir que je suis face à une situation qui m'oblige à réfléchir sur la vie, les hommes, le monde. Mon exigence artistique en tant que spectateur a donc été amplifiée. Je ne ressens plus aucun plaisir à être simplement divertie, je n'accepte plus le superficiel et l'irréel. Lorsque je parle d'irréel ici, je n'évoque pas le côté fictif du spectacle, car le spectacle reste une fiction. J'évoque l'irréel qui n'est pas capable d'éveiller mes sens et mes émotions, celui qui n'est pas capable de me mettre au cœur de l'expérience, de me permettre de toucher les facettes de la réalité de la vie, de me faire sentir des choses, qu'elles soient souffrance ou bonheur. Peter Brook parle du sens du réel lorsqu'il décrit le spectacle *Akropolis* de Grotowski:

[...] ce qu'Akropolis met en exergue, c'est notre désir de voir le réel dans une œuvre d'art. Le mot réel est chargé de sens: nous voulons que l'art soit réel, pas une rêverie futile, ni les bulles d'une imagination faiblarde. Nous voulons que l'œuvre d'art ait un noyau réel. On prend le cauchemar le plus horrible, le cauchemar le plus incompréhensible de notre temps, celui des camps de concentration, et l'on est tenté de croire que la plus grande réalité que l'on puisse trouver dans un camp de concentration est sa propre réalité.

(2009 :27)

<sup>3</sup> Peter Brook, *Avec Grotowski*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2009, p.39.

<sup>4</sup> Fernando Amado, *À boca de cena*, Lisboa, & Etc., 1999, p.130.

Mais quel est le but de montrer notre monde tel qu'il est, cruel et magnifique, afin d'éveiller notre propre réalité? Le but est de le changer pour un monde meilleur. Nous faisons des spectacles non pour divertir les spectateurs mais pour les toucher, pour les obliger à réfléchir sur leur condition et ainsi espérer qu'ils vont évoluer. Mais avant de souhaiter changer le monde, l'acteur doit commencer par se changer lui-même. Et cela, bien évidemment, a eu une influence sur ma vie.

### Une nouvelle éthique de vie.

Confrontée à cette nouvelle conception théâtrale, j'ai commencé à vouloir comprendre le chemin et le travail de l'acteur authentique. Je me suis intéressée à ces mécanismes qui nous empêchent d'être sincères et à ces masques derrière lesquels nous nous cachons pour survivre en société. Une réflexion constante sur moi-même me parut donc essentielle, afin de mieux me connaître, afin de savoir ce dont j'avais envie, afin aussi d'essayer de comprendre mes peurs et de les cerner pour mieux les apprivoiser. Cela s'est traduit par une forte remise en question. Je me suis rendu compte que peu de choses en moi étaient vraies, que tout se basait sur l'impression que je voulais faire sur les autres. Je réagissais rarement de façon spontanée, je calculais et contrôlais quasiment tout en moi. Je me suis rendu compte des pensées que je réprimais et des mensonges que je me faisais à moi-même. J'ai découvert que cela ne m'aidait en rien de me comporter en étrangère à moi-même. Cette espèce de façade qui donnait une image de moi complètement opposée à ce que je ressentais et à ce que j'étais, était complètement vaine.

Mais ces mécanismes sont d'une telle façon ancrés en nous qu'ils en deviennent entièrement automatiques et incontrôlables. Ce fut un exploit déjà d'en avoir conscience, d'être capable d'y réfléchir et surtout d'y remédier. Pour essayer de détourner ces automatismes et d'être plus vraie envers moi-même, j'ai commencé à développer ma sensibilité sensorielle en essayant de sentir et d'examiner ce qui se passait en moi. J'ai appris à m'écouter, à comprendre quand et pourquoi je suis énervée ou anxieuse. Cette capacité que j'ai acquise à cerner ce qui se passe en moi lorsque je ressens une certaine émotion ou que j'affronte une situation me permet aujourd'hui de me laisser être ce que je suis.

Grâce à la connaissance de soi valorisée par cette conception artistique, j'ai appris à accepter mes défauts. De nature timide, réservée et discrète, je considérais ces traits de caractère comme vraiment négatifs, mais j'ai appris à les assumer et à cesser de lutter contre moi-même. J'ai découvert que je suis beaucoup plus épanouie si je m'accepte telle que je suis, avec mes imperfections et mes défauts. Cela m'a ouvert les yeux sur ma relation avec les autres. Renfermée sur moi-même, par peur du jugement d'autrui et manque de confiance en moi, cela faisait bientôt dix ans que je dressais une barrière entre moi et les autres. Ce fossé empêchait toute personne de m'approcher. Ayant davantage confiance en moi et m'acceptant telle que je suis, j'ai appris à m'ouvrir aux autres sans crainte (v. Confidentialité).

En étant à l'écoute de moi-même et en me souciant de mes réactions émotionnelles, je gère beaucoup mieux mes relations avec les autres, notamment en cas de crises dans mon travail. A partir du moment où mes actions sont en harmonie avec mes réactions émotionnelles, je ne doute plus de mes décisions et je les défends fermement sans avoir peur du jugement des autres.

J'apprends à être en harmonie avec moi-même. Mais la tâche n'est pas simple et c'est au quotidien que j'apprends à me connaître, à détecter les mensonges et à me remettre en question en permanence, dans une démarche de véritable recherche intérieure. Peter Brook parlant de Ryszard Cislak, dit qu'il était «impliqué – ce qui est étranger à la plupart des acteurs - impliqué dans la conscience de soi, la découverte de soi, l'évolution de tout son être»<sup>5</sup>.

Cette conception théâtrale permet d'évacuer également la peur du changement. A partir du moment où nous sommes nous-même et que nous agissons en fonction de nos envies et de nos idées, il n'y a rien à craindre. Il est inutile de vivre insatisfait, perdu ou en se laissant entraîner par le quotidien. J'ai ainsi réalisé que je «vivotais», laissant le temps passer sans oser regarder la vérité en face. J'apprends peu à peu à ne pas me laisser dépasser par la vie, en prenant les choses en main et en étant maître de moi-même, pour ne pas exister dans la médiocrité et me laisser aliéner.

En lisant ces propos, le lecteur pourrait penser que le théâtre aurait des propriétés

---

<sup>5</sup> Peter Brook, *Avec Grotowski*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2009, p.56.

thérapeutiques. Grotowski l'admet lui-même:

Le théâtre – par la technique de l'acteur, son art où l'organisme vivant tend vers des motivations supérieures – fournit l'occasion de ce que l'on pourrait appeler l'intégration, l'arrachage des masques, la révélation de l'être réel [...]. Là, nous pouvons voir la fonction thérapeutique du théâtre pour les gens dans notre civilisation d'aujourd'hui. (1971:213-214)

Mais le but du théâtre n'est pas de proposer une thérapie. Soyons clairs sur ce point. Rappelons que le rôle du théâtre, d'après cette conception, est de transmettre un message en essayant de renvoyer le spectateur à sa propre vie, notamment en lui montrant une réalité qu'il a tendance à fuir, dans l'espoir de le faire changer. Cet art parle avant tout de moi, lorsque je me lamente sur ma réelle fragilité humaine. Il parle de moi, face à la peur et à la joie de l'émergence de l'être. Il parle de moi, lorsque je me réjouis de voir l'autre se révéler. Il parle de moi, lorsque je vis une expérience magnifique dont les forces viennent du centre de la terre. Il parle de moi, parce qu'il me montre la vie comme elle doit être réellement vécue, avec sa capacité à nous rendre misérables, comme sa capacité à faire de nous les rois du monde. Cet art parle avant tout du monde, comment donc alors ne pas le laisser se mêler à ma façon d'être, si le but est justement de nous faire réfléchir sur notre condition afin de changer nos vies pour les rendre meilleures ?

#### LES POINTS COMMUNS DES DEUX ÉCOLES: LE JEU, LE PLAISIR, LA FICTION ET LE FAIRE SEMBLANT.

Comme on a pu le voir, les deux écoles de théâtre que j'ai fréquentées sont très différentes l'une de l'autre, mais il y a deux aspects essentiels et similaires : il s'agit du jeu et du plaisir, il s'agit aussi de la fiction et du faire semblant. Pendant mes années de cours en France, j'ai appris à m'amuser, à prendre du plaisir, à simuler et à jouer avec mes compagnons. Je les ai parfaitement retrouvés pendant les cours au Portugal.

Le jeu est indissociable du théâtre quelle qu'en soit sa conception. Si l'on en croit Johan Huizinga, le jeu serait le propre de l'homme. La définition qu'il en donne témoigne du fait que le jeu théâtral s'inscrit dans la notion qu'il décrit du jeu:

Resumindo as características formais do jogo, podemos dizer que é uma actividade livre, conscientemente exterior à vida «normal», um aspecto «não sério» da vida, mas que, ao mesmo tempo, absorve intensa e completamente o jogador. É uma actividade que não está relacionada com qualquer interesse material, e da qual não advém lucro. Desenrola-se no interior dos seus próprios limites de tempo e de espaço, de forma ordeira e de acordo com regras antecipadamente estabelecidas. Promove a formação de agrupamentos sociais que tendem a rodear-se de secretismo e a sublinhar a sua diferença em relação ao mundo exterior, por meio de disfarces ou por qualquer outro processo. (2003:29)

Fiction, extérieur à la vie courante, espace /temps réduit: cet ensemble de règles s'applique aussi au jeu théâtral. Il reste toutefois évident que dans son sens le plus courant, le jeu est assimilable au travail de l'acteur, il devient alors synonyme d'interprétation et d'improvisation. De Diderot à Coquelin, de Stanislavski à l'Actors Studio, d'Antonin Artaud à Bertolt Brecht et Jerzy Grotowski, le jeu de l'acteur est l'un des aspects des plus importants de la théorie théâtrale. Jeu distancié ou expérience intime ou ritualisée, il a revêtu mille formes, mais son essence reste la même. Soumis à la répétition et à des règles techniques (diction, codes de jeu, appui textuel), il devient ainsi un jeu avec des règles à respecter. Ces dernières, concernant la technique, l'esthétique et l'éthique changent suivant l'école dans laquelle nous jouons. Dans la définition large du jeu, deux autres concepts sont essentiels au jeu théâtral et lient les deux écoles. Il s'agit de ceux du plaisir et du faire semblant. Johan Huizinga dit que le plaisir est l'essence même du jeu. C'est aussi le cas au théâtre:

[...] é nesta intensidade, nesta absorção, neste poder de enlouquecer, que reside a verdadeira essência do jogo, a sua qualidade primordial. A Natureza [...] deu-nos o jogo, com a sua tensão, alegria buliçosa e divertimento. (2003:19)

La fiction et le faire semblant sont également des points communs aux deux écoles et font entièrement partie du jeu. Comme Johan Huizinga le dit: «o jogo não faz parte da vida normal, da vida real»<sup>6</sup>, Et ce n'est pas parce que nous jouons à faire semblant que le

<sup>6</sup> Johan, Huizinga, Homo Ludens, Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura, Lisboa, Edições 70, 2003, p.24.

jeu n'est pas sérieux. Ainsi, l'historien ajoute: «a consciência de que o jogo “é só a fingir” não impede que o mesmo se desenrole com a máxima seriedade»<sup>7</sup>.

Au début de ce chapitre, j'ai fait mention d'une vision théâtrale où le sens du vrai est représenté par l'imitation et la comédie. Puis, j'ai fait mention d'une conception théâtrale différente où le sens du vrai est représenté par l'authenticité. L'approche que j'ai expérimentée en France représente tout ce qu'il y a à fuir si on veut réussir à interpréter de façon authentique et qui est désignée par cette école de mensonge (v. Mensonge). Nous avons pu remarquer que ces deux conceptions fonctionnent en contradiction totale, notamment dans la relation entre l'acteur et son personnage, ou encore entre l'acteur et le public, mais aussi entre l'acteur et l'éthique de création.

Les théoriciens de notre temps nous permettent d'affirmer qu'un entraînement peut contribuer à un apprentissage authentique. C'est pourquoi j'ai choisi d'accorder une importance particulière à Stanislavski, Grotowski, Artaud, Brook, pour apporter des éléments de réponse aux questions que je me suis posées: comment un acteur peut-il se délivrer du mensonge, en d'autres termes comment peut-il se délivrer de l'imitation, cette conception théâtrale tant désapprouvée par l'approche authentique? Comment en éviter les effets? Comment être en harmonie avec ses monstres? Et comment réussir à se révéler?

J'essaierai de répondre à ces questions dans les chapitres qui suivent, en m'appuyant sur mes réflexions concernant la réalisation d'un projet artistique *Gogo e Didi: Cantata com prelúdio e fugas* et en m'aidant également des apports très positifs de mes cours de «Oficina de Teatro I et II».

---

<sup>7</sup> Johan, Huizinga, *Homo Ludens*, Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura, Lisboa, Edições 70, 2003, p.24.

## CHAPITRE II

### LA CRÉATION DE *GOGO E DIDI, CANTATA COM PRELÚDIO E FUGAS*

Au début de la première année d'étude, nous formions un groupe de 10 élèves. Deux de ces élèves nous ont quitté avant la fin du parcours. Ce fut donc à huit que nous avons manifesté, à la fin de la première année, notre envie de poursuivre les cours pratiques. C'est ainsi qu'en Septembre 2011, nous avons intégré le groupe de théâtre A Peste, désirant approfondir le côté expérimental de cette conception théâtrale pour parvenir à mieux la comprendre.

Le groupe A Peste a été fondé en Septembre 2006 par notre professeur António Branco et un groupe d'élèves de la première promotion de la maîtrise en Communication, Culture et Art, spécialisée en Théâtre et Intervention Socio-Culturelle. À notre arrivée, le groupe était constitué de cinq membres: António Branco, Márcio Guerra, Sónia Esteves, Fernando Cabral et Jorge Carvalho. Huit nouveaux membres de la 4<sup>ème</sup> promotion de la même maîtrise ont intégré le groupe : Augusto de Sousa, Alfredo Gomes, Abel Ramos, Sílvia Pona, Susana Campina, Cláudia Fontão, Natércia Martins et moi-même.

C'est donc composé de 13 membres que le groupe A Peste a commencé à travailler sur son quatrième spectacle, construit à partir de cinq pièces de Samuel Beckett: *En attendant Godot, Pas, Quoi Oú, Cette fois* et *Va et vient*. Notre deuxième année d'étude s'est centrée sur la création d'un spectacle.

Avant notre arrivée, le groupe travaillait depuis des mois déjà sur la pièce *En attendant Godot*. Nous avons nous-même abordé pendant quelques semaines les rôles principaux d'Estragon et de Vladimir dans le courant de notre première année. Nous voulions profiter de ce travail déjà effectué pour créer notre spectacle, mais notre arrivée ayant augmenté les effectifs du groupe, le projet dut être reconsidéré. Celui-ci ne pouvait pas uniquement comporter une pièce, *En attendant Godot*, qui n'offrait qu'une distribution de 5 personnages. C'est ainsi que des pièces courtes ont été envisagées. Afin de trouver une articulation cohérente entre les cinq pièces, nous avons décidé

d'introduire de façon «illicite» les quatre pièces courtes dans le jeu de Gogo et Didi, en posant comme hypothèse qu'il s'agissait des propres songes, des cauchemars ou des hallucinations de Gogo.

L'objectif principal de ce projet est donc de comprendre et d'apprendre comment un acteur parvient à une représentation authentique. Il est important de saisir comment il est possible de créer un personnage avec les outils des grands hommes du théâtre moderne. Rappelons avant tout que l'objectif de la maîtrise n'est pas de former des acteurs, mais de proposer une «visite guidée au monde de l'acteur», notamment par le biais d'exercices pratiques concrets afin de mieux comprendre les difficultés qu'il affronte et le travail qu'il doit fournir: approfondir la connaissance de cet art en accordant une confiance à la pédagogie du *faire*<sup>8</sup>. L'utilisation des mots «apprendre» et «faire» n'est pas un hasard, parce que, pour véritablement apprendre les ressorts du jeu dramatique, il faut s'engager dans l'acte de jouer, il faut être impliqué et actif.

Le chapitre qui suit se concentre sur une présentation de l'auteur des pièces choisies pour notre spectacle et sur le sens de ce dernier. C'est ensuite que mon étude comportera une description de nos explorations pratiques, au cours des 276 heures de répétition autour des termes qui caractérisent mon parcours: le mensonge, l'effet, les monstres et la confidentialité.

---

<sup>8</sup> Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1995, p.15.

## SAMUEL BECKETT: UN AUTEUR INQUIET

Didi et Gogo, les protagonistes de *En attendant Godot* discutent:

ESTRAGON – Didi.

VLADIMIR – Sim.

ESTRAGON – Eu já não posso continuar assim.

VLADIMIR – Isso é o que tu pensas.

ESTRAGON – E se nos separássemos? Talvez fosse melhor.

VLADIMIR – Amanhã enforcamo-nos. (Pausa.) A não ser que venha Godot.

ESTRAGON – E se vier?

VLADIMIR – Estamos salvos.» (GODOT 31, pag.50)<sup>9</sup>

Ce passage traduit parfaitement l'esprit de Samuel Beckett, hérault des préoccupations et des anxiétés de la condition humaine. L'acte d'attendre quelqu'un ou quelque chose qui nous sauvera, qui nous permettra de nous délivrer de notre situation est un aspect essentiel et caractéristique de la condition humaine. Comme le dit Martin Esslin, nous passons notre vie à attendre: «d'un bout à l'autre de notre vie, nous attendons toujours quelque chose et Godot ne représente que l'objet de notre attente – un événement, une chose, une personne, la mort»<sup>10</sup>.

Né à Dublin en 1906, Samuel Beckett est un auteur qui marque par son talent à montrer la profondeur de l'être humain et de sa condition. D'autres diront qu'il a réussi, par ses œuvres, à illustrer l'absurdité de l'existence, malgré le fait qu'il a toujours refusé d'appartenir à ce courant. C'est Martin Esslin qui caractérisa le Théâtre de l'Absurde. Il est vrai cependant que l'on peut reconnaître dans l'œuvre de Beckett certaines caractéristiques de ce théâtre. Voyons le passage suivant:

Le Théâtre de l'Absurde, toutefois, peut être considéré comme le reflet de ce qui semble être l'attitude la plus représentative de notre époque: ce qui distingue cette attitude est le sentiment que les certitudes et les articles de foi du passé ont été

<sup>9</sup> Toutes les citations du texte du spectacle seront faites à partir de notre traduction (v. Annexe).

<sup>10</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p.47.

balayés [...] (1977:19)

En effet, après la Seconde Guerre Mondiale, l'Europe est dévastée. Le monde vient de vivre le plus grand crime contre l'humanité, ses valeurs sont réduites à des illusions. Nous sommes dans une «époque désenchantée» où «le monde a cessé d'avoir un sens»<sup>11</sup>.

Dépossédé de son sens, le monde n'a plus de finalité. Ionesco démontre cette idée avec une définition qu'il fait de l'absurde: «est absurde ce qui n'a pas de but. Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante»<sup>12</sup>.

C'est ainsi que l'art ne peut plus chercher à embellir le monde comme dans le passé. La beauté du monde n'existe plus, l'art doit maintenant montrer le monde tel qu'il est, vidé du moindre entendement. Et c'est ici que Beckett marque la fin d'une époque.

Après de brillantes études de lettres au Trinity Collège, Samuel Beckett se destine à une carrière universitaire. Fin lettré et auteur partagé entre la France et l'Irlande, il est lecteur à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm à Paris. Très vite, il renonce à sa carrière pour voyager entre la France, l'Allemagne et l'Angleterre. Il décide de tout quitter, causant une immense déception à ses parents et à ses proches du Trinity. Comme en témoigne une lettre à son ami MacGreevy, d'après son biographe:

Accepter ce truc [un nouveau contrat avec le Trinity College] rend de plus en plus compliquées la fuite et l'évasion, car si je plaque Dublin au bout d'un an ce n'est pas seulement Dublin que je plaquerai – définitivement – mais aussi mes parents. (Knowlson 1999:246)

Cet exemple démontre que le droit à la liberté individuelle est vital pour lui: «après tout mon nombril ne vaut-il pas dix fois celui de n'importe qui, même si je n'arrive pas à le voir parfaitement?»<sup>13</sup>. Ce précepte illustrera sa personnalité, mais aussi ses œuvres qui «expriment le besoin qu'a Beckett de la liberté et sa revendication du droit à vivre sa vie»<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p.21.

<sup>12</sup> Apud Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p.20.

<sup>13</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.246.

<sup>14</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p.34.

Il est en Irlande lorsqu'il apprend que la guerre a été déclarée, mais il choisit délibérément de regagner la France pour lutter activement contre le nazisme. Depuis son plus jeune âge, Samuel Beckett exprime un «antiracisme affirmé»<sup>15</sup>. Il est donc pour lui capital de s'engager énergiquement contre cette invasion, mais très vite, il réalise que la fuite est peut-être la meilleure solution dans un premier temps:

Beckett a concrétisé son engagement vis-à-vis de la France en se portant volontaire dans le corps des ambulanciers, mais l'invasion allemande et les événements qui se bousculent les convainquent vite, Suzanne et lui, que la seule attitude raisonnable est de se joindre à ceux qui fuient la capitale. Ils partent vers le sud quarante-huit heures seulement avant que les allemands ne défilent triomphalement sur les Champs-Élysées. (Knowlson 1999 :493)

Puis il est recruté au sein du Gloria SMH, réseau de résistance contre l'occupation. Le réseau est découvert et Samuel Beckett échappe de peu à la police allemande. Il se réfugie donc de 1942 à 1945 à Roussillon, dans le midi de la France.

C'est après la guerre et de retour à Paris qu'il entre dans une ère de frénésie créatrice, et c'est à cette période qu'il écrira ses œuvres les plus connues comme *En attendant Godot*, *Fin de Partie*, *Oh les beaux jours* et la trilogie *Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*.

Il choisit de rédiger ses œuvres en français, renonçant à sa langue maternelle. Le choix d'une langue étrangère peut s'expliquer, selon Martin Esslin, par un besoin de «difficulté et de discipline qu'il impose à ses dons d'expression»<sup>16</sup>. Martin Esslin analyse son choix de la façon suivante :

Des œuvres comme celles de Beckett qui jaillissent des couches les plus profondes de l'esprit et sondent les gouffres les plus obscurs de l'anxiété seraient détruites par la plus légère apparence de facilité; elles doivent être le fruit d'une lutte douloureuse, avec les moyens de leur expression [...] Beckett en choisissant une langue étrangère s'assure que son écriture reste

<sup>15</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.86.

<sup>16</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p.36.

une lutte constante, un combat douloureux avec l'esprit même de la langue.

(1977:36)

Quant à James Knowlson, il mentionne dans la biographie qu'il fait de l'auteur que «Beckett trouve aussi qu'il est plus facile d'écrire "sans style" dans sa langue d'adoption. Non qu'il l'estime en soi dépourvu de style, mais parce qu'il y gagne en simplicité et en objectivité»<sup>17</sup>. Le biographe ajoute que Beckett n'a pas souhaité écrire en anglais pour éviter les clichés de la langue: «l'anglais était pour lui trop chargé d'associations et d'allusions. Ses textes des années trente regorgent en effet d'évocations littéraires ou purement érudites et de ce qu'il appelle "l'exubérance anglo-irlandaise et l'automatisme"»<sup>18</sup>.

Les années 60 représentent une période de profonds changements pour Beckett. Le triomphe que rencontrent ses pièces l'amène à voyager dans le monde entier pour assister à de nombreuses représentations, mais aussi pour participer dans une large mesure à leur mise en scène.

Le 23 octobre 1969, Beckett et son épouse sont en vacances lorsqu'ils reçoivent un télégramme de Jerome Lindon:

CHERS SAM ET SUZANNE – MALGRE TOUT ILS T'ONT DONNÉ LE PRIX  
NOBEL – JE VOUS CONSEILLE DE VOUS CACHER - JE VOUS EMBRASSE  
(Knowlson 1999:914)

Beckett reçoit la nouvelle comme une «catastrophe» car «l'écrivain envisage avec terreur les répercussions à long terme de cette soudaine célébrité»<sup>19</sup>.

Malgré son désarroi de recevoir le prix Nobel, il l'accepte « parce qu'il ne veut pas se montrer discourtois [...]. Il veut aussi que les éditeurs qui l'ont soutenu, surtout dans les premiers temps, soient récompensés de leur confiance par une augmentation conséquente de la vente de ses livres.»<sup>20</sup>, mais il ne se rendra pas à Stockholm pour recevoir le prix, c'est Jérôme Lindon, son éditeur, qui ira le chercher.

---

<sup>17</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.580.

<sup>18</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.580.

<sup>19</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.915.

<sup>20</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.915.

Vers la fin de sa vie, il est considéré comme un auteur autoritaire et excessivement exigeant de par la conception stricte de son œuvre. Voyons ici l'intervention de Knowlson à ce sujet:

Il a une réputation d'auteur tyrannique, de contrôleur sourcilleux qui n'hésite pas à accabler de reproches féroces les metteurs en scène audacieux et novateurs peu prêts à suivre son texte et ses instructions à la lettre, en respectant à la seconde près les silences qu'il y indique. Cette renommée peu flatteuse colle à sa personne à cause de deux ou trois affaires couvertes jusqu'à saturation par la presse internationale, mais la vérité oblige à dire qu'il est sur des positions plus nuancées, plus complexes et certainement plus intéressantes que la caricature qui en est présenté. (1999:1103)

En effet, ses positions sont plus profondes. On le voit d'ailleurs dans un des arguments qu'il a avancé lorsqu'il a refusé que Didi soit représenté par une femme: «les femmes n'ont pas de prostate»<sup>21</sup>. Cet exemple éclaire parfaitement le fait qu'il ne s'agit pas de caprices tyranniques mais de réelles convictions tendant à vouloir préserver à tout prix l'intégrité de son œuvre.

A la fin de sa vie, Beckett est atteint d'emphysème. Il part dans une maison de retraite modeste où «sa chambre [...] correspond bien à cette austérité qu'il a toujours privilégiée. Elle n'a rien de sordide, il s'y sent bien et proteste qu'il n'a pas besoin de luxe»<sup>22</sup>.

Suzanne Beckett décède le 17 Juillet 1989. Samuel meurt le 22 décembre de la même année. Il est enterré au cimetière Montparnasse en toute discrétion, comme le souligne James Knowlson: «l'écrivain dublinois est parti comme il a vécu, avec une extrême discrétion. Le monde maintenant peut lui rendre hommage»<sup>23</sup>.

Samuel Beckett, reflet de la souffrance humaine, nous parut être un auteur incontournable pour raconter une histoire, notre histoire, votre histoire. C'est avec les textes de cet incroyable dramaturge que nous avons travaillé pendant plus d'un an et le rôle du petit garçon de la pièce *En attendant Godot* me fut attribué.

<sup>21</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.1023.

<sup>22</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.1119.

<sup>23</sup> James Knowlson, *Beckett*, Lonrai, Actes Sud, 1999, p.1123.

VLADIMIR. - *Tu aurais dû être poète.*

ESTRAGON. - *Je l'ai été. (Geste vers ses haillons.) Ça ne se voit pas ?*

Samuel Beckett

## LE SPECTACLE: SON SENS, SA POÉSIE.

Les pièces de théâtre que nous avons sélectionnées pour notre spectacle fonctionnent comme des poèmes:

[...] o Poeta, em cena, não é senão o dramaturgo. Queremos contribuir [...] para que de facto o texto dum obra teatral mereça o título que tecnicamente em toda a parte define: Poema. [...] a Poesia mostra a verdade presente – toda a verdade, inclusa a humana. (Amado,1999:180)

Pour saisir le sens du texte, il faut donc d'abord saisir sa poésie. C'est une tâche extrêmement délicate que je m'appête à accomplir dans les lignes qui suivent.

Le titre, *Gogo e Didi, Cantata com prelúdio e fugas*<sup>24</sup>, est une métaphore qui compare le jeu des deux protagonistes avec la musicalité cachée de notre spectacle. Leur dialogue se joue sous la forme musicale du Jazz, composition improvisée où il est essentiel d'être ouvert à toutes les possibilités musicales pour créer. Tout comme les musiciens de Jazz, les acteurs sont libres d'exécuter leur composition de façon différente chaque jour. Leur interprétation peut varier suivant leur humeur de la journée. Seul le prologue est une composition chantée sous forme de fugue. D'une voix à l'autre, les Dieux se parlent et se répondent parfois sous forme de Fado, d'Opéra ou encore sans aucune cohésion. Les fugues nous renvoient également à la situation des deux protagonistes. Martin Esslin apporte un point de vue très intéressant concernant la musicalité de l'œuvre de Beckett:

Les pièces de Beckett manquent plus encore d'intrigue que les autres œuvres appartenant au Théâtre de l'Absurde. Le développement linéaire est

<sup>24</sup> Traduction en français : Gogo et Didi, cantate avec prélude et fugues.

remplacé par l'intuition qu'a l'auteur de la condition humaine: une méthode essentiellement polyphonique, où le public se trouve confronté à une structure d'exposés et d'images qui s'enchevêtrent et qui doivent être comprises dans leur totalité, un peu comme les différents thèmes d'une symphonie qui gagne en signification par l'interaction des instruments. (1977:42)

Notre spectacle fonctionne donc comme un tout. Il ne s'agit pas de cinq pièces indépendantes mais d'une composition qui les entrelace en un hymne indivisible.

Notre hymne commence dans un endroit sombre. Un petit garçon traverse l'espace et s'assoit sur sa petite chaise colorée, assistant à la scène. Les silhouettes des acteurs remplissent lentement l'espace. Le paysage sonore se révèle. Les lamentations du monde s'éveillent. Des sanglots, des gémissements, des plaintes, des soupirs. Les chapeaux melons se positionnent et les acteurs prennent place. Gogo sur sa pierre, Didi proche de son arbre et les Dieux<sup>25</sup> dans le firmament.

Ces Dieux introduisent un monde ravagé. Ils appellent l'humanité et la conscience du spectateur à vivre une expérience transcendante. Ils proclament l'oracle et disparaissent comme des fantômes. Le petit garçon traversera l'espace avec sa petite chaise pour se rapprocher de l'arbre de Didi. L'arbre de la vie. Il assiste au spectacle. Il voit que Gogo se réveille:

ESTRAGON, *desistindo mais uma vez*. – Nada a fazer. (GODOT 1, pag. 2)

Ce «Nada a fazer» est une réelle composition poétique. L'âme des protagonistes, représentant le genre humain, s'y révèle: il n'y a rien à faire. C'est peut-être pour cela qu'ils se racontent des histoires et qu'ils se questionnent sur la vie. Ou serait-ce peut être une façon de fuir la réalité douloureuse? Le manque de courage parle parfois plus fort que la volonté de se battre. Alors il y a la fuite. Et il y a plusieurs façons de fuir. Certains utilisent le sommeil. D'autres le suicide. D'autres préfèrent ne pas penser. Il y a peut-être une autre façon encore: fuir dans un monde qui n'est pas de ce monde, le monde imaginaire. La carotte, les correspondants, les faux bourgeois. Didi et Gogo

<sup>25</sup> Nous appelons « Dieux » les 4 personnages du prélude de notre spectacle dont le texte c'est inspiré de la pièce *Cette fois* de Samuel Beckett.

passent leur temps à inventer des histoires pour passer le temps. Les Dieux nous ont pourtant alertés. Ils se révoltent même contre notre apathie ou notre nonchalance: «Arrastando-te ao longo dos anos imerso na tua porcaria de sempre»<sup>26</sup>. Ils nous alertent: «Alguma vez na vida foste capaz de te tratar por eu?»<sup>27</sup>. Ils savent que l'être humain s'oublie dans le tourbillon de l'aliénation, il en est nourri comme un vermisseau blotti dans la vase: «um verme enrolado no lodo»<sup>28</sup>. Même Gogo a oublié depuis quand il est malheureux. Les Dieux le savent, ils nous préviennent que ce que nous allons voir n'a rien d'imaginaire, mais qu'il s'agit du réel. Que la poésie ici n'a pas de raison de montrer la beauté de la vie, mais de nous montrer ce que nous faisons à nos vies.

Didi et Gogo attendent Godot. Mais qui est Godot? Cette question est récurrente, mais savoir qui est Godot n'est pas une finalité des plus importantes. Godot peut être n'importe qui ou n'importe quoi, il suffit de s'identifier aux personnages et à la situation qu'ils vivent pour pressentir immédiatement qui est Godot. Dans son livre, Martin Esslin rapporte un fait intéressant:

Quand Alan Schneider [...] demanda à Beckett qui était ou que signifiait Godot, la réponse fut: «Si je le savais, je l'aurais dit dans la pièce.» (1977:40)

La simple réponse de Beckett montre du doigt cette porte ouverte. C'est à chacun de découvrir qui est Godot. Son identité est donc secondaire. Si le personnage arrivait vraiment, la poésie du texte ne serait pas révélée, car celle-ci se situe ailleurs que dans l'identité de Godot ou de son arrivée. La partie merveilleuse de ce texte se trouve dans la mise en scène de la fragilité humaine, dans la dépendance de deux êtres humains, dans la fuite de la réalité et dans l'espoir. Le texte montre une condition humaine intemporelle et là réside toute sa poésie. Souvent, la réalité nous dépasse: Gogo s'endort mais ses cauchemars le rattrapent. Les pas sont les premiers à le hanter.

Une ombre, une forme, un fantôme ou je ne sais quoi traverse l'espace et se cache derrière un rideau noir. Son absence ne lui enlèvera aucune profondeur. Sa voix envahira la salle. Les neufs pas retentissent et la poésie s'évade. L'absence et la hantise

<sup>26</sup> Texte de notre spectacle, Prelúdio (A partir de That Time), p.2 (v. Annexe).

<sup>27</sup> Texte de notre spectacle, Prelúdio (A partir de That Time), p.2 (v. Annexe).

<sup>28</sup> Texte de notre spectacle, Prelúdio (A partir de That Time), p.2 (v. Annexe).

d'un passé, marqué par une souffrance profonde qu'il est difficile de dépasser, alourdit l'atmosphère. Il y a entre ces deux femmes, Ema et sa Mère<sup>29</sup>, comme une dépendance, un lien très fort, une attache intangible qu'elles seules peuvent comprendre.

Didi réveille Gogo. Il ne supporte pas d'être seul. Ces deux-là ne possèdent rien d'autre que leur relation. Ils ne peuvent pas vivre l'un sans l'autre, car la solitude est pire que tout. Leur dépendance les aide à survivre dans ce monde perdu. Tant qu'il y a de l'amour, il y a de la vie.

Ils continuent à se raconter et à inventer des histoires: La Bible et les Larrons, le Bordel, la Gaule, les cris de Godot sur son cheval et la marche des 4 hommes. Ils continuent à se questionner: « et si on se pendait?», «quel est notre rôle là-dedans?», «on a plus de droits?», «on n'est pas liés?». Gogo se rendort.

C'est Vi, Flo et Ru<sup>30</sup> qui les hanteront cette fois. Elles partagent également un lien profond. Le poids du temps est lourd. Lourd sur leur visage et lourd dans leurs paroles. La mémoire de ce temps les emprisonne. Elles sont diminuées par leurs tourments et leurs inquiétudes. Elles sont rongées par leur supplice. Et la poésie commence avec le secret. Un secret tellement lourd à porter, qu'elles ne peuvent s'empêcher de le partager car garder ce secret reviendrait à augmenter encore leurs tourments. Mais celle qui l'entend, est bouleversée et ici se trouve le point culminant de la poésie, dans le cycle de partage des souffrances. L'intensité de leur lien naît de ce partage de secrets bouleversants qui a commencé dès leur plus jeune âge, «sentadas lado a lado, sem mais, como outrora, no recreio do colégio de freiras »<sup>31</sup>.

Gogo se réveille. Il voudra raconter son rêve mais Didi ne le laissera pas faire. Le petit garçon les interrompt. Il avance, effrayé par les cauchemars et par la mauvaise humeur de Gogo. Il veut annoncer que Godot arrivera demain mais Gogo s'énerve contre lui et l'empêche de délivrer son message. C'est une fois seul avec Didi qu'il pourra enfin le transmettre : «O Sr. Godot disse-me para vos dizer que não vem esta noite mas que vem amanhã sem falta»<sup>32</sup>. Didi lui posera des questions et le petit garçon s'amusera en répondant comme au jeu des devinettes.

---

<sup>29</sup> Personnages de la pièce *Pas* de Samuel Beckett.

<sup>30</sup> Personnages de la pièce *Va-et-vient* de Samuel Beckett.

<sup>31</sup> Texte de notre spectacle, *Terceira Fuga* (A partir de *Come and Go*), pag.24. (V. Annexe)

<sup>32</sup> Texte de notre spectacle, *Godot 21*, pag.29. (V. Annexe)

La lune se lève. Gogo abandonne ses bottes, il pensera encore une fois au suicide, il se rappellera la fois où Didi l'a sauvé de la noyade et il admettra la possibilité de la séparation, puis il refermera les yeux sur l'atroce de plus en plus insoutenable, pour se donner un moment de repos.

Son cauchemar, cette fois ci, c'est la torture, le fascisme, la domination. La relation qu'entretiennent Pim, Pam, Pum et Bam<sup>33</sup> est tout autre que celles que nous avons vues chez les autres personnages. D'ailleurs, il n'y a aucune relation entre eux que celle de l'oppression. Ici, il est question de pouvoir, de torture et de soumission à un système qui nous empêche d'être nous-même. Les personnages sont tantôt victimes, tantôt persécuteurs. Ils doivent s'adapter à ce système et en suivre les règles sous peine d'être torturés et punis. A la fin, ce n'est plus Bam qui domine. La roue a tourné. Pum s'est adapté à l'environnement et c'est maintenant lui qui règne.

Malgré la nuit, le dessèchement et l'atmosphère de plus en plus oppressante, le petit garçon réapparaît sans inquiétude pour déposer des feuilles sur l'arbre. Il semble vouloir étendre son insouciance à son environnement. L'arbre et l'enfant nous relient aux richesses de l'humanité et des sols, tout en nous rappelant les origines de l'univers. Ils nous montrent qu'il existe un autre chemin, celui de l'espoir et du renouvellement. Là aussi les Dieux nous avaient prévenus: il y a toujours «o bocado de uma árvore ainda de pé»<sup>34</sup>. Le monde n'est pas entièrement condamné.

Gogo et Didi n'ont plus de force pour résister au vide de leur existence. Tout comme Pim, Pam, Pum et Bam, Didi et Gogo ont été contaminés par un monde malade. Godot ne vient toujours pas et ils continuent d'attendre, dans un monde dévasté, aliéné et médiocre: si peu se savent malades et désirent être soignés! Ils restent assis sur la pierre. Ils ne veulent plus faire semblant. Leur imagination débordante n'a plus de sens, ils n'ont plus d'énergie pour le mensonge. Ils sont épuisés, ils n'en peuvent plus. Ils continuent à discuter mais le silence est de plus en plus terrifiant.

Puis Gogo se rendort pendant que Didi prend conscience de l'horreur de leur situation. Il parle seul et admettra qu'il ne peut plus continuer à vivre ainsi. La beauté

<sup>33</sup> Personnages de la pièce *Quoi où* de Samuel Beckett.

<sup>34</sup> Texte de notre spectacle, *Prelúdio* (A partir de *That Time*), pag.1. (V. Annexe)

poétique du texte se trouve aussi dans ces moments de conscience où nous ne pouvons plus faire semblant. La mère: «Até ao dia em que, mal saída da infância, chamou a mãe e lhe disse: mãe, isto não chega»<sup>35</sup>, Didi : «Não consigo continuar! »<sup>36</sup> et enfin Gogo: « Isto chega-te? »<sup>37</sup>, « Eu já não posso continuar assim»<sup>38</sup>. Tant qu'il y a la conscience, il y a un peu d'espoir.

Le petit garçon reparaitra et Didi sait déjà ce qu'il va lui annoncer. «Rien à faire», rien ne change. Godot ne viendra pas aujourd'hui, mais il viendra demain. Gogo se réveille et lui aussi prend conscience de l'horreur. Godot n'est toujours pas arrivé. Quant au petit garçon, il est resté dans les alentours. Ne voyez-vous pas qu'il vous donne la main pour prendre l'autre chemin, celui de l'espoir et du renouvellement?

VLADIMIR – Então? Vamos embora?

ESTRAGON – Vamos.

*Não se mexem.* (GODOT 31, pag. 50-51)

Le petit garçon les observe et voyant que Didi et Gogo ne partent pas, il regarde les spectateurs, un à un: Didi et Gogo attendent Godot. Et vous? Qu'attendez vous?

---

<sup>35</sup> Texte de notre spectacle, Primeira Fuga (A partir de FootFalls), pag.14. (V. Annexe)

<sup>36</sup> Texte de notre spectacle, Godot 29, pag.48. (V. Annexe)

<sup>37</sup> Texte de notre spectacle, Godot 9, pag. 14. (V. Annexe)

<sup>38</sup> Texte de notre spectacle, Godot 31, pag.50. (V. Annexe)

### CHAPITRE 3

## RÉFLEXION SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION RÉALISÉE

### AUTOUR DE 4 TERMES DU LEXIQUE DE L'ÉCOLE

Notre projet artistique, concrétisé par la réalisation de notre spectacle, sert de base pour accompagner la compréhension d'un processus de création. Ce travail a été lui-même intégré dans un autre projet. Au cours de la deuxième année d'étude, nous avons été invités à rejoindre l'équipe du projet «Teatro e Linhagem: um caso austríaco-argentino-português», coordonné par notre Professeur António Branco. Le but de ce projet était la création d'un prototype méthodologique sur le théâtre qui permettait de répondre à plusieurs questions d'ordre identitaire, historique, linguistique sur la lignée d'un courant artistique. La conception théâtrale de l'authenticité dont il est question depuis le début de cette étude, fait partie d'une lignée et d'un héritage dont le savoir a été transmis oralement de maître à disciple. Ce projet concrétise la nécessité de permettre à cet enseignement d'être connu et transmis de façon écrite. Une de ses tâches prévoit la création d'un lexique propre à cette lignée théâtrale, ou quinze vocables, faisant partie d'un lexique beaucoup plus ample, ont été considérés comme essentiels à définir. De ces quinze vocables, quatre ont été attribués à chaque élève. Le mensonge, les effets, les monstres et la confidentialité sont les quatre termes que je définirai dans ce chapitre pour deux raisons: d'une part à cause de leur influence sur ma première année d'étude, et d'autre part en raison du rôle joué dans le processus de création du personnage du petit garçon.

*Avant qu'un acteur ne soit capable d'accomplir un acte total, il doit remplir une série d'obligations, dont certaines sont si subtiles, si intangibles, qu'elles sont pratiquement indéfinissables par les mots.*

Jerzy Grotowski

*Je ne décrirai pas ce travail. Pourquoi ? Tout d'abord, un tel travail n'est libre que dans la confiance, et la confiance dépend de l'assurance de ne pas être divulgué.*

Peter Brook

## LA CONFIDENTIALITÉ

Dans le Petit Larousse, la confidentialité se réfère à ce qui est confidentiel: «qui se dit, se fait en confidence; qui contient des informations secrètes.» ou «qui concerne un petit nombre de personnes»<sup>39</sup>.

Au théâtre, la confidentialité est un élément essentiel pour que l'acteur se sente en confiance, mais c'est également une façon, parmi d'autres, de mettre une frontière entre le théâtre et la futilité de la vie.

Dans la conception adoptée au sein du groupe A Peste, l'acteur doit se donner entièrement, il doit être complétement à nu et dépouillé de ses habitudes pour pouvoir être libre de créer. Ainsi, l'acteur s'expose entièrement. Pour que cette exposition soit exécutée dans les meilleures conditions possibles, l'acteur doit se sentir en confiance avec son groupe. Être dans «une atmosphère de travail saine, où nous pouvons prendre des risques et nous tromper, est indispensable»<sup>40</sup> C'est ici que la confidentialité intervient. Si tous les membres du groupe s'engagent à ne pas dévoiler ce qui se passe en répétition, l'acteur se sentira en confiance et pourra lui-même se dévoiler sans barrières. Cet aspect de la confidentialité, de ne pas communiquer ce qui se passe en répétition, renvoie également à une volonté de faire une coupure avec la futilité de la vie. Car si les événements étaient dévoilés, ce serait les réduire aux broutilles du quotidien. Si nous gardons ce genre d'expérience secrète, ce n'est pas uniquement pour

<sup>39</sup> Le Petit Larousse, Paris, Larousse, 1996, p.257.

<sup>40</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.51.

que l'acteur se sente en confiance mais c'est également pour marquer une frontière claire entre l'expérience théâtrale et l'expérience de la vie. Grotowski nous explique ce principe:

[...] tout aspect du travail de l'acteur qui a trait à des choses intimes doit être protégé contre des remarques accessoires, des indiscretions, de la nonchalance, des commentaires frivoles et des plaisanteries. Le royaume personnel – tant spirituel que charnel – ne doit pas être « souillé » par la trivialité, le côté sordide de la vie et le manque de tact envers soi et envers les autres ; au moins sur le lieu du travail ou dans tout autre endroit qui lui est associé. Cette exigence à l'allure d'un ordre moral abstrait. Ce n'en est pas un. Il implique l'essence de la vocation de l'acteur. Cette vocation se réalise par la chair. L'acteur ne doit pas illustrer un « acte de l'âme », mais l'accomplir avec son propre organisme. (1971:216)

La création théâtrale est une tâche extrêmement difficile et fragile, il est essentiel de créer les meilleures conditions pour ne pas perdre le fil de la création, pour rester concentré et capter l'esprit du personnage et de la pièce. Je citerai une fois de plus Grotowski pour expliciter cette idée:

Dans ce genre de création, nous discutons par des propositions, des actions et des organismes vivants, pas par des explications. Quand nous nous trouvons finalement au seuil de quelque chose de difficile et le plus souvent presque intangible, nous n'avons pas le droit de le perdre par frivolité ou manque de soins [...]. Dans notre approche des tâches de la création, même si le thème est le jeu, nous devons demeurer en état de préparation – pourrait-on dire de « solennité ». » (1971:217)

Avec cet exemple, nous voyons à quel point le travail de l'acteur ne doit être réduit à des explications verbales, mais doit se composer de propositions organiques et vivantes. Pour qu'il reste dans cette « état de préparation », il est important de rassembler toutes les conditions favorables à la création, dont celle de la confidentialité. L'acteur fait du théâtre pour vivre autre chose que son quotidien. Ainsi Stanislavski nous dit-il: « Le véritable acteur est celui qui désire créer en lui-même une autre vie plus profonde, plus

intéressante que celle qui l'entoure en réalité»<sup>41</sup>. Il est donc important de protéger l'acteur des commentaires que les autres pourraient lui faire. Grotowski était d'ailleurs très pointilleux à ce sujet. Il était pour lui très important de protéger le jeu de l'acteur, pour garantir sa totale liberté:

Les éléments intimes ou drastiques dans le travail des autres sont intouchables et ne doivent pas être commentés, même en leur absence.  
(1971 :218)

La confidentialité peut également renvoyer à un autre aspect du théâtre, celui de l'instantanéité. Le théâtre se vit au moment présent et à l'instant même. A quoi bon verbaliser l'expérience théâtrale si cela ne traduira pas l'instant présent? Seules les personnes présentes, entrées en communion avec l'expérience de l'acteur, peuvent réellement comprendre ce qui s'est passé. Ce ne sont pas des mots qui peuvent traduire l'expérience, seuls les sens peuvent le faire. Ainsi Donnellan soutient qu'au théâtre «il n'existe en fait qu'un seul temps réel, et c'est maintenant, le présent»<sup>42</sup>.

Au premier semestre d'étude, j'étais entièrement fermée, j'avais peur du jugement du professeur et des autres élèves. J'avais peur de m'exposer, de montrer mes faiblesses, de mal faire et de ne pas correspondre à ce qu'on voulait de moi. Je redoutais de me confronter avec nombreux de mes montres. Mais Donnellan nous dit que cette peur n'est pas vraiment justifiée et qu'il ne faut pas craindre de la regarder en face:

Mais la peur que les choses tournent mal doit être contrôlée. L'anxiété ou la culpabilité que nous supportons sont démesurées par rapport aux malheurs qui ravageront la terre si nous gâchons notre interprétation. Nous armer de courage pour regarder en face cette chose qui nous effraie, diminuera cette angoisse. (Donnellan, 2004:55)

Cette crainte m'a souvent poussée à préférer observer les exercices qu'à les faire. Je les regardais avec une grande attention et une grande concentration. J'étais émerveillée de voir mes compagnons se révéler et je me voyais me révéler à travers eux. En

<sup>41</sup> Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion/Gerard Watelet, 1986, p.52.

<sup>42</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.51.

découvrant l'imperfection humaine de mes compagnons, j'ai appris à accepter la mienne. En me reconnaissant à travers leurs expérience, je me suis rendu compte qu'ils avaient les mêmes inquiétudes que moi. Il n'y avait donc pas de raison d'avoir peur. Ici, j'étais en sécurité.

Sans ce climat de confiance instauré dans la salle par des conditions rigoureuses de travail et où la création artistique est extrêmement protégée, je ne me serais certainement jamais ouverte. A la fin du premier semestre d'étude, j'ai compris que cette conception du théâtre acceptait mes erreurs, mon imperfection et je me suis sentie de plus en plus à l'aise et de plus en plus libre au sein du groupe. «le vrai secret a été de sortir de la peur, du refus de soi-même, de sortir de cela, d'entrer dans un grand espace libre ou l'on peut n'avoir aucune peur et ne rien cacher»<sup>43</sup>.

Grâce à cette confiance mutuelle, j'ai commencé à développer une folle envie d'essayer des choses et de les découvrir. Je ressentais un fort sentiment d'appartenance au groupe, beaucoup d'affection pour mes compagnons et une énorme confiance en mon professeur, car c'était grâce à eux que je me sentais à l'aise et que j'avais cette possibilité d'expérimenter des choses sans peur.

Il est également important de savoir que le fait de comprendre dans cette école n'est pas un processus qui se base mentalement par un apprentissage ou sur la simple compréhension de la théorie et des mots: «apprendre quelque chose veut dire le conquérir en pratique»<sup>44</sup>. Je connaissais de mieux en mieux les principes théoriques de cette école. J'avais de plus en plus envie de les comprendre par l'action, de savoir si j'étais capable de me libérer de mes limites. Thomas Richards s'est lui-même confronté à ce fossé entre la théorie et la pratique:

«À ce moment-là, je pensais: «Je comprends. Comme méthode ça paraît simple, logique. Bon, assez des choses faciles, passons maintenant aux découvertes intérieures». Cependant, l'été en Italie, j'allais commencer à réaliser combien grande est la distance entre le fait de comprendre quelque chose seulement avec le mental et le fait d'être capable de *faire* quelque chose. Connaître quelque chose est une autre affaire, liée à la capacité de

<sup>43</sup> Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1992, p.45.

<sup>44</sup> Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1992, p.27.

faire, de mettre en pratique. Après cette conférence, je supposai naïvement que ma compréhension mentale de la méthode des actions physiques était suffisante. (Richards,1992:64)

Contrairement à Richards, je savais que la compréhension de la théorie ne pouvait passer que par le *faire*. Il y avait un chemin et j'avais la chance inouïe de faire partie d'un groupe qui me permettait d'expérimenter ces techniques, j'étais désireuse de sentir :

J'avais hâte de goûter à la «chair» d'agir, je voulais vivre l'expérience de la révélation émotionnelle. (Richards,1992:101)

C'est lors de la préparation à l'exercice final de la première année, que j'ai réellement commencé à appréhender les exercices en toute confiance. Nous devions apprendre un poème de Sophie de Mello Breyner que nous avions nous même choisi. J'ai trouvé dans les mots de l'auteur une façon poétique de décrire mon expérience pendant cette première année d'étude:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,/Ó vida suja, hostil, inutilmente  
gasta,/Saber que existe o mar e as praias nuas,/Montanhas sem nome e  
planícies mais vastas/Que o mais vasto desejo,/E eu estou em ti fechada e  
apenas vejo/Os muros e as paredes, e não vejo/Nem o crescer do mar, nem o  
mudar das luas.//

Saber que tomas em ti a minha vida/E que arrastas pela sombra das paredes/A  
minha alma que fora prometida/Às ondas brancas e às florestas verdes. (Mello  
Breyner Andersen, 2010:24)

Le premier semestre correspondait donc à cet enfermement, à cet emprisonnement caractérisé dans le poème par la vie citadine. Le deuxième semestre correspondait à cette confiance née au sein de notre groupe, à l'envie d'expérimenter les principes de l'école et à la libération caractérisée dans le poème par la beauté de la nature. Sans la confiance que j'avais dans mon professeur, cette envie ne se serait peut-être pas manifestée. Je savais qu'il n'allait pas me laisser faire des choses contre les principes de l'école que j'avais entièrement acceptés. Je le laissai me conduire sans hésitation:

Un acteur ne peut être guidé et inspiré que par quelqu'un qui se donne à fond à son activité créatrice. Le metteur en scène, tandis qu'il guide et inspire l'acteur, doit en même temps se laisser guider et inspirer par lui. (Grotowski, 1971:216)

Nous avons donc commencé à travailler ensemble sur mon exercice. Le premier pas fut de dominer le texte. Je l'ai appris par cœur et je l'ai entièrement absorbé. Puis, pendant les répétitions, mon professeur me guida pour que le poème prenne vie à travers ma vie. Il me dirigeait, me conduisait et ce fut une expérience lumineuse sans peur, dans un climat de confiance absolue.

Après une telle expérience, j'avais une folle envie de la partager avec mes proches. En arrivant à la maison, je racontais ce qu'il m'était arrivé. Au fur et à mesure du temps de ma narration, je constatais deux choses: ma difficulté à trouver les bons mots pour décrire l'expérience et une forte incompréhension de la part de mes proches. Pour Grotowski, «la langue n'était que l'autre du corps»<sup>45</sup>. En effet, comment est-il possible de saisir ou de faire comprendre des impulsions corporelles et émotionnelles dans leur totalité, uniquement par des mots? Grotowski se souciait énormément de cet écueil. Il étudiait chaque mots utilisé oralement ou à l'écrit pour ne pas trahir une expérience vécue et essayer de la préserver. Georges Banu, qui a traduit plusieurs textes de Grotowski, nous fait part de cette préoccupation:

Une règle revient constamment: fuir la langue normalisée, chercher à déconstruire afin que le lecteur s'arrête, s'interroge, s'attarde sur ce qui ne va pas de soi. Cela aiguise l'attention et rend vigilante la lecture. Grotowski le pense et, depuis toujours, défend cette conviction. (apud Richards,1992 :15)

Grotowski avait cette assurance car il savait que les observations théâtrales ne pouvaient se traduire avec un vocabulaire banal, d'où son acharnement à trouver les bons mots pour décrire de telles expériences. Le fait de parler de mes expériences théâtrales dans une situation du quotidien, non seulement rendait difficile la «traduction» mais leur enlevait en plus leur sacralité. La confiance de nos expériences

---

<sup>45</sup> Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1992, p.19.

permet de rentrer dans un monde sacré, propice à la création. De créer une séparation entre les différents éléments qui composent, définissent ou représentent notre quotidien, tout ce qui n'appartient pas aux choses ordinaires, banales et communes. Par la confidentialité, nous désignons ce qui est inaccessible, indisponible, mis hors du monde normal. En racontant de telles expériences aux personnes de l'extérieur, aux personnes qui n'avaient pas participé activement à l'acte, je salissais les actes de création en voulant les mélanger à la banalité de la vie. Je les réduisais à de simples commérages ou ragots échangés entre amis autour d'un café, car il ne faut pas oublier qu'«Un acte de création n'a rien à voir ni avec le confort extérieur, ni avec la politesse humaine conventionnelle»<sup>46</sup>.

Certains lecteurs pourraient penser que nous alimentons un culte du secret, que nous refusons de partager nos expériences avec des personnes de l'extérieur. Si une telle idée a traversé l'esprit du lecteur, je répondrai avec une simple question: à qui confiez-vous vos secrets? Je suis persuadée que vous choisirez soigneusement la personne à qui vous les racontez. Une personne en qui vous avez confiance et qui gardera vos confidences. Pour cette conception théâtrale, il s'agit de la même chose: nous devons avoir une totale confiance en nos compagnons et dans le metteur en scène pour leur confier nos secrets.

Notre salle de répétition recueille également nos secrets. C'est un endroit privilégié, différent des autres lieux où nous avons la liberté de nous révéler. Mircea Eliade nous dit que l'installation sur un territoire équivaux à la fondation d'un monde. Dans cette salle, nous avons créé un espace sacré où nous avons la possibilité d'adopter un comportement sortant du quotidien. Pour cela, il est nécessaire d'y créer un monde organisé avec certaines règles. Ainsi Mircea Eliade nous dit:

Numa palavra, sejam quais forem as dimensões do espaço que lhe é familiar e no qual ele se sente situado – o seu país, a sua cidade, a sua aldeia, a sua casa – o homem religioso experimenta a necessidade de existir sempre num mundo total e organizado, num Cosmos. (1980:57)

Dans cet espace, nous ne mangeons pas, nous n' utilisons pas le téléphone, nous ne

---

<sup>46</sup> Jerzy Grotowski, Vers un Théâtre Pauvre, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.217.

discutons pas de choses quotidiennes comme la dernière robe que nous avons achetée dans un grand magasin. Lorsque nous entrons dans la salle de répétition, nous avons toujours conscience que nous entrons dans un lieu sacré où les règles ne sont plus les mêmes. Au début, lorsque nous pénétrions dans la salle, notre professeur insistait souvent sur la séparation qu'il faut faire entre l'extérieur et l'intérieur, il disait souvent "Faites attention à la frontière!". Dans cette salle, j'ai vu mes compagnons se révéler, se découvrir et créer. Ils m'ont transmis leurs émotions, leurs peurs, leurs joies. Mircea Eliade nous dit qu'en créant notre espace sacré nous manifestons la nécessité de créer notre propre monde et qu'il est essentiel d'assumer la responsabilité de le maintenir: «trata-se, em suma, de criar o seu próprio mundo e de assumir a responsabilidade de o manter»<sup>47</sup>. Cette responsabilité se concrétise notamment par la confidentialité en manifestant la nécessité de séparation entre ce monde et le monde extérieur.

Cette frontière commence lorsque, réunis au complet dans le vestiaire, nous ôtons les vêtements que nous avons portés tout au long de la journée, pour ensuite endosser ceux du théâtre. C'est une façon de commencer à se préparer pour la création et de faire une réelle séparation entre les deux mondes. Nous procédons à ce rituel en silence afin que chacun puisse commencer à se concentrer. Pour mieux comprendre cette règle, voyons le témoignage de Manuela de Freitas:

Por exemplo, uma coisa que vem do teatro independente são os camarins comuns. Nós concentrávamo-nos em conjunto, porque estávamos em conjunto, íamos para a cena em conjunto. Mantiveram-se os camarins comuns e eu, hoje, acho isso um pesadelo. Como já não tenho nada a ver com a maioria daquelas pessoas, estou sujeita a ouvir as conversas mais horríveis num ambiente que não tem nada a ver com a minha noção de camarim: um lugar de preparação para o espectáculo. Já pedi a directores das companhias para porem o meu camarim no palco, para não ouvir as conversas que se tem até ao momento de entrar em cena. Ouvir falar do arroz de cabidela ou da festa da SIC, entre duas cenas, não é possível. (Fadda e Cintra, 2004:52)

En discutant de choses quotidiennes, les autres actrices détruisent un moment de concentration et de préparation à la création. L'acte de l'acteur est extrêmement difficile

---

<sup>47</sup> Mircea Eliade, *O sagrado e o profano : a essência das religiões*, Lisboa, Livros do Brasil, 1980, p.69.

et demande beaucoup de concentration. Une de mes explorations pratiques, que je nommerai «l'improvisation de la Tombe» et que je développerai dans le vocable suivant, m'a poussée à me concentrer à un haut niveau: je suis convaincue qu'une des raisons qui m'a permis d'effectuer cet acte, fut la ligne de conduite sacrée de mes compagnons et cette confiance que j'ai en eux. Outre le long travail pratique et intérieur du comédien, si le climat de concentration, de sacré, de confidentialité n'est pas respecté et rigoureux, c'est un pilier que nous enlevons à l'acteur, qui pourrait être explicité ici par une marche d'escalier:

Il est très facile de rêver de faire quelque chose de profond. Il est beaucoup plus difficile de faire effectivement quelque chose de profond. Un vieux proverbe russe dit: Si tu sors dans la cour, si tu regardes le ciel et sautes vers les étoiles, tu vas juste tomber dans la boue. Souvent *l'escalier* est oublié. Il doit être construit. Cela Grotowski ne l'a jamais oublié. On peut facilement se perdre en pensant au côté profondément métaphysique du travail de Grotowski, et oublier complètement le sacrifice et le labeur pratique derrière ses résultats. (Richards, 1992:33)

Si cette notion, qui constitue un des pylônes de notre pratique, n'existait pas, notre groupe ne pourrait créer avec une éthique et une technique semblables à celles décrites de la façon suivante par Manuela de Freitas:

Um espaço. Um grupo de actores que trabalham juntos diariamente. Através de técnicas que vão buscar aos grandes mestres das Artes, das Ciências, das Filosofias e das Religiões, vão aprendendo a conhecer-se mais e melhor a si próprios e uns aos outros. Vão sentindo e pensando, vivendo e convivendo com o que são, o que querem, o que recusam, o que temem, o que desejam. Exercitam o corpo e a voz para aperfeiçoarem a expressão. Despertam os sentidos para serem como antenas a que nada é alheio. Para que o talento, de cada um e do conjunto, possa ser posto ao serviço de uma estética cada vez mais apurada. Não imitam nada nem ninguém, são aqueles e não outros, com os seus nomes, corpos, vozes, emoções, inteligência, memórias, experiências e opções. Com as suas qualidades e os seus defeitos, a sua grandeza e a sua pequenez. Do encontro da personalidade de cada um com

uma nova personagem que interpreta, nasce uma terceira entidade. Única e irrepetível. Do encontro de uns com os outros, em cada novo contexto, nasce um novo espectáculo. Único e irrepetível, cada dia. Não há lugar para estereótipos, não há repetição mecânica. Há presença, em carne viva, sempre renovada. Tão presente e tão inteira que implica generosidade, risco e exigência. Implica permanente vigilância e disponibilidade, estar sempre a começar do princípio, a percorrer sempre caminhos desconhecidos de relacionamento, de autoconhecimento e de expressão. E implica uma ética – matéria-prima de criação artística, instrumentista virtuoso para quem o instrumento é ele próprio, cada um tem de ser sempre melhor e exprimir-se cada vez melhor, para melhor servir a comunidade. Tão completamente humano que se torna representante privilegiado da humanidade. Contando tão verdadeiramente a sua história que lhe dá universalidade. Perseguindo essa mesma universalidade, nos textos que cria ou recria, para revelar ao público o que é o ser humano. (Freitas, 2005)<sup>48</sup>

Les différents exemples de mes explorations pratiques mentionnées dans les vocables suivants n'auraient pas été réalisables sans ce climat de confiance et de confidentialité crée par le groupe.

---

<sup>48</sup> Texte lu par Manuela de Freitas lors d'un hommage à Adolfo Gutkin. Texte gentiment cédé par l'auteur.

## LE MENSONGE

Selon la définition du Petit Larousse, le mot mensonge vient du verbe mentir et voudrait dire : “ 1. Action d'altérer la vérité. 2. Affirmation contraire à la vérité.” Pour sa part, le verbe mentir signifie: “ 1. Donner pour vrai ce qu'on sait être faux ou nier ce qu'on sait être vrai. [...]2. Tromper par de fausses apparences”<sup>49</sup>.

Le mensonge est un mot dont l'utilisation est quasiment quotidienne pendant les cours de première année, car il représente les deux écueils majeurs que l'acteur doit éviter pour une représentation authentique. Le premier aspect est lié au sens étymologique du terme et regroupe tous les faux-semblants que nous utilisons au quotidien, toutes ces habitudes qui occultent notre moi «réel» et qui entravent la liberté artistique de l'acteur. Le second aspect correspond à la représentation non authentique de l'acteur, à savoir l'imitation, qui est une pratique dominante dans les théâtres.

Pourquoi considérons-nous l'imitation ou autres pratiques non-authentiques comme étant mensongères? Tout simplement parce qu'elles sont vues comme un jeu déloyal qui enfreint les règles du jeu authentique, il s'agit d'inacceptable tricherie. L'acteur qui utilise l'imitation et qui ne part pas de son intérieur est considéré comme un tricheur:

O jogador que viola as regras ou que as ignora deliberadamente é um «desmancha-prazeres». Ser desmancha prazer não é o mesmo que ser batoteiro. Este finge jogar o jogo e, apesar de tudo, respeita o círculo mágico. (Huizinga.2003:28)

Autrement dit, l'acteur imitateur fait semblant de jouer un jeu vrai. Il respectera le «cercle magique» d'une improvisation par exemple, mais c'est le moyen qu'il utilise pour parvenir à l'interprétation de son rôle qui est considéré comme de la tricherie.

Le théâtre qui se base sur l'imitation, le jeu mécanique, les clichés, les stéréotypes, les trucs et les effets, représente tout ce qui nous empêche de jouer un jeu authentique. Diderot est une référence incontournable lorsqu'il s'agit de défendre l'imitation en tant que pratique théâtrale. Voyons son opinion sur l'acteur imitateur:

<sup>49</sup> Le Petit Larousse, Paris, Larousse, 1996, p.647.

[...] ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit [...] il s'est démené sans rien sentir ...» (1981:133)

Par conséquent, Diderot évoque le fait que l'acteur étudie consciencieusement les signes extérieurs du rôle et que l'émotion intérieure ne fait pas partie de son étude. Raymond Laubreaux, dans la préface à l'oeuvre de Diderot, confirme en citant deux acteurs de l'époque que l'émotion n'existe pas chez l'acteur de Diderot:

Dans le *Paradoxe*, la «sensibilité», c'est l'émotion, c'est l'émotivité. L'acteur doit se détacher d'elle pour en utiliser les formes aux fins de sa création ; il fait consciemment de ses propres modes d'émotion la figure d'une autre émotion, celle du personnage. Diderot ne nie pas cet effort du comédien sur lui-même; il montre Le Quesnoy «haletant» en répétition, pendant l'approche progressive de son personnage; il parle de «tourment», de la «lutte» de la Clairon dans la même phase. Mais enfin parvenue à «sentir son personnage», «lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme (entendons l'image du personnage qu'elle s'est donnée à rejoindre), elle se possède, elle se répète sans émotion». (1981:17)

Nous voyons ici que l'acteur imitateur sent son personnage au moins une fois afin de capter sa «sensibilité» et ainsi pouvoir la répéter sans limite en utilisant uniquement un jeu mécanique et en se focalisant sur l'effet extérieur de son rôle. Stanislavski l'a lui-même constaté:

Ils commencent par sentir leur rôle, mais ensuite, ils ne se soucient plus d'éprouver chaque fois les mêmes sentiments. Ils se contentent de répéter les gestes, les intonations, les expressions qu'ils avaient trouvés sans qu'aucune émotion n'y participe.(1986:32)

Peter Brook ajoute même que: «toute imitation n'est qu'une tentative pour s'accrocher à ce qui à un moment regorgeait de vie et qui maintenant n'est plus que vide»<sup>50</sup>. En utilisant la répétition et l'imitation, le jeu est vu et revu. Diderot défend cette idée:

[...] le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait: tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête[...] (1981:128)

Ainsi, il n'y a pas de place pour la liberté créative. Si notre travail s'inspire d'organisme vivant notamment d'acteurs, d'un groupe et d'un échange entre le public et le spectacle, celui-ci ne peut être identique à toutes les représentations, car le public n'est jamais le même et l'état intérieur de l'acteur et du groupe est différent chaque jour. Il est également important de vouloir tout recommencer depuis le début et parcourir des chemins inconnu en refusant la répétition.

L'acteur imitateur n'invente rien de lui-même. Il n'utilise que des trucs et des clichés. Il se contente d'acquérir des techniques extérieures auprès d'acteurs plus anciens et il les répète. Stanislavski nous dit:

Vous pensez peut-être que vos gestes, votre démarche, votre élocution, vous appartiennent, vous vous trompez. Vous utilisez en réalité des maniérismes universels, moulés dans des formes rigides et définitives par des acteurs qui ont fait de l'art une «affaire». Si seulement vous pouviez avoir l'idée de nous montrer sur ce plateau quelque chose que nous n'avons jamais vu! Si seulement vous pouviez vous montrer à nous tel que vous êtes, non pas l'Acteur Gricha Govorkov, mais l'homme! (1986:40)

Quant à Coquelin, il défend ces «maniérismes universels». Il pense que les acteurs doivent respecter un «répertoire» de trucs pour jouer un rôle et ne doivent, en aucun cas se permettre la liberté de les enfreindre en montrant quelque chose que le spectateur n'a jamais vu, sous peine de mélanger tous les genres:

---

<sup>50</sup> Peter Brook, *Avec Grotowski*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2009, p.70.

Où en serait le répertoire, si depuis deux siècles, nos comédiens s'étaient permis cette liberté? La tradition aidant et chacun voulant à la fois profiter des effets trouvés par ses prédécesseurs, et en ajouter de son cru, nos chefs-d'œuvre ne seraient plus qu'une sorte de mosaïque, et il faudrait y gratter du Baron, du Preville, du Fleury, du Mole, du Monvel, etc... avant de toucher du Molière. (1894:18)

Contrairement à l'acteur de Diderot, celui qui se nourrit de ses émotions personnelles, de ses expériences, de sa mémoire, de ses connaissances, en d'autres termes de son intérieur et qui constitue le sens du vrai, sera en mesure de faire une représentation unique et inimitable, qui lui appartient à lui seul. Nous sommes tous des êtres différents et uniques avec des émotions et des expériences différentes. L'acteur authentique ne peut donc pas représenter un rôle avec les mêmes manières qu'un autre acteur pour le même personnage.

Maintenant développons le côté du mensonge qui représente les dissimulations de notre quotidien. Dans son *Exposé de Principes*, Grotowski estime que l'être humain moderne camoufle ses réelles envies:

Le rythme de la vie dans la civilisation moderne est caractérisé par la hâte, la tension, un sentiment de culpabilité, le désir de dissimuler nos motifs personnels et d'assumer toute une gamme de rôles et de masques dans la vie (en fonction de la famille, du travail, des amis ou de la vie en communauté, etc.) (1971:213)

Il ajoute que l'acteur doit arracher les masques et les mensonges qu'il se fait à lui-même afin d'atteindre l'«émergence de soi-même»<sup>51</sup>, pour parvenir à l'«acte total»<sup>52</sup>, soit l'acte de révélation même. Un acte dépourvu des blocages et de la résistance créés au long des années pour nous protéger en société. Declan Donnellan ajoute que «le théâtre exige que nous démantelions tous les a priori et toutes les certitudes que nous pouvons avoir sur ce que nous sommes»<sup>53</sup>. L'acteur doit donc se détacher de ses

<sup>51</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.214.

<sup>52</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.214.

<sup>53</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.125.

habitudes conventionnelles et de ses bonnes manières pour pouvoir faire une représentation authentique.

Grotowski utilise la «via negativa» pour que l'acteur se détache de ses faux-semblants et pour «arracher les voiles derrière lesquels nous nous cachons chaque jour»<sup>54</sup>. Il l'explique dans le 9<sup>ème</sup> principe de son *Exposé de Principes*:

Donc, le point essentiel est que l'acteur ne doit pas tenter d'acquérir des recettes en tous genres ni de se constituer une «boite à trucs». Il n'y a pas la place pour collectionner toutes sortes de moyens d'expression. La force de gravité dans notre travail s'exprime par la volonté de briser les barrières, de rechercher le «sommet», la totalité.

Le premier devoir est de comprendre le fait qu'ici [au Théâtre Laboratoire], personne ne veut rien lui donner; au contraire, ils ont l'intention de prendre beaucoup de lui, de lui enlever ce à quoi il est d'ordinaire très attaché: sa résistance, ses réticences, son inclination à se dissimuler derrière des voiles, son demi-engagement, les obstacles que son corps dresse sur la voie de l'acte créateur, ses habitudes et même ses «bonnes manières» habituelles.  
(1971:221)

Cette dissimulation que nous avons l'habitude de pratiquer au quotidien en société et dont parle Grotowski, constitue donc le mensonge qu'il faut éviter dans la pratique théâtrale de l'authenticité. Face à ce concept auquel nous nous sommes ralliés sans difficulté, nous avons placé le mensonge comme «inimigo a abater»<sup>55</sup>. Et nous nous engageons dans cette lutte en essayant d'identifier les mensonges que nous nous faisons à nous même afin de mieux nous connaître pour être plus vrais.

Lors de la première année, pendant les cours de Oficina de Teatro I et II, mon travail a souvent été influencé par le mensonge, ce mensonge appris au théâtre français que j'ai fréquenté pendant mon enfance.

Une de mes représentations mensongères eut lieu lors d'une improvisation où nous devions nous comporter comme des malades mentaux dans un hôpital psychiatrique. J'ai

<sup>54</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.215.

<sup>55</sup> António Branco, *Oficina de Teatro I, Relatório*, Faro, 2012, p.69.

tout de suite pensé à une personne que j'avais connue et qui est schizophrène. Je me suis représenté des images d'elle. Je voulais reproduire ce que j'avais trouvé de particulièrement typique dans sa démence, en le transposant sur moi-même. J'ai ainsi commencé à faire les mêmes gestes qu'elle et essayé d'imiter sa façon de parler. L'acteur français Coquelin, un des meilleurs représentants de ce genre d'imitation, dit qu'une fois que l'acteur a créé l'image du personnage, il doit le permuter sur son corps, corps qu'il définit comme une pâte à modeler:

L'idéal serait que [...] ce pauvre corps fut une simple pâte molle, indéfiniment pétrissable, qui prit, selon le rôle, toutes les figures, qui devint pour Roméo un jeune premier délicieux, pour Richard III un infernal bossu, séduisant à force d'esprit, pour Figaro un valet furet, au museau impertinent, audacieux, sûr de tout. (1894:7)

Il y a ici un fait important qu'il me semble essentiel d'analyser. En permutant sur son corps, l'image qu'il se fait du personnage, l'acteur se divise en deux:

Il s'ensuit que le comédien doit être double. Il a son *un*, qui est l'instrumentiste, son *deux*, qui est l'instrument. Le *un* conçoit le personnage à créer, ou plutôt, car la conception appartient à l'auteur, il le voit tel que l'auteur l'a posé: c'est Tartuffe, c'est Hamlet, c'est Arnolphe, c'est Roméo et ce modèle, le *deux* le réalise. Ce dédoublement est la caractéristique du comédien. (Coquelin,1894:5)

D'autre part, ces deux parties n'agissent pas à part égale. C'est le *un* qui contrôle tout, le *deux* ne fait qu'exécuter:

Les deux êtres qui coexistent dans le comédien sont inséparables: mais le *un*, celui qui voit, doit être le maître. Il est l'âme, l'autre est le corps. Il est la raison, cette raison que nos amis les Chinois appellent la Suprême *gouvernante*, et le *deux* est au *un* ce que la ruine est à la raison: une esclave qui ne doit qu'obéir. Plus cette maîtrise est souveraine, plus on est artiste. (Coquelin, 1894:7)

C'est exactement ce que j'ai fait ici. J'ai tout d'abord revu mentalement la personne schizophrène que j'avais connue pour m'en servir de source d'inspiration, c'est ce qui correspondrait au *un* de Coquelin. J'ai ensuite laissé mon corps obéir à cette image. Le *deux* a répondu à l'ordre du *un*. L'acteur imitateur sépare le corps et l'âme. Il utilise des images intellectuelles pour créer son rôle, il est cérébral. Cependant, nous voyons avec Grotowski que cette division, que l'être humain utilise également en société, nous empêche d'être nous-même. L'homme de notre civilisation a, tout comme l'acteur imitateur, pris l'habitude de se dissocier en corps et âme, mais, pour représenter de façon authentique, l'acteur doit unifier les deux. Voyons ici ce que dit l'auteur:

Nous aimons être “scientifiques”, ce par quoi nous entendons être discursifs et cérébraux, étant donné que cette attitude est dictée par le cours de la civilisation [...] nous jouons le double jeu de l'intellect et de l'instinct, de la pensée et de l'émotion; nous essayons de nous diviser artificiellement en corps et âme. [...] Nous souffrons surtout d'un manque de totalité, nous nous dispersons, nous nous gaspillons. (1971:213)

Outre le fait de devoir lutter contre cette règle qui pousse à se diviser pour pouvoir imiter, je devais également lutter contre cette division que nous créons pour survivre en société et qui scinde l'être humain en deux.

Le professeur nous suggéra de recommencer l'exercice mais en nous souciant des ressources intérieures qui pourraient nous pousser à être fous. Il fallait que nous ayons présent à l'esprit deux questions qui nous stimuleraient: ‘Quelle partie de votre corps est folle ou malade? Et quelle partie de votre âme est folle?’ Pour l'aspect physique, je pensai immédiatement à mes épaules et pour l'aspect psychologique je pensai à cette folle peur du jugement des autres. J'esquissai un haussement d'épaule en répétant à haute voix ma peur des autres. Puis je laissai ces deux éléments me stimuler vers la folie. Je me laissai emporter également par l'ambiance de la salle où tous mes compagnons se mirent à agir comme des fous furieux. Notre espace se transforma presque en asile de fous. L'expérience vécue se traduit par les mots de Stanislavski qui décrit l'exercice d'un élève:

Un fait assuré, néanmoins, était que les facultés internes répondaient en écho à l'image externe qu'il avait créée, et s'y ajustaient, puisque le langage qu'il

employait n'était pas son langage habituel, bien qu'il continuât à exprimer des pensées personnelles. (2006:25)

J'admets que le lecteur puisse être sceptique face à cet exemple qui le pousse à se poser des questions: mais ne sont-ils pas justement en train de séparer l'acteur en deux? N'y a-t-il pas, dans le jeu décrit, une dimension physique et psychologique? Ici, nous parlons de stimulations qui poussent l'acteur à produire un jeu authentique et non pas d'une division de l'acteur en corps et en âme. Nous avons deux éléments qui stimulent l'acteur, l'aspect physique et l'aspect psychologique, mais les stimulations ne sont pas extérieures à l'acteur, ce sont des stimulations qui lui sont propres. Ainsi, Stanislavski nous dit dans la *Construction du Personnage*:

Chaque acteur construit son personnage à sa manière, en se servant de son propre fonds, des observations qu'il a pu faire sur les autres; il prend ce dont il a besoin dans la vie réelle ou imaginaire, selon sa propre intuition, selon ce qu'il a pu apprendre en s'examinant ou en examinant ses semblables. Il tire des enseignements de sa propre expérience de la vie et de l'expérience de ses amis. Les tableaux, les gravures, les dessins, les livres, les histoires, les romans, un simple incident de la vie quotidienne: tout cela a une valeur. Le seul impératif auquel il doit obéir, c'est ce qu'il ne doit jamais, au cours de ses recherches, purement extérieures, perdre son propre «moi» intérieur. (2006: 25-26)

Ainsi, je devais voir la folie en moi et pas chez les autres, notamment chez mon proche schizophrène. Cette improvisation arrivée à sa fin, m'avait infiniment plus satisfaite que l'interprétation imitative que j'avais faite au début.

Le deuxième exemple date du 8 Octobre 2011, lors d'une improvisation sur un thème ainsi défini :

[...] os alunos são divididos em grupos (de 3, 4). A todos é entregue o mesmo tema (por exemplo: «O Teatro e a Vida»). Os grupos têm 60 minutos para prepararem a improvisação, respondendo a todas as perguntas: Onde? Quando? Quem? O quê? No final desse tempo, cada grupo responsabiliza-se

por apresentar a improvisação como se fosse um curto espectáculo de teatro.  
(Branco,2011b:34-35)

Pour cet exercice, nous formions des binômes. Avec mon compagnon, nous avons préparé notre spectacle, basé sur ce scénario à utiliser par nous tous:

P 1: Está sentado pensativo.

P 2: Entra de trás, observa P1, este continua absorto, ausente.

P2: Avança na direção de P1. A meio hesita e para. Parece que quer desistir mas continua a avançar até P1.

P2: Tosse para anunciar a sua presença.

P1: Desperta e olha para P2.

P2: Pergunta a P1: “Estás feliz?”.

P1: Responde: “Não sei”. E olham um para o outro.

P2: Faz um gesto carinhoso para P1.

P1: Ri-se e responde: “Não sei”.

Perguntas: Quem sou eu? Onde estou? Quem é o outro?<sup>56</sup>

Nous avons pris la peine de répondre aux questions et de définir quel était le message que nous voulions transmettre au public. Nous nous sommes concentrés sur la mise en scène et sur les accessoires, éparpillant sur scène des coussins blancs censés représenter des tombes: ainsi nous étions sûrs que le public comprendrait que nous étions dans un cimetière. Nous avons choisi des vêtements appropriés pour la scène, des vêtements noirs en signe de deuil. Puis, la représentation a commencé. Mon compagnon représentait le personnage 2 et j'incarnais le personnage 1. Je me suis assise à proximité du coussin blanc, qui représentait la tombe d'un être cher, et j'ai mis l'écharpe noire sur ma tête. La peur, l'excitation et l'anxiété ont commencé à m'envahir. Je me suis focalisée sur les gestes et les comportements que j'avais programmés avec mon compagnon. C'est comme si je me cachais derrière cette forme extérieure, prête à représenter la scène. J'étais concentrée sur l'opinion de l'auditoire. A la fin de la représentation, j'ai senti comme un vide et j'ai eu le sentiment d'avoir été ridicule. Notre représentation n'avait eu aucun sens. Notre professeur ne perdit pas une seconde pour nous dire que notre travail

<sup>56</sup> Notes du Journal de bord datant du 8 Octobre 2011.

n'était que mensonge. Ses paroles ressemblèrent à celle de Stanislavski:

Il [l'acteur de Diderot] peut exprimer une puissante beauté ou un pathétique théâtral; mais des sentiments humains profonds et subtils échappent à sa technique. (1986:33)

La mise en scène était très belle, mais le contenu était pauvre. Nous nous étions contentés de faire semblant, sans mettre aucune âme dans notre représentation. Le professeur nous invita à refaire l'exercice mais de façon plus vraie, c'est à dire en y mettant des émotions réelles. Ma première réaction fut de retirer l'écharpe que j'avais sur la tête et de me positionner face au coussin, d'une façon beaucoup plus organique. Je me suis concentrée sur le coussin afin de m'imaginer une tombe. Declan Donnellan nous dit qu'il y a une différence entre regarder et voir. Pour l'auditoire, je regardais le coussin, mais moi, je voyais un tombeau:

Je peux regarder quelque chose sans voir. *Voir* implique que ce que je vois aura la liberté de me surprendre, d'être différent de ce à quoi je m'attendais. (Donnellan, 2004:47)

L'auteur ajoute:

La question du jeu n'est pas comment nous voyons les choses; la question du jeu est ce que nous voyons. Pour l'acteur, nous sommes ce que nous voyons. (Donnellan, 2003:73)

Cela m'a donc permis d'ouvrir une porte sur un monde imaginaire. Puis, en suivant les conseils du professeur, j'ai dû faire appel à mes souvenirs afin de trouver une image qui me procurerait les émotions dont j'avais besoin. Pour accéder à cette image, j'ai tout d'abord essayé de me détendre en soufflant profondément et en essayant d'adopter une position qui me permettrait de me mettre dans un état réceptif: j'attendais toute image qui pouvait surgir de ma mémoire, de mon subconscient, ou de je ne sais d'où. Dans son œuvre, Stanislavski consacre un chapitre entier à la détente musculaire et à son importance pour la création:

Tant que les muscles resteront tendus, vous ne pourrez même pas imaginer de nuances subtiles à vos sentiments, ni pénétrer la vie spirituelle de votre personnage. Avant donc d'essayer de créer quoi que ce soit, il est absolument nécessaire d'amener vos muscles à se détendre de façon à ne pas gêner votre jeu» (1986:98).

Puis j'ai focalisé sur un événement de ma vie, des images de cet événement survenaient ici et là, mais je n'arrivais pas à trouver celle qui parviendrait à m'émouvoir vraiment. Soudain, une image inattendue a surgi. Je savais qu'elle était suffisamment puissante pour me procurer l'émotion dont j'avais besoin, je me suis accrochée à elle et mieux encore, je me suis abandonnée à elle. Une explosion d'émotions et de sentiments en découlèrent. Ce fut une sensation exceptionnelle. Tout était devenu naturel.

Dans la formation de l'acteur de Constantin Stanislavski, c'est la mémoire affective qui est capable de faire revivre en nous les sentiments que nous avons éprouvés autrefois. Afin de mieux comprendre cette technique, détaillons le procédé intérieur qui m'a permis d'avoir un moment d'authenticité dans ma représentation.

J'ai tout d'abord eu recours à la mémoire visuelle qui a reconstruit des images mentales d'un événement précis de ma vie, à partir de choses visibles. C'est certainement parce que cette mémoire était uniquement visuelle, que je n'arrivais pas à extraire des sentiments de ces images qui n'étaient pas suffisamment fortes elles non plus. J'ai ensuite eu recours à la mémoire affective grâce à une image précise de l'événement en question et qui a «ressuscité» des sentiments. Ainsi, Stanislavski dit-il:

«Et qu'éprouvez-vous, moralement ou physiquement, lorsque vous repensez à la mort tragique de cet ami?»

«J'essaie d'oublier ce souvenir. Cela me rend trop malheureux.»

«C'est ce genre de mémoire, capable de faire revivre en vous les sentiments que vous avez éprouvés autrefois en voyant jouer Moskvine, ou à la mort de votre ami, que l'on appelle la mémoire *affective*. Tout comme la mémoire visuelle peut reconstruire des images mentales à partir de choses visibles, la mémoire affective peut ressusciter des sentiments qu'on croyait oubliés jusqu'au jour où, par hasard une pensée ou un objet, les fait soudain resurgir

avec plus ou moins d'intensité ou d'acuité. (Stanislavski, 1986: 154-155).

D'autre part, souvenons-nous des paroles de Stanislavski concernant la sélectivité de notre mémoire:

Nous faisons avec le temps une sorte de synthèse du souvenir, plus intense, plus profonde, plus vaste. Ce qui reste est donc plus pur, plus condensé, plus consistant et plus exact que l'événement lui-même. (Stanislavski, 1986:158).

Voici une autre hypothèse qui expliquerait donc pourquoi les images de l'événement même ne m'émouvaient point. Car, comme l'explique Stanislavski, avec le temps, notre mémoire sélectionne les moments clés d'un événement: il suffisait donc de retrouver le moment le plus marquant de cet événement pour que ma mémoire affective opère et que je me laisse emporter par l'émotion. Soulignons cependant la difficulté d'une telle action, Stanislavski en parle dans un passage de son livre, où il compare notre mémoire à une maison pleine de pièces, de placards, d'étagères et de boîtes remplies de perles:

S'il est relativement facile de trouver la bonne maison, la bonne pièce, le placard et l'étagère, il est plus difficile de trouver la boîte qui contient la perle. Et même alors, quel œil assez averti saura découvrir cette petite perle qui vient de briller un instant et qui a disparu? (...) C'est ce qui se passe dans les archives de la mémoire. Comment retrouver le sentiment qui a traversé votre esprit, rapide comme l'étoile filante? (Stanislavski, 1986: 159)

À la fin de l'improvisation, je me retrouvai confrontée à des réflexions diverses. Comment réussir à reproduire une émotion de façon itérative en la faisant paraître toujours aussi authentique, organique, réelle et spontanée que la première fois ? L'image ou la force du sentiment ne risqueraient-ils pas de se faner? Comment réussir à capter un moment d'inspiration afin de le reproduire plusieurs fois sans avoir recours à l'imitation? Encore une fois, c'est chez Stanislavski que je trouvai un élément de réponse:

« «La plupart des acteurs travaillent en sens opposé. S'ils ont réussi certain passage de leur rôle, ils cherchent à le répéter en s'attaquant directement à

leurs sentiments. Mais c'est comme s'ils essayaient de faire pousser une fleur sans le secours de la nature, et ils n'y arriveront jamais à moins de se contenter d'une fleur artificielle.»

«Alors que faut-il faire?»

«Ne pas penser au sentiment en lui-même, mais vous appliquer à découvrir ce qui l'a provoqué et quelles sont les conditions qui avaient favorisé son apparition, me dit cet acteur avisé.

« *«Ne partez jamais du résultat. Il apparaîtra de lui-même en temps voulu, comme l'aboutissement logique de ce qui a eu lieu auparavant.»* (1986:168)

Pour éviter l'imitation et dans le cas où mon sentiment perde de sa force, il fallait donc que j'essaie de créer quelque chose de nouveau plutôt que de faire de vains efforts sur un sentiment mort. Il faut aller à la source du sentiment et ne pas se concentrer sur le résultat.

Pour notre spectacle, le rôle du petit garçon de la pièce *En attendant Godot* me fut attribué. Une de mes premières préoccupations fut: comment allais-je interpréter le rôle d'un petit garçon si autour de moi, dans mon quotidien, je ne suis pas entourée d'enfants? Sans modèle, je ne pourrai les observer et ne pourrai donc m'en servir de source d'inspiration. Je n'avais pas encore compris que ce chemin n'était pas le bon. Pour l'interprétation du petit garçon, je dois avouer qu'initialement j'ai souvent eu recours à un jeu artificiel ou mécanique. Les fois où j'en ai eu conscience, j'ai toujours essayé d'y remédier, certaines fois avec plus de facilité que d'autres. C'est ainsi que j'ai constaté que j'avais recours au jeu mécanique lorsque je n'avais pas de réelles motivations qui me poussaient à agir.

Une des scènes qui me causait le plus de problèmes fut celle de la première apparition du petit garçon:

ESTRAGON -Ai! (*Vladimir não reage.*) Ai!

VLADIMIR, *para si próprio* – À espera de Godot...

ESTRAGON – Didi! Ai! Agora é o outro pé!

*Coxeia até a pedra e senta-se.*

VLADIMIR- Á espera de Godot...

*Silêncio*

*O Menino aparece à boca de cena.*

MENINO – Desculpe! (GODOT 19-20, pag.26)

Je n'avais pas de motivations réelles qui me poussaient à aller sur scène. Je me levai de ma petite chaise avec difficulté et sans conviction. Je ne savais pas trop ce que j'allais faire sur scène. Mon jeu était artificiel, dans le sens où je n'y avais pas mis d'émotions réelles. J'avais l'impression de faire des choses que je ne ressentais pas. Je faisais telle ou telle action parce que cela était indiqué dans les didascalies de Beckett ou parce que le metteur en scène me demandait de procéder ainsi:

You can't really go on stage or in front of the camera unless you know what it is you're doing – and it's hard to do anything if you don't really know why it is you're doing it. What do you want? What's your desire? What do you want to achieve? Who do I want to influence and persuade? Such a desire or a drive or an impulse is what Stanislavski called a «goal» or a «task» (zadacha), a word which then became translated in *An Actor Prepares* as the somewhat more scientific-sounding OBJECTIVE. (Merlin, 2007:73)

Ce n'est que lors de la première répétition avec un public que j'ai trouvé la motivation qui m'a poussée à aller sur scène. C'était la première fois que nous représentions la pièce dans son intégralité et avec un maximum de concentration. Je me suis servie de l'atmosphère de notre spectacle et de l'articulation entre Didi, Gogo et les cauchemars, pour trouver une motivation concrète. Ainsi Donnellan nous dit que «les acteurs sont nourris et stimulés par ce qu'ils perçoivent du monde extérieur»<sup>57</sup>. Le monde extérieur était ici notre spectacle même. C'est donc la première fois que je trouvais une raison pour aller sur scène et interrompre Didi dans son vertige.

Décrivons maintenant ce qu'il c'est passé ce jour-là. Le petit garçon assiste à tout le spectacle de sa petite chaise, il voit tout ce qu'il se passe sur scène. Il voit Didi et Gogo qui attendent Godot et il voit les cauchemars. Je dois donc jouer mon rôle pendant toute la durée du spectacle. Je ne dois pas faire de coupure dans la vie de mon personnage, ne laisser aucun vide qui pourrait être envahi par des pensées qui n'ont rien à voir avec le

<sup>57</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.41.

rôle. Ainsi, Stanislavski nous dit:

Si vous n'avez pas l'habitude de jouer pour vous même quand vous êtes sorti de scène, dit le Directeur, essayez au moins de penser comme le ferait votre personnage s'il se trouvait placé dans des circonstances analogues. (1986:135)

C'est grâce à cette technique que j'ai découvert de nombreuses motivations pour me pousser à agir. J'avais ainsi une idée continue de mes actions physiques. Stanislavski définit cette suite continue d'action de *ligne de comportement du personnage*:

Elle se compose, comme nous l'avons vu, d'actions physiques motivées par un sens profond de la vérité et de la sincérité de l'acteur. (1986: 136)

Ainsi, le petit garçon constate donc que chaque fois que Gogo s'assoit sur la pierre, il commence à rêver et les cauchemars horribles commencent. Lorsque Gogo dit qu'il a mal au pied et qu'il s'apprête à s'asseoir de nouveau sur la pierre, le petit garçon ne veut pas lui laisser la possibilité de s'asseoir de peur que les cauchemars ne reprennent. Le petit garçon se dépêche donc d'aller le voir pour lui annoncer le message de Godot. J'avais enfin trouvé une source d'inspiration pour aller sur scène. J'ai constaté, après cette expérience, que je n'arrivais pas à me détacher de mon jeu artificiel et du vide de mon interprétation parce que j'étais focalisée sur Didi, car c'est à lui que je donne la réplique lorsque je rentre sur scène. C'est en Gogo que j'ai trouvé la motivation pour me lever et aller vers eux. Je me sentais réellement satisfaite d'avoir fait cette découverte, tout comme l'élève Toskia dans *La construction du personnage*:

En tout premier lieu, j'ai cru fermement et sincèrement à la réalité de ce que je faisais et de ce que je sentais. Ensuite, ce sentiment a créé une sensation de confiance en moi, en justifiant l'image que j'avais construite. J'ai senti la sincérité des actions de ce personnage même, de l'acteur préoccupé de son moi. C'était une chose toute différente: la conviction de réaliser une action d'une intégrité totale. (2006:46)

J'ai également découvert au cours de la préparation de notre spectacle, que l'anxiété

peut également pousser l'acteur à jouer de façon mensongère, en faisant naître des clichés, des exagérations et des stéréotypes. Benedetti nous dit: «The more tense an actor is, the more clichés replace feelings»<sup>58</sup>. C'est ce que j'ai ressenti lors d'une des répétitions de la scène suivante:

VLADIMIR, *para Estragon* – Deixa-o em paz. [Falando do menino]

ESTRAGON, *violento* – Deixa-me tu em paz! (*Avançando para o Menino*)

Fazes ideia de que horas são?

MENINO, *recuando* – A culpa não é minha, Monsieur.

ESTRAGON – Então de quem é? É minha?

MENINO - Eu estava com medo, Monsieur. (Godot 20, pag.26)

Le metteur en scène m'alerta tout de suite sur le fait que je paraissais être un petit volcan prêt à exploser d'angoisse. En effet, mes muscles étaient crispés et j'étais tendue. J'essayais de profiter de mon état pour jouer cette scène où le petit garçon a peur, mais au lieu de me concentrer pour essayer de vivre mon rôle, la tension et l'anxiété m'empêchaient de le vivre et je me suis réfugiée dans “les émotions théâtrales” que Stanislavski définit de la façon suivante:

Ce sont des sortes d'imitations artificielles de la forme extérieure et physique des sentiments.

“Si vous serrez les poings et raidissez vos muscles, ou respirez par à-coups, vous pouvez créer en vous un état de grande intensité physique. C'est ce que le public prend souvent pour l'expression d'un puissant caractère soulevé par ses passions.

“ Les acteurs du type nerveux peuvent faire naître en eux des émotions très théâtrales en tendant artificiellement leurs nerfs, ce qui produit une véritable hystérie, une sorte d'extase malsaine, généralement aussi dépourvue d'intériorité que l'excitation physique artificielle.” (1986:36)

Pour résoudre ce problème, j'ai, une fois de plus, essayé de me détendre pour ensuite pratiquer une autre technique, celle de la communication avec mon compagnon de scène par la manifestation d'une activité intérieure:

<sup>58</sup> Jean Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, New York, Routledge/Theatre Art Books, 2005, p.129.

C'est l'esprit, la vie intérieure de l'autre qu'il faut chercher à atteindre et ne pas se concentrer sur son nez, ses yeux, ou les boutons de sa veste, comme le font certains acteurs.

Il suffit que deux personnes entrent en contact assez intime pour qu'un échange mutuel se produise tout naturellement entre elles. J'essaie de vous communiquer ma pensée, et vous devez faire un effort pour la comprendre. (Stanislavski, 1986:180)

Comme nous le démontre cet exemple, il ne fallait pas que je me concentre sur les yeux de mon compagnon sans y mettre de la vie. Gogo «autoritaire» et «violent» se fâche contre le petit garçon. Je me suis nourrie de son état de violence pour exprimer de la peur. J'ai essayé de capter son activité intérieure et de lui transmettre la mienne, notamment par le regard. Lorsque Gogo se lève de sa pierre pour venir dans ma direction, son agitation intérieure est presque palpable. À ce moment-là, je me nourris de cette agitation pour faire naître ma propre peur à travers un monologue intérieur: «pourquoi est-il fâché? Oh mon Dieu, il s'approche de moi, que va-t-il me faire? Va -t-il me faire mal? Va-t-il me frapper?». C'est ainsi que j'ai essayé de résoudre le problème des «émotions théâtrales», en établissant une communion avec mon compagnon, comme nous l'explique Stanislavski:

J'aimerais que, tout en écoutant votre partenaire et en suivant de manière consciente la discussion et l'échange de vos pensées, vous essayiez de capter le courant intérieur qui passe de l'un à l'autre à travers votre regard.

C'est comme un fleuve souterrain qui coulerait indéfiniment sous la surface des paroles et des silences, créant un lien invisible entre le sujet et l'objet. (1986:190)

Nous voyons avec ces multiples exemples que le mensonge est une interprétation pauvre comparé à ces nouvelles techniques que j'apprenais et qui me permettaient de donner vie à mes actions: une base solide, qui favorisait le travail de mon imagination, me permettait aussi d'être convaincue de l'authenticité de mon interprétation et d'avoir confiance en ce que je faisais.

## L'EFFET

Le mot «effet» vient du latin *effectus* et, selon le Petit Larousse, le mot voudrait tout d'abord dire : «Résultat d'une action; ce qui est produit par quelque chose »<sup>59</sup>. Le mot signifierait aussi : «Impression produite sur quelqu'un, sur des personnes. [...] Procédé employé pour attirer l'attention, frapper, émouvoir. *Acteur qui vise à l'effet*»<sup>60</sup>. Il est intéressant de voir que lorsqu'on parle d'effet comme procédé pour attirer l'attention, l'exemple donné se réfère directement à l'acteur.

L'effet est souvent associé au théâtre de l'imitation, autrement dit, au mensonge, car l'acteur se soucie de l'impression qu'il va faire sur le public. La définition du Petit Larousse: «Impression produite sur quelqu'un, sur des personnes. [...] Procédé employé pour attirer l'attention», s'adapte parfaitement au jeu de l'acteur de Diderot, car impressionner le public est justement dans son intention! L'acteur de Diderot est focalisé sur sa démarche de séduction envers le public. L'exemple de cette discussion entre un élève et son professeur dans *La formation de l'acteur* illustrera parfaitement cette idée. L'élève fait part de ses impressions:

Nous pensions aux gens qui nous regardaient. Nous ne faisons plus attention à nos partenaires, mais nous cherchions à être bien vus et bien entendus de la salle. [...] «Evidemment, s'écria le Directeur, la séduction du public est plus forte encore que le drame qui se passe sous vos yeux.» (1986:77)

Voyons maintenant l'idée de Raymon Laubreaux, qui ajoute que l'acteur, outre l'idée de séduction, trompe également le spectateur:

L'essentiel du *Paradoxe sur le Comédien* consiste en la recherche des conditions psycho-physiologiques qui permettent à un être humain d'atteindre cette maîtrise des caractères et des situations. C'est cette recherche qui fait exiger du comédien qu'il récuse, au moment où il paraît sur scène, les mouvements de sa sensibilité au profit du «sang froid» qui lui

<sup>59</sup> Le Petit Larousse, Paris, Larousse, 1996, p.370.

<sup>60</sup> Le Petit Larousse, Paris, Larousse, 1996, p.370.

permet de «rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment»  
que le spectateur s'y trompe et les croit produits par un «sentiment actuel».  
(1981:17)

Si le but de l'acteur de Diderot est de tromper le spectateur, nous avons ici une preuve irréfutable que l'imitation est une représentation mensongère. En bernant le spectateur, le jeu théâtral n'est qu'une tromperie. L'acteur veut séduire et satisfaire le spectateur, il se moque de l'émotion ou de l'idée de pouvoir atteindre l'âme du public. Cette façon de représenter «a par conséquent plus de chances de nous séduire que de nous émouvoir»<sup>61</sup> .

Pour tromper le public, l'acteur utilise des artifices et des trucs qui ne servent qu'à provoquer de l'effet ou à impressionner le spectateur. Tout cela pousse l'acteur à un jeu mécanique. Je mentionnerai une fois de plus l'auteur Stanislavski pour illustrer cette idée:

D'après l'acteur «mécanique», l'objet du langage théâtral et des mouvements plastiques (par une douceur exagérée dans les moments lyriques, des sifflements de haine, de fausses larmes dans la voix...) c'est de rehausser la voix, la diction et les gestes, de rendre les acteurs plus beaux et de donner plus de puissance à leurs effets. [...] Les effets de théâtre remplacent l'expression vraie. (1986:36)

Les acteurs qui défendent la thèse de Diderot diront certainement que leur jeu est dépourvu de vide et qu'ils ressentent réellement leur rôle. Declan Donnellan réfute cette idée avec l'argument suivant: «nous pouvons toujours mentir et déployer une panoplie de techniques pour nous aider à croire que les mensonges disent la vérité»<sup>62</sup>. Les effets représentent donc une «panoplie de techniques» utilisée par l'acteur. Cette technique se base sur une reproduction extérieure des traits d'une émotion. Voyons l'opinion de Stanislavski la-dessus:

A l'aide de grimaces, d'artifices de voix et de gestes, ces acteurs n'offrent au

<sup>61</sup> Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion/Gerard Watelet, 1986, p.33.

<sup>62</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.77.

public qu'un masque inanimé, vide des sentiments qui n'existent pas chez eux. Pour cela, on a inventé tout un assortiment d'effets conventionnels qui prétendent représenter toutes sortes de sentiments par des moyens extérieurs. (1986:34)

Pour provoquer l'effet désiré sur le public, l'acteur a souvent recours à une série de trucs. Il est intéressant ici de rappeler le sens étymologique du mot: «Du lat. impérial *effectus* «exécution, réalisation; vertu, force; résultat, effet »<sup>63</sup>. Ces mots mettent bien cette idée d'action en avant dont la curiosité n'est pas absente. En effet, l'acteur, souvent attentif à l'effet qu'il produit sur le public, exécute un jeu exagéré dans une accumulation de mouvements stéréotypés.

Pour Diderot, les effets sont contrôlés, tout est rigoureusement étudié, comme on a pu le voir dans mon texte sur le mensonge. Il n'y a pas de place pour la création:

Dullin, qui a accordé à la lecture du Paradoxe l'attention la plus scrupuleuse, a, de ce fait, exprimé le plus nettement une opinion latente chez beaucoup d'autres: «Tous les grands comédiens sont sensibles à leur manière..., mais ils ne sont grands que parce qu'ils savent contrôler les effets de leur sensibilité.» Et ce contrôle, c'est, selon lui, l'affaire de «l'intelligence du comédien». (Diderot, 1981:18)

Ainsi, selon Diderot, l'intelligence du comédien se résume au contrôle de l'effet produit sur le public. Mais, pour plaire au spectateur, l'acteur ne doit pas uniquement bien contrôler ses effets, il doit également déployer un certain charme émanant de sa personnalité:

Le charme, oui, c'est cela que doit avoir le jeune premier. Maintenant, pourquoi certaines figures le respirent-elles, qui sont fort éloignées de la beauté classique? Pourquoi séduisent-elles, pourquoi font-elle raffoler le public? Je ne me charge pas de l'expliquer.

Les jeunes premières suivent la même règle. Elles ne sont pas tenues absolument d'être belles: mais il faut qu'elles aient le charme. [...] Ainsi les

---

<sup>63</sup> Le Petit Larousse, Paris, Larousse, 1996, p.370.

amoureux doivent être beaux, comme Laferrière, ou le paraître, comme Delaunay. Il faut qu'ils soient de ceux que le public admet qu'on aime d'emblée et pour toujours, qui sont venus au monde aimés. (Coquelin, 1894:37)

À ce propos, Stanislavski ajoute que:

Si leur beauté corporelle provoque l'admiration du public, ils en font étalage. Si leur charme réside dans leur regard, dans leur visage, dans leur voix, dans leur maniérisme, ils projettent tout cela sur le public. (1986:40)

D'autre part, l'acteur qui est préoccupé par l'effet qu'il produit sur le public et par son charme naturel, est avant tout centré sur lui-même. Voyons ici l'opinion de Declan Donnellan:

Bien que nous sachions que nous devons interpréter avec vérité, il nous arrive de penser qu'il serait prudent de légèrement montrer ou souligner, de se permettre ce filet de sauvetage pour nous assurer que le public reçoive une histoire claire. C'est courir à l'échec. [...] montrer ne s'occupe que de moi. [...] [I]l ne s'agit que de contrôler la perception des autres.» (2004 :101)

Ainsi surgit l'acteur exhibitionniste, un acteur qui cherche par tous moyens à impressionner le public. Stanislavski l'explique de la façon suivante:

A tout cela, il faut ajouter: les conditions de notre activité théâtrale, la publicité attachée à l'acteur, notre subordination au goût du public et le désir qui en résulte d'employer tous les moyens pour impressionner. Ces stimulants professionnels s'emparent bien souvent de l'acteur même lorsqu'il joue un rôle bien établi. Ils n'améliorent pas la qualité de son jeu, bien au contraire ils le poussent à s'exhiber et l'enferment dans ses clichés. (1986:39)

Stanislavski ajoute que cette pratique est hautement dangereuse, car elle détourne l'art de son réel but. Lorsque l'acteur utilise l'art à des fins personnelles, il l'exploite et

n'est pas au service de ce dernier:

Malheureusement notre art est fréquemment exploité à des fins personnelles. Vous avez voulu montrer votre beauté: d'autres recherchent la popularité ou le succès, ou veulent faire une carrière. Dans notre profession, ce sont des choses courantes, et je me hâte de vous mettre en garde contre cela. Maintenant retenez bien ceci: le théâtre, en raison de son côté spectaculaire et de sa notoriété attire beaucoup de gens qui ne veulent qu'exploiter leur beauté ou faire carrière, ils profitent de l'ignorance du public, de son goût faussé, des caprices, des intrigues, des faux succès et de tant d'autres moyens qui n'ont aucun rapport avec l'art. Ces exploiters sont des ennemis mortels de l'art. Nous devons mettre en place avec eux les mesures les plus strictes, et si nous ne pouvons les changer, il faut leur faire quitter les planches.» (1986:40)

Grotowski partage la même opinion et ajoute également que l'acteur qui s'exhibe ne peut atteindre «l'acte total»:

[...] cet acte ne peut exister si l'acteur est plus intéressé par le charme, le succès personnel, les applaudissements et un salaire, que par la création comprise dans sa forme supérieure, il ne peut exister si l'acteur le subordonne à l'importance de son rôle et à sa place dans le spectacle. Il ne peut y avoir d'acte total si l'acteur, même loin du théâtre, dissipe ses impulsions créatrices et, comme nous l'avons dit auparavant, les bloque, en particulier par des engagements accessoires de nature douteuse ou par un usage prémédité de l'acte créateur comme moyen de faire avancer sa propre carrière. (1971:222)

Et tout comme Stanislavski, il estimait qu'il fallait combattre ce type d'acteur sans aucune pitié. Brook témoigne de la lutte de Grotowski contre le narcissisme des acteurs:

[...] quand il rencontrait des acteurs qui n'avaient que des aspirations narcissiques, il essayait de détruire cette posture aussi fermement et impitoyablement que possible, afin que le théâtre ne soit pas détourné pour

un usage sentimental ou égoïste au service d'une présentation personnelle au public. C'est de cette façon très saine que Grotowski voulait expurger du théâtre cette sorte d'auto-admiration de l'acteur, qui bien sûr a existé et existera toujours dans de nombreux théâtres, partout dans le monde. (2009:82)

L'effet occupait également une part importante de mon bagage théâtral avant de fréquenter les cours de Oficina de Teatro I e II. Pendant la première année, nous avons été contraints à une improvisation que nous nommons «Improvisação com palmas» et qui est définie par notre Professeur de la façon suivante:

Três ou quatro alunos dirigem-se para o espaço de trabalho e começam a improvisar. Quando o professor bate palmas, congelam na posição em que estão. O professor volta a bater palmas, um ou dois segundos depois, e eles recomeçam a improvisar uma situação diferente, criada a partir da posição em que estão. A duração do exercício depende da criatividade dos intervenientes (Branco, 2011b:33).

Ma première erreur, au cours de cet exercice, fut d'être préoccupée par le fait qu'il fallait absolument que je trouve quelque chose à faire. Je voulais gagner de l'assurance par les gestes. Mon extraversion était forcée et fautive. Il était inimaginable que je puisse être sur scène sans faire des choses ou des mouvements. Declan Donnellan dit que l'acteur a parfois le sentiment qu'il doit «montrer les choses»:

Parfois, au cours d'une interprétation, nous nous imaginons que nous devons montrer les choses, comme si nous prenions une assurance pour nous garantir que le public comprenne bien ce que nous ressentons. Cela ne mène jamais qu'à un désastre absolu.(2004:99)

Je voulais dominer chaque improvisation et j'anticipais toujours par la pensée la prochaine. Deuxième erreur! J'aurais mieux fait de me concentrer sur le moment présent pour être entière et participer pleinement à ce qui se passait à ce moment-là sur la scène, sans extrapolation future! Eckhart Tolle parle également de cette caractéristique par laquelle l'esprit discursif recouvre le présent avec des événements passés ou des

projections futures:

A mente, para garantir que permanece no poder, procura constantemente encobrir o momento presente com o passado e o futuro e, assim, ao mesmo tempo que a vitalidade e o infinito potencial criativo do Ser, que é inseparável do Agora, começam a ficar encobertos pelo tempo, também a sua verdadeira natureza começa a ficar encoberta pela mente. Um fardo de tempo, cada vez mais pesado, tem vindo a acumular-se na mente humana. Todos os indivíduos sofrem sob esse fardo, mas também o tornam mais pesado a cada momento, sempre que ignoram ou recusam esse precioso Agora [...] (2010:57)

Je me sentais responsable de tout et je pensais que tout tournait autour de moi. Mon mental discursif ne cessait de m'envahir avec des pensées telles que celle-ci :

«Il ne tient qu'à toi d'inventer des choses [...] Ton devoir est de tout fabriquer, de tout animer et de tout contrôler. Tu es l'unique responsable de tout. Tu es même responsable de ce qui ne se passe pas [...] » (Donnellan, 2004:54)

Pendant l'improvisation, mon attention était également fixée sur le public, je me sentais obligée d'intéresser les spectateurs. La moindre hésitation de ma part aurait été une catastrophe. Mon jeu était en réalité focalisé sur mon image et centré sur mon unique personne. Mais le théâtre ne se joue pas toute seule, comme nous le signale Brecht:

É que a unidade social mínima não é o homem, e sim dois homens. Também na vida real nos formamos uns aos outros. (2005:155)

Avec cet exemple, nous voyons que j'aurais dû me nourrir de mes compagnons et de leurs propositions de jeu pour faire un jeu plus authentique. En étant focalisée sur moi-même et par conséquent sur le jugement du public, j'ai exécuté un jeu forcé et vide de sens.

Un autre exemple d'étude intéressant se rapporte au jour où j'ai dû répéter la scène suivante: la traversée du petit garçon à la fin du prologue. Ce jour-là, à la fin de la scène, je me suis rendu compte que j'avais pris l'habitude de traverser la scène en souriant. Mon état intérieur ne me poussait pas à sourire ce jour-là mais je l'avais quand même fait. J'ai donc commencé à me poser des questions. Pourquoi souriais-je lors de cette traversée si je n'avais pas de réelles motivations pour le faire? C'est dans les paroles de Stanislavski que je trouvai une réponse:

Il est possible de représenter sur la scène un personnage d'une manière très large, imprécise: un marchand, un soldat, un aristocrate, un paysan, etc. Si l'on désire seulement rendre compte d'une observation superficielle, de catégories divisant a priori les gens, il n'est pas difficile d'élaborer des manières frappants, des comportements caractéristiques. Par exemple, un militaire de profession, en règle générale, se tient raide, marche à grands pas au lieu de se déplacer comme une personne ordinaire, agite ses épaules pour exhiber ses épauettes, claque des talons pour faire résonner ses éperons, parle d'une voix forte, habituée au commandement [...] Voilà tous les clichés généralement employés avec l'espoir de représenter des personnages. En fait, ces clichés sont copiés sur la vie réelle, ils existent vraiment, mais ils ne contiennent pas l'essence même des personnages: ils ne sont pas individualisés. (2006:44)

Le sourire revenait donc à cela, à un de ces clichés de la vie réelle qui représentent un personnage. Je voulais montrer tout ce qui, aux yeux de certaines personnes, pourrait passer comme étant caractéristique du comportement d'un petit garçon. Il représentait l'image que je pensais que le public voulait voir. C'était une attitude facile à adopter, mais le travail de l'acteur ne doit pas se contenter de formule toute prête pour être sûr du résultat produit sur le public. Il doit faire une réelle recherche intérieure, comme nous le dit Stanislavski:

Il y a une grande différence entre la recherche et le choix de sentiments et d'émotions personnels pouvant entrer dans la construction du personnage, et l'altération délibérée du personnage en fonction des ressources faciles que l'on porte en soi. (2006:39)

J'avais donc choisit des ressources faciles que je porte en moi. Il s'agissait d'un petit garçon stéréotypé que j'avais préparé pour la scène et non pas d'un petit garçon prêt pour l'existence. Mon petit garçon n'avait pas de vie. Je pensais au résultat au lieu de me concentrer sur un jeu vrai ayant un but précis. A ce propos Stanislavski ajoute:

L'erreur que commettent la plupart des acteurs, c'est de ne penser qu'au résultat au lieu de penser à l'action qui doit l'amener. En négligeant cette action pour viser droit au résultat, on n'obtient qu'un jeu artificiel et mauvais. (1986:114)

Une fois ce constat établi, je décidais de remédier à cette erreur en trouvant une réelle motivation qui me pousserait à traverser la scène. Cette motivation concrète trouvée, le petit garçon continuait à sourire, certes, mais cette fois, je savais pourquoi!

La préparation pour l'entretien de sélection est un autre exemple intéressant à mentionner. Il se déroula bien sûr avant même que je n'assiste au cours de théâtre Oficina I et II.

Nous devions apprendre par cœur un poème de Sophia de Mello Breyner. Persuadée qu'on allait me demander de faire passer dans le poème plusieurs émotions différentes, je me suis entraînée dans ma chambre en choisissant quatre sentiments: la joie, la peur, la rage et la tristesse. Je décidai donc de me documenter sur ces sentiments en regardant des vidéos sur Internet. J'ai choisi de visionner de nombreuses vidéos de l'acteur amateur Steve Trister où il donne des leçons sur la manière dont notre visage peut représenter des émotions. Sa technique ressemble beaucoup à la technique de Delsarte. Le travail de ce théoricien du mouvement se base sur ses observations, qui débouchent sur une pédagogie expérimentale et un travail vocal, oratoire et gestuel précis. Ses réflexions esthétiques lui ont permis de trouver un moyen d'obtenir une parfaite adéquation entre le message à transmettre et l'attitude physique correspondante. Genevieve Stebbins définit son travail de la façon suivante:

What Comte has done for exact science, Buckle and Mill for history, Spencer for culture, and Ruskin for painting, Delsarte has tried to do for

action, for expression. It is as though the world, growing weary of productive activity, sought to pause and rearrange before plunging into further depths; to rescue from the void and formless mass of collected material a system whose symmetry and beauty should embody all that is worth saving; and, surely, an art like acting should have some higher standard than empirical caprices of its exponents. “ Trusting to the inspiration of the moment, is like trusting to a shipwreck for your first lesson in swimming.”(1887:5)

Tout comme Diderot, Delsarte pensait que l'artiste ne devait pas se fier à ses émotions, mais il existe une idée qui les sépare. Rappelons que l'acteur de Diderot doit sentir son rôle au moins une fois pour ensuite copier et répéter son émotion sans plus la sentir. Delsarte, lui, nous transmet une technique entièrement vide d'émotion. L'acteur n'a plus besoin de sentir son rôle ne serait-ce qu'une seule fois. Son travail précis se base sur le pouvoir expressif du geste, sur l'art d'exprimer des passions et des sentiments uniquement à travers le geste et les attitudes. Geneviève Stebbins nous éclaire sur ce point:

In America, there is an opinion prevalent among actors, managers and the public at large to the effect that all work done on the stage should be the result of temperament rather than study; that if any study is given, it should be entirely personal, and should come from the actor's observation of his *own* emotion. More than this, they declare, it's injurious, and will make one mechanical and elocutionary. They admit that, after one is fairly on the stage, a few things, such as standing, entrances, and exits, points, taking the tone of one's interlocutor in a scene of excitement, etc., may be learned from old professional. Now, I am not denying the great benefit to be derived from a careful study of one's own emotions; but how if one's personal experiences do not include the experience one is called upon to portray ? (1887:6)

Sa préoccupation était donc de trouver un système qui permette aux acteurs de ne pas se tromper sur l'émotion à adopter. Il s'efforçait de trouver l'expression corporelle exacte correspondant à une émotion précise. Il recherchait des lois de gestuelle. Il s'appuyait sur ses observations pour déterminer quel geste nous faisons ou quelle

expression du visage nous adoptons, lorsque nous sommes envahis par une émotion. Ainsi, d'après lui, sa méthode a permis aux acteurs de gagner beaucoup de temps:

Delsarte has saved for the students of the dramatic profession many years of unnecessary labor; and to those who will faithfully and consciously follow his guidance, the result is certain [...] (1887: 7)

Cette idée entraine donc en contradiction avec l'enseignement qu'on me transmettait. Avec la méthode de Delsarte, nous n'avons plus besoin de nous découvrir intérieurement pour chaque rôle, il suffit de copier les formes extérieures d'émotions qu'il a découvertes pour que le public puisse les identifier facilement. C'est d'ailleurs ce que je recherchais lorsque je me suis préparée pour l'entretien. J'étais en quête d'une formule toute prête pour représenter la peur, la joie, la rage et la tristesse, mais cela n'apporte que clichés et stéréotypes, techniquement transmissibles:

Quelques-uns de ces clichés sont devenus traditionnels, et se transmettent de génération en génération; comme, par exemple, le fait de porter la main sur le cœur pour exprimer l'amour, ou d'ouvrir la bouche pour faire voir qu'on va mourir. (Stanislavski 1986:35)

Pour me préparer à l'entretien, tout comme l'élève Paul dans la *Formation de l'acteur*, je me suis également observée dans la glace de ma chambre pour voir la façon dont j'extériorisais mes sentiments. Tout cela pour que le critique qui est dans le *un* se déclare satisfait et trouve que décidément cela ressemble à l'image que je mettais faite. Pour l'acteur imitateur il est donc normal de se préparer à la maison pour contrôler l'effet prévu sur le public. Coquelin donne l'exemple de l'acteur Lesueur qui disposait d'une pièce à cet usage:

Il avait chez lui une espèce de chambre noire où il s'enfermait, fenêtres closes, rideaux tirés, avec ses costumes, ses perruques et son outillage. Là, tout seul, à la lueur des lampes, devant sa glace, il essayait ses têtes. Il s'en faisait vingt, il s'en faisait cent avant d'arriver à la vraie, à celle qu'il voulait et dont il disait: La voilà! (Coquelin, 1894:13)

Stanislavski nous alerte sur le danger de cette pratique:

Il arrive souvent que même les acteurs qui ont le plus de métier préparent chez eux et portent à la scène quelque chose qui n'est ni important ni essentiel pour leur rôle.(1986:34)

Ainsi, en me préparant de la sorte, j'accumulais une série de maniérismes inutiles. Lorsque je passai l'entretien, je pensais avoir fait montre de tous les stratagèmes possibles pour être admise. Je me trompais entièrement.

Un autre exemple pour éclairer l'effet, reprend la première fois que j'ai mis la casquette du petit garçon sur ma tête: j'avais une folle envie de me regarder dans le miroir. J'étais préoccupée par l'image que j'allais transmettre. N'étais-je pas ridicule avec cette casquette? Qu'allait penser le public de moi? J'ai essayé de m'imaginer avec la casquette pour estimer mon degré de ridicule, j'ai donc été mon propre observateur pour évaluer l'effet que j'allais produire sur les spectateurs. Cette caractéristique est typique de l'acteur imitateur:

En d'autres termes, le comédien doit rester maître de soi. Même dans les minutes où le public, emporté par son action, le croit le plus éperdu, il doit *voir* ce qu'il fait, se juger et se posséder, bref ne pas éprouver ombre des sentiments qu'il exprime, à l'heure même qu'il les exprime. (Coquelin, 1894:44)

Je n'étais pas prise par l'émotion ou l'action au moment précis où j'ai mis la casquette, pourtant je me suis vue et je me suis jugée. J'étais intéressée par mon image:

Ces acteurs dont je viens de parler craignent tout ce qui pourrait, à leur avis, dresser un écran entre leur individualité humaine naturelle et le public. (Stanislavski, 1986:39)

Je craignais ainsi que le public se m'éprenne de ma propre personne de façon erronée, ce qui, bien évidemment, fausse le jeu de l'acteur dans sa liberté créatrice. Cependant, même l'acteur authentique peut parfois être son propre observateur. Souvenons-nous de

mon improvisation de malade mental. Malgré le fait que j'avais un peu perdu le contrôle, je me souviens d'avoir eu conscience de ma transformation. Voyons ici le témoignage de Kostia, un des élèves dans *La formation de l'acteur* qui pourrait s'appliquer à mon expérience:

Il me revint que pendant que j'avais joué le rôle du critique, je n'avais cependant pas perdu la sensation d'être moi-même. La raison de cela, pensai-je, était que j'avais éprouvé une grande joie, en jouant, à suivre ma propre transformation. En fait, j'avais été observateur de moi-même, en même temps qu'une autre partie de moi était devenue une insupportable créature [...] (1986:38)

Cet observateur est ce que nous appelons le «*companheiro seguro*». Il nous permet de garder un minimum de contrôle. Mais le but de l'acteur authentique est de perdre le contrôle afin de mieux se découvrir pour créer un rôle:

[...] o actor desta «escola» se disponibiliza para «se deixar ir» e a técnica existe para o ajudar nesse propósito, têm que estar reunidas todas as condições possíveis para a sua segurança física, sendo uma delas a instância a que chamamos «*companheiro seguro*», interna ao actor, e que consiste num estado de vigilância permanente que, não bloqueando os processos de autopenetração, impede que o actor se magoe ou viole os outros. A dificuldade está na relação entre vigiar e não travar o «deixar-se ir». (Branco, 2011:81)

Cependant, Coquelin lui, pense que l'acteur ne doit jamais perdre le contrôle sous peine de perdre la tête ou de devenir fou:

Le comédien ne doit jamais *s'emballer*. Il est faux, il est ridicule de penser que le comble de l'art soit pour le comédien d'oublier qu'il est devant le public. Si vous vous identifiez avec votre rôle au point de vous dire, en regardant les spectateurs "Qu'est-ce que c'est que ces gens-là?" et de ne plus savoir où vous êtes - vous n'êtes plus un acteur, vous êtes un fou. (1894:45)

Dans un entretien entre Manuela de Freitas et José Manuel Gonçalves Marques, nous découvrons que c'est dans cette nécessité de l'acteur de se dépasser que nous parvenons à l'authenticité:

Assim e para a Manuela de Freitas, sobretudo o trabalho de composição da personagem permite e exige que o actor se deixe ir, na expressão de João Mota. Este deixar-se ir, comporta que o actor, mediante dados exercícios, seja capaz de sair de si, abandonar durante breves instantes o seu eu consciente, defensivo, reservado e racional e deixar-se tomar pela cólera ou pela dor que o personagem deveras sente, por sua mediação.

É na busca desta autenticidade que o actor, aproveitando esse momento privilegiado, sai de si, em termos dos mecanismos de auto-domínio, na busca introspectiva da sua própria dor, do seu próprio ciúme e amor, que darão intensidade à personagem e a tornarão autêntica. (Marques, 2010: 76-77).

Avec le «compañheiro seguro», l'acteur garde toujours une infime notion de soi, mais qui ne compromet pas l'authenticité de l'interprétation. Continuons à examiner le texte de José Manuel Gonçalves Marques:

«Isto é, quando alguém «se deixa ir» no calor da composição cénica de uma personagem que odeia ou que ama, ou ambas as coisas em simultâneo, não pode perder de tal modo a noção de si e do que faz e do que está a fazer, que possa tomar atitudes lesivas para si ou para os outros companheiros de encenação, pondo em causa a integridade física das pessoas ou a preservação dos materiais utilizados.

Contudo, este companheiro seguro não poderá comprometer a verdade cénica”. (Marques, 2010: 78)

Ces exemples nous renvoient à la double polarité entre le mythe Apollinien et le mythe Dionysien. L'un favorise la conscience du soi et l'autre le côté primitif et irrationnel de l'être. Ces deux notions sont inséparables si nous voulons aboutir à une création artistique:

Estes dois instintos impulsivos andam, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com ela perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra «arte», comum aos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da «vontade» helénica, os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisiaca – a tragédia ática. (Nietzsche, 1872:39-40)

Il existe également une autre dualité indissociable entre ces deux mythes qui pourrait être comparable à ces exemples: ceux de l'individualité et de l'être universel. Rappelons que l'actrice Manuela de Freitas part de son vécu pour créer un personnage et dépasse ses sentiments personnels pour en faire un sentiment universel:

Manuela de Freitas desenvolveu alguns considerandos deveras interessantes no que respeita à composição das personagens a partir da referida experiência introspectiva. Assim, ao compor uma personagem enciumada é no repositório da memória individual que a atriz vai buscar a necessária energia que tecerá a densidade da personagem. Então o ciúme que deveras sentiu algures na sua vida pessoal, não é mais o seu ciúme, mas o ciúme universal que ajuda a perceber a tragédia presente em Medeia, rejeitada por um marido leviano. É o ciúme que cada um de nós pode viver em situação análoga. Percebe-se então qual a dimensão bem humana da experiência trágica. Compreendemos que a tragédia ática não tem como protagonistas seres bestiais como nas narrativas epopeicas, mas tão só homens e mulheres comuns, apanhados na desventura do destino, sofrendo de modo extremo e por isso levando tão longe a radicalidade dos sentimentos, não porque o queiram, mas porque assim a teia tecida pelas moiras o tornam inevitável. (Marques, 2010: 78)

Elle exprime la nécessité d'explorer l'intérieur de l'être humain tout comme l'explique Peter Brook : «le travail de Grotowski le mène de plus en plus profondément dans le monde intérieur de l'acteur, jusqu'au point où l'acteur cesse d'être un acteur pour devenir l'homme essentiel»<sup>64</sup>. Selon Nietzsche, le rêve Apollinien n'est qu'un voile posé sur la

<sup>64</sup> Peter Brook, *Avec Grotowski*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2009, p.38.

réalité: «o mundo da beleza apolínea e o abismo que ele oculta»<sup>65</sup>. C'est donc en Dionysos que nous retrouvons le véritable sujet tragique. Avec des crises d'extase, il s'abandonne tout entier en dépassant son individualité pour se rapprocher de l'être universel. Ainsi il montre l'abîme caché de la souffrance. C'est en terminant sur le côté horrible de Dionysos que j'introduirai le prochain vocable de notre lexique: les monstres.

---

<sup>65</sup> Frederico Nietzsche, *A origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 2004, p56.

*Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction.*

Antonin Artaud

*Mas é bom gerir, sabendo o que se tem, e não havendo coisas que a gente não sabe que tem.*

Manuela de Freitas.

## LES MONSTRES

Selon le Petit Larousse, un monstre est un: «Animal, objet effrayant par sa taille, son aspect», ou encore: «Personne qui effraie ou suscite une profonde antipathie par quelque défaut, quelque vice qu'elle présente à un degré extrême»<sup>66</sup>. Pour notre école, un monstre correspond à tout ce que nous avons l'habitude de fuir au quotidien, tout ce qui nous effraie, nos abîmes, nos cotés obscurs mais que nous ne pouvons fuir au théâtre.

Rappelons-nous que Grotowski nous dit que nous fuions notre réelle nature, que nous sommes dominés par «le désir de dissimuler nos motifs personnels» et que nous «aimons être «scientifiques»<sup>67</sup>. Les monstres pourraient donc correspondre à ces fuites, à ces mensonges et à notre manque de courage. Au théâtre, par le biais de la connaissance profonde de soi, l'acteur a la possibilité de prendre conscience de ces monstres, de les identifier, de comprendre pourquoi il fuit. Le théâtre permet à l'acteur de connaître cette autre dimension, celle qui est entrée dans l'oubli, celle qui est à l'origine de l'être et qui, en raison de la pression sociale, a été dissimulée par des lois morales ou religieuses. C'est ainsi que le théâtre est un réel challenge pour l'acteur :

Nous voyons le théâtre – surtout dans son aspect palpable, charnel – comme un lieu de provocation, un défi que l'acteur se lance à lui-même. (Grotowski, 1971:215)

<sup>66</sup> Le Petit Larousse, Paris, Larousse, 1996, p.671.

<sup>67</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.213.

Au théâtre nous avons donc un défi à relever : celui de faire face à ses propres monstres pour atteindre la vérité sur soi-même, pour atteindre «la révélation de l'être réel, la totalité des réactions charnelles et psychiques»<sup>68</sup>. On pourrait presque parler d'un affrontement avec nous-même. L'art a donc cette possibilité de nous faire passer d'un état d'occultation de notre nature à un état de conscience. Pour expliquer cela, Grotowski utilise les mots suivants:

L'art est un mûrissement, une évolution, une ascension qui nous permet d'émerger de l'obscurité dans un rayon de lumière.(1971:215)

Pour l'acteur, il est indispensable de cesser de fuir ses monstres et ses fantômes, il faut les regarder en face et se confronter à eux. Peter Brook parle de «choc de percevoir ses propres évasions»<sup>69</sup> et il ajoute également que: «le temps est venu de les affronter. Et de découvrir qu'on veut les affronter»<sup>70</sup>.

Néanmoins, il existe une différence entre les monstres et les fantômes. Les fantômes représentent les peurs que nous fuyons, que nous occultons et que nous obscurcissons volontairement par peur de souffrir ou de commettre un acte horrible. Quant aux monstres, ils représentent la partie inconsciente de notre personnalité que nous ne découvrons que lorsqu'elle souhaite se manifester et que nous apprenons à l'accepter. Comme le dit l'actrice Manuela de Freitas, c'est ainsi que nous transformons les fantômes en monstres. Voyons son témoignage:

Isso foi uma das coisas que aprendi com um dos meus mestres: transformar os fantasmas em monstros. A maior parte das pessoas na sua vida normal tem fantasmas. E aparecem-lhes umas coisas e: «nem quero saber... enfrentar... será que...» O actor enfrenta. E às vezes são monstros, e enfrenta. Agarra no monstrinho, fecha-o à chave, depois tira-o nesta peça, e aí vem ele. E portanto isto é muito saudável. (2006:18)

L'acteur doit avoir conscience de ses monstres, il doit savoir qu'ils sont présents pour

<sup>68</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.214.

<sup>69</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.10.

<sup>70</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, p.10.

pouvoir les utiliser lorsqu'il en a besoin pour un rôle. Il doit également affronter des parties de lui qui ne sont pas acceptables en société. Mais l'acteur doit pouvoir être tous les personnages. Il doit représenter toute l'humanité telle qu'elle est, ainsi Antonio Branco dit:

No entanto, para o actor que abraça esta perspectiva, trata-se de descobrir em si e pôr ao serviço da sua arte (e da comunidade para e com quem cria) toda a espécie de emoções, sentimentos e propriedades humanas: a dor, sim, mas também a alegria; o orgulho e o altruísmo; o pudor e a obscenidade; a inocência e a perversidade; enfim, tudo quanto é humano. Enquanto «tubo de ensaio da humanidade», este actor acredita (con)ter, potencialmente, todas as características, emoções, qualidades e vícios humanos necessários à interpretação de qualquer personagem» (Branco ,2011: 31)

Si notre art sert à montrer la condition humaine telle qu'elle est, on ne peut pas occulter cette facette de l'humanité, sa facette terrifiante et monstrueuse, mais le but n'est pas de provoquer la souffrance comme nous l'explique Antonio Branco:

A finalidade do trabalho realizado não é, por isso, provocar ou invocar o sofrimento pessoal, como querem fazer crer os opositores ou os epígonos desta via teatral, mas desbloquear a manifestação das verdades escondidas por debaixo da máscara social que o actor usa quotidianamente, como explicava Grotowski.

Admite-se, evidentemente, que tal exercício da própria humanidade, nesse nível de profundidade, possa pontualmente provocar grandes níveis de sofrimento, mas eles não serão mais do que consequência de um processo e não objectivo do mesmo e, ainda segundo Grotowski, tal só acontece quando o actor trabalha *contra* a verdade, ou seja, quando resiste ao processo de auto-revelação e/ou não aceita o seu resultado. (Branco, 2011:32)

Les monstres et fantômes ont également accompagné mon parcours durant ces deux années d'étude.

Mon parcours lors du premier semestre de la première année ne fut pas du plus simple. Rappelons que je fréquentais les cours pour éliminer les blocages que j'avais rencontrés pendant mon année avec le groupe de théâtre de Lagoa et essayer de les comprendre. Ces blocages venaient notamment de ma personnalité et de mon caractère. J'avais conscience de la difficulté de la tâche, quoi qu'il arrive, je serais amenée à me confronter avec mes fantômes et mes monstres, mais je ne m'attendais pas du tout à devoir leur faire face de façon si intense. Je n'avais en effet pas à me mettre à nu et à être intérieurement impliquée, puisque pour moi la seule façon de faire du théâtre était liée à l'imitation et à l'apparence extérieure du personnage. Le choc fut donc d'autant plus pénétrant lorsque j'appris qu'avec cette conception du théâtre, je serais amenée à m'impliquer de tout mon être, à me dépouiller totalement de moi pour ensuite me dévoiler telle que je suis, sans défenses et sans résistances. Je devais me confronter avec mes fuites, mes faux semblants et mes mensonges, en d'autres termes avec mes fantômes. Cela, je dois l'avouer, m'a angoissée pendant les premiers mois et m'a poussée à beaucoup réfléchir. Je devais maintenant me montrer telle que j'étais et découvrir qui j'étais. Je ne pouvais plus me cacher derrière je ne sais quoi comme j'avais l'habitude de le faire au quotidien en société, je devais faire face à mes fantômes. Malgré la difficulté que cela pouvait représenter, j'avais envie de le faire.

Une des premières expériences concrètes qui m'amena à découvrir un de mes monstres fut celle de l'exercice du verbe, exposé de la façon suivante par Antonio Branco:

#### FINALIDADE:

A exploração e auto-revelação de todas as componentes pessoais (emoções, imagens, etc.) associadas ao verbo dito na 1ª pessoa do singular do presente do indicativo.

De pé, no espaço de trabalho, diante dos outros, o actor fecha os olhos e procura um verbo que corresponda ao seu estado ou a contextos particulares da sua vida naquele momento, dizendo-o em voz alta. Ao sinal de quem dirige, começa a procurar imagens e memórias associadas a esse verbo, dizendo-o em voz alta, mas sem explicitar as imagens e as memórias que, de cada vez, são complemento do verbo. Na primeira fase, esse processo de

associação é consciente. Progressivamente, contudo, o actor deve ir libertando o seu inconsciente, deixando-se conduzir pelo próprio verbo. O objectivo é o de passar por todas as possibilidades pessoais, e cada vez mais profundas, desse verbo. No final, sozinho ou seguindo a instrução externa, sintetiza tudo o que viu e experimentou e volta a dizer o verbo uma ou duas vezes.

Devem ser exclusivamente escolhidos verbos capazes de activar a memória afectiva, tanto na forma afirmativa como na negativa, como por exemplo: «eu amo/eu odeio»; «eu quero/eu não quero»; «eu fujo»; «eu minto»; «eu tenho medo»; etc. Não devem ser usados verbos estáticos ou emotivamente inócuos, como por exemplo: «eu sou»; «eu danço»; «eu penso»; «eu imagino»; etc. (2011b:46)

J'ai commencé l'exercice en fermant les yeux. J'étais nerveuse, mon cœur battait très vite, j'ai essayé de me détendre pour faire l'exercice au mieux. On m'attribua le verbe “je veux”. J'ai commencé à penser aux choses que je voulais et la première qui m'est apparue fut l'envie de faire du théâtre. Un grand sourire s'est élargi sur mon visage et on m'a demandé d'explorer ce côté. J'ai donc dégagé toute l'envie de faire du théâtre que j'avais en moi, mais cette exploration a vite tourné court. J'ai recherché d'autres images, je pensais aux choses que je voulais, mais rien n'apparaissait, je répétais “je veux” sans cesse, mais rien. Soudainement, une pensée a jailli de je ne sais où: l'envie de revoir un être cher qui ne fait plus partie de ce monde. J'ai commencé à pleurer. L'exercice a fait office de déclencheur et m'a révélé une partie ignorée de ma souffrance. J'ai essayé d'explorer le sentiment, mais je pense avoir été effrayée par cette découverte: j'étais très loin de penser avoir envie de revoir cette personne, de nombreuses années avaient passé et j'imaginai avoir tourné cette page de ma vie. La capacité de l'exercice à faire resurgir des pensées inconscientes m'a entièrement ébahie et je pense avoir pris le contrôle à partir de ce moment-là, en m'empêchant d'explorer jusqu'au fond cette émotion. Un acteur ne peut pas être effrayé par ce genre d'image, car son but est de justement connaître toutes ces ressources. L'objectif est d'ouvrir toutes les portes de notre être pour nous découvrir. Manuela de Freitas nous parle de cette profonde recherche intérieure:

Quer dizer, ao ir com a personagem, eu vou descobrir as minhas coisas, aquilo que eu sou que tem a ver com a personagem mas que sou eu. Portanto

se você me perguntar : «E a Manuela de Freitas, quem é? Olhe! Veja! É tudo aquilo. Eu acho que ninguém me conhece melhor do que quem me vê representar. Porque é a Manuela de Freitas. Agora, a Manuela de Freitas tem várias facetas.» (2006:17)

En créant un personnage, l'acteur apprend donc à connaître des facettes de lui qu'il n'a pas l'habitude de confronter au quotidien. L'actrice Manuela de Freitas nous dit qu'en se découvrant, l'acteur crée des « tiroirs » ou encore une « base de données » qui sont à sa disposition pour la création d'un personnage:

Eu tenho essa parte e vou lá buscar à gaveta. Vou buscar ao ficheiro. O actor, é uma espécie de ficheiro. Vai registrando as suas emoções, as suas memórias. E gosta imenso. Como é que diz o Cesário Verde ? Este desejo absurdo de sofrer ». Por isso é que nem toda a gente gosta de ser actor. É verdade, porque vai-se buscar... vai-se abrir feridas que estavam cicatrizadas. E de repente quando se vai fazer uma personagem, quando se vai fazer uma peça, ou um filme, e tem que se ir buscar aquilo ali, que na minha vidinha, já estava arrumadinho. Estava resolvido, estava tratado. Mas que naquele dia, há vinte anos, ou há dez anos, despertou uma emoção qualquer de que eu preciso para usar naquele papel, naquela peça, naquela cena. “O que é que se pretende aqui? O que é que se quer aqui?” “Quer-se que ela sinta não sei quê.” “Como é que eu vou sentir isto? Ah, já sei. Naquele dia, às tantas horas, com o não sei quê, falei com não sei quem, foi quando soube que tinha morrido não sei quem, foi quando entrei no hospital, foi quando estive doente ...foi...” Então, lá vou eu voltar àquela emoção. E depois, às vezes, tem que se deitar fora, não funciona. “Olha, afinal este assunto está mesmo arrumado, não consigo, está morto, está morto.” Mas às vezes vai-se descobrir que, mesmo uma coisa que se passou há quarenta anos, ainda está lá, e então vou buscar e uso. É uma coisa perversa, se vocês quiserem, é uma profissão muito esquisita, é. Mas tem um sentido. Para mim faz todo o sentido... A minha dor tem um sentido, é para pôr ao serviço. (2006:18)

Par conséquent, l'objectif de l'exercice et du travail de l'acteur est de se découvrir au

plus profond de lui et de mettre sa découverte au service de l'art. C'est un réel don de soi. Contrairement à ma réaction de peur, un acteur doit être préparé à recevoir toutes les images susceptibles d'émerger de son être. Manuela de Freitas témoigne du fait qu'elle ne s'effraie pas lors de l'émergence d'une émotion ou d'une image inattendue:

Porque é verdade que se vocês me perguntarem quem é que eu sou, eu não sei responder. Mas ao mesmo tempo tenho uma noção de uma grande inteireza, de saber muito bem quem sou. Tenho porque não me assusto com nada que me acontece. Até pelo contrário, vou logo meter na base de dados. No outro dia estava a falar com uma amiga minha que me contou que ia na rua, muito deprimida e um homem meteu-se com ela, e disse-lhe uma ordinarice qualquer. E ela de repente sentiu-se completamente desfeita e olhou para o homem e disse: “Se tivesse uma arma, matava-o.” E foi para casa completamente destruída a pensar “Que horror, eu sou capaz de matar uma pessoa.”, e eu disse: “Eu já sei que sou capaz há muitos anos.”

O actor tem essa segurança e simplicidade. Nós somos uns seres extraordinários, e temos tudo cá dentro. E quem julga que não tem, está enganado. E um dia destes assusta-se. Mais vale não se assustar e começar a reparar que tem. O problema é de administração. Quando eu dou aulas de teatro, o que eu explico aos meus alunos é: “Vocês têm que abrir as portas, não há barba azul, não há quartos fechados na casa de um actor. O actor tem que abrir as portas todas. E olhar e ver tudo. E depois, aquele quarto fica fechado, abre aqueles três. Mas não há quartos fechados. (2006:18)

Donnellan dit qu'«il est possible que nous préférerions mentir plutôt qu'admettre que nous sommes irrationnels»<sup>71</sup>, mais nous ne pouvons pas avoir peur de notre côté irrationnel, inexpliqué et inattendu. L'exercice du verbe est une porte ouverte à notre inconscient, il nous permet de découvrir des faces cachées de notre personnalité. Il suffit simplement de vouloir ouvrir la porte et de ne pas avoir peur de ce qui peut apparaître. Nous devons accepter que nous pouvons interpréter n'importe quel rôle, que notre instrument psychologique est un «éventail bien plus large que nous voulons

<sup>71</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.42.

l'accepter»<sup>72</sup> et que «tous les rôles sont disponibles à chacun d'entre nous»<sup>73</sup>. Ainsi, nous pouvons «découvrir que nous savons en fait énormément de choses sur un monde que nous ne sommes pas du tout censés connaître»<sup>74</sup>.

Antonin Artaud défend l'affirmation que le théâtre est cruauté. Dans un des chapitres de l'œuvre *Le théâtre et son double*, il compare le théâtre à la peste. Voyons ici un des éléments de cette comparaison:

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout: [...] Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles: et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement; car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés.

Ces symboles qui sont le signe de forces mûres, mais jusque-là tenues en servitude, et inutilisables dans la réalité, éclatent sous l'aspect d'images incroyables qui donnent droit de cité et d'existence à des actes hostiles par nature à la vie des sociétés.

Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile. (1964:39)

Considérer une pièce comme inacceptable ou la refouler quelle que soit l'envie que

<sup>72</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.127.

<sup>73</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.127.

<sup>74</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.125.

nous avons, c'est refuser une partie de nous-mêmes et une partie de l'humanité qui existe vraiment. Il ne faut pas craindre «d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse»<sup>75</sup>. Artaud nous dit que le théâtre sert à nous surpasser, à montrer le monde tel qu'il est et non pas à vivre dans l'illusion d'un monde parfait, car le monde où nous vivons est malade, l'homme n'y vit plus en de façon intègre. Voyons ici ce qu'ajoute Artaud:

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est à dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipices véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvageries, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.

En d'autres termes, le théâtre doit poursuivre par tous les moyens une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est à dire de l'homme, considéré métaphysiquement. Ce n'est qu'ainsi, croyons-nous, qu'on pourra encore reparler au théâtre des droits de l'imagination. Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité. (Artaud,1964:140)

Artaud nous invite donc à revoir notre position dans ce monde malade et affirme que le théâtre a un rôle de revivification intérieure. Manuela de Freitas rejoint l'avis d'Artaud en nous faisant part de son expérience d'actrice:

O teatro tem que ser qualquer coisa que vos desperte, que vos aflija, que vos comova, que vos divirta. Porque eu passei, durante dois meses, por toda a espécie de experiências emocionais. Fui buscar as minhas memórias, fui... fui abrir feridas. E estou ali à vossa frente, com as feridas abertas, naquele momento. [...] As personagens são uma espécie de focos, sobre a personalidade de um ser. E, focando o lado da prostituta, da assassina, da

---

<sup>75</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Saint-Amand, Gallimard, 1964, p.133.

mãe, da apaixonada, da drogada, da infeliz, da feliz, da deprimida, da eufórica, da histérica, está cá tudo! O actor tem a noção de que tem tudo, e tem como obrigação, cada vez saber mais o que é que tem. Portanto, confrontado com um personagem, dizer: “Eu sou... eu era capaz de matar alguém, não era? Era. Era. Não sei... Era! Era! Tum, tum, tum...” e ir até ao fim desse horror! Um actor não pode ter medo de olhar para si. Porque se tem medo de olhar para si, o que vai fazer é de uma vulgaridade sem fim... Não sei, acho que não interessa nada... (2006:19)

Néanmoins, soyons clairs sur un point, nous parlons ici de théâtre. Pour le théâtre, nous avons cette possibilité d'aller au-delà des barrières imposées par la société, mais cela se réalise uniquement dans l'espace de jeu, dans l'espace sacré des répétitions. Dans la vie quotidienne, il est nécessaire d'imposer cette frontière:

Agora para a vida, claro que há [quartos fechados]. É evidente que não vou para a cinemateca em Judite, dizer aquelas frases que digo ao João César Monteiro nos filmes. (2006:19)

Une fois que l'acteur sort de la salle de répétition ou de la salle de spectacle, il doit redevenir l'homme civilisé avec tout son bagage social, religieux et moral. Il doit «remettre le masque».

A la fin de l'exercice d'improvisation de la tombe, dont j'ai déjà parlé, je me souciais de cette barrière entre le théâtre et la vie: comment un acteur réussit-il à plonger dans cette horreur à chaque spectacle sans que cela ne l'affecte réellement dans sa vie quotidienne? J'étais soucieuse d'apprendre par quelle technique ou quel principe éthique l'acteur parvenait à cet acte. Coquelin affirme que cela peut être dangereux et peut même provoquer la folie : «Le danger, pour qui ne se possède pas, est alors de perdre la tête et de ne pas la retrouver de la soirée»<sup>76</sup>.

Il avait déjà expliqué que l'acteur doit se contrôler et ne pas se laisser emporter par ses émotions:

---

<sup>76</sup> Constant Coquelin, *L'Art du Comédien*, Paris, BiblioLife, 1894, p.47.

Le fameux axiome: «Si tu veux me faire pleurer, pleure toi-même» n'est donc pas applicable au comédien - S'il pleurait réellement, il se pourrait fort bien qu'il fit rire, car la douleur grimace. Je comprends qu'un jeune homme, un débutant s'oublie, et qu'il *s'emballe*, inquiet de son sort. Les émotions qu'il est chargé d'exprimer peuvent se confondre avec l'émotion personnelle qu'il éprouve. Cela m'est arrivé comme à tout le monde, et je me le rappelle sans déplaisir, car j'avais alors dix-sept ans. Pour la première fois je jouais en public et je jouais *Pauvre Jacques*. Pauvre Jacques est un malheureux musicien devenu fou à la suite d'un amour contrarié (on voit que mon goût pour les dramatiques m'a corrompue de bonne heure). Je suffoquais d'émotion. Je jouai cependant, je fis beaucoup pleurer, et ... je me trouvai mal dans les coulisses... C'est une histoire de conscrit, voilà tout. Si pareille chose m'arrivait aujourd'hui, je me sentirais déshonorée. Un acteur expérimenté doit être à l'abri de ces accidents. (1894:46)

Contrairement à ce que voudrait nous faire croire Coquelin, l'acteur authentique est loin de devenir fou. Il n'est pas surpris par ses émotions ou ses envies, il les identifie, il en a connaissance, il les a reconnues, il les a assimilées après de longues heures de répétition et de recherche intérieure ce qui l'empêche d'en être effrayé. António Branco parle d'intelligence interpersonnelle:

a inteligência intrapessoal tem a ver com compreendermo-nos a nós mesmos, sermos capazes de lidar com as nossas emoções, os nossos sentimentos, os nossos medos, as nossas motivações, etc. (2011:80)

L'opinion d'Artaud est également très intéressante pour contrebalancer l'idée de Coquelin :

Une fois lancé dans sa fureur, il faut infiniment plus de vertu à l'acteur pour s'empêcher de commettre un crime qu'il ne faut de courage à l'assassin pour parvenir à exécuter le sien, et c'est ici que, dans sa gratuité, l'action d'un sentiment au théâtre apparaît comme quelque chose d'infiniment plus valable que celle d'un sentiment réalisé.

En face de la fureur de l'assassin qui s'épuise, celle de l'acteur tragique

demeure dans un cercle pur et fermé. La fureur de l'assassin a accompli un acte, elle se décharge et perd le contact d'avec la force qui l'inspire, mais ne l'alimentera plus désormais. Elle a pris une forme, celle de l'acteur, qui se nie à mesure qu'elle se dégage, se fond dans l'universalité. (1964:35)

L'acteur ne se laisse pas emporter par l'impulsion meurtrière qui a poussé l'assassin à l'acte. Il se nourrit de «la force qui l'inspire» et la réutilise à chaque fois qu'il en a besoin. L'assassin ne réfléchit pas, il veut simplement assouvir une pulsion spontanée de rage et de colère.

A la fin de l'improvisation de la tombe, où je m'étais retrouvée confrontée à un de mes monstres, je n'avais éprouvé aucune souffrance à posteriori à replonger dans un douloureux moment de ma vie. C'est qu'il y a dans ces ouragans émotionnels une notion de liberté et de purification. Coquelin témoigne que, suite à cette expérience, il se sentait «mal dans la coulisse». Un acteur qui n'est pas préparé à se confronter avec les parties les plus douloureuse ou obscures de lui-même peut éventuellement être influencé par cette émotion au-delà de la scène, mais l'acteur qui ne rejette pas cette partie de son être en ayant la possibilité d'aller au plus profond de soi, il se libère et se purifie. Voyons l'opinion d'Artaud:

Il [le théâtre] invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela. (1964:45)

L'actrice Manuela de Freitas le dit elle-même: «E digo-vos uma coisa, nunca fico tão bem disposta como depois de fazer uma peça horrorosa.»<sup>77</sup>. En parcourant toute les facettes de l'humanité, même celles réprimandées par la société, nous nous rapprochons

---

<sup>77</sup> José Neves, Manuela de Freitas, ação e cinema, 2006, p.20.

des hommes, de l'universalité, de la vie et de nous-même. A la fin de l'exercice du verbe, j'ai ressenti une profonde frustration de ne pas avoir été au fond. Tandis que pour l'improvisation de la tombe, j'ai ressenti un énorme sentiment de satisfaction, de libération et même de plénitude qui pourrait s'approcher de l'exemple d'Artaud présenté ci-dessous:

Il y a en lui [le théâtre] comme dans la peste une sorte d'étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal. [...]. Elle ressemble à la liberté de la peste ou de degré en degré, d'échelon en échelon, l'agonisant gonfle son personnage, où le vivant devient au fur et à mesure un être grandiose et surtendu. (1964:42)

La transformation que j'ai vécue lors de l'improvisation de la tombe «est en fait une libération de quelque chose qui était déjà là»<sup>78</sup>. J'ai également ressenti la même sensation lors de l'exercice « Demoníaco/Angélico » décrit de la façon suivante par Antonio Branco:

#### FINALIDADE:

A expressão dos sentimentos disfóricos (dor, tristeza, ódio, medo, frustração, raiva, etc.), sua limpeza e criação de uma voz harmónica, pura e colectiva.

Os alunos são dispostos num círculo muito amplo, virados para o centro. São-lhes comunicadas as instruções do exercício, dirigido e realizado em duas fases. Na 1a fase, de olhos fechados, procuram dentro de si todas as imagens, situações, motivos, para a dor, a tristeza, a frustração, a raiva, etc. (sentimentos e emoções negativas), deixando-as sair através de sons cada vez mais intensos. É um processo totalmente solitário, embora se possam alimentar do que ouvem. Quando o professor assim o indica, passam para a fase seguinte.

Na 2a fase, sempre de olhos fechados, procuram dentro de si as imagens, as emoções, as sensações que os ajude a encontrar a voz do anjo, que vão deixando sair, também progressivamente. À medida que todos a vão encontrando, vão ficando atentos às vozes angélicas dos outros e vão

<sup>78</sup> Declan Donnellan, *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*, Montpellier, L'Entretemps, 2004, p.126.

caminhando para o centro, onde se ligam no círculo mais apertado possível, fundindo e harmonizando a sua voz angélica com a dos outros, até se encontrar a voz angélica colectiva. (Branco, 2011b:29)

Pendant la première phase, j'ai été surprise de découvrir l'enfer en moi. Jamais je n'aurais imaginé pouvoir contenir autant de sentiments négatifs. J'ai été capable de tout extérioriser sans résistance ni crainte. A la fin de l'exercice, j'ai ressenti un intense sentiment de libération d'avoir laissé s'exprimer des facettes de ma personnalité sans les réprimer et de ne pas avoir eu peur de parcourir les côtés les plus sombres de mon existence. Carl Rogers parle également de ce côté bénéfique:

Rapidamente compreenderá que as suas reacções e experiências internas, as mensagens dos seus sentidos e das suas vísceras, são amigos. Começa a querer estar próximo das suas fontes internas de informação mais do que permanecer-lhes fechado (Rogers,2009:206)

Une fois que l'homme se voit tel qu'il est, ce qu'il est capable de faire, qu'il assume ce côté irrationnel et pulsionnel de son être, il se rapproche de lui-même et de l'humanité comme s'il avait subi un nettoyage profond, car nous sommes tous capables du pire, comme du meilleur. L'acteur se purifie, comme nous l'explique Manuela de Freitas:

Não sei se alguém viu uma peça na Cornucópia, aqui há uns anos, *A Primavera Negra*, do Raul Brandão... Era uma coisa horrível, o público saía completamente destruído, a chorar baba e ranho. E depois, as pessoas conhecidas ainda era pior porque acabava e eu ficava muito bem-disposta. É uma espécie de uma lavagem, é uma catarse, despejámos ali todo o horror, e acabamos muito frescos. E depois as pessoas, à saída, a chorar, abraçadas a nós, convulsivamente... E já sei que me vai acontecer o mesmo na Medeia. Porque... é uma limpeza, é um autoconhecimento, e é muito saudável. Por isso é que não precisei nunca de psiquiatras. Porque me habituei a olhar para a humanidade com esta naturalidade, com que a olham estes senhores, Eurípides, Esquilo, Tchekhov, Strindberg, Shakespeare, estão-nos a contar a história da gente, e não é nada de extraordinário. (2006:21)

Grotowski dit que nous résistons à la totalité de l'être en niant toute cruauté en lui, «Quand nous essayons de nous libérer de tout cela, nous commençons à crier et à taper du pied, nous nous convulsons. Dans notre recherche de libération, nous atteignons au chaos biologique»<sup>79</sup>.

Grâce à ces exercices et ces expériences artistiques, j'ai appris à apprivoiser mes monstres, j'ai appris à avoir confiance en eux et à les apprécier. Etre ouverte aux expériences les plus sombres me donne confiance en mon organisme psychique et m'a appris à avoir moins peur de mes réactions émotionnelles et organiques. Mes croyances rigides selon lesquelles l'irrationnel ne pouvait exister en moi étaient en fait complètement erronées. Le croque-mitaine existe vraiment.

---

<sup>79</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, pg 213.

## CONCLUSION

Cette étude m'a permis de distinguer et de mieux comprendre deux pratiques théâtrales, qui s'associent curieusement à ma vie. En effet, mes premières années de théâtre en France ont influencé ma vision de cet art: grâce à la maîtrise, j'ai pu cerner les différents comportements scénique de l'acteur, et j'ai pu comprendre mes comportements intérieurs et humains. Le théâtre a eu, sur moi, l'effet de la peste d'Artaud. Une confrontation avec mes faux semblants, mes mensonges et mes monstres avait permis de déclencher un processus de nettoyage profond et de purification. Les portes d'une nouvelle éthique artistique se sont ouvertes sur un monde beaucoup plus vaste, celui de la vie. Ainsi, le travail que j'ai du faire sur moi-même s'est étendu au-delà des murs de la salle de répétition et m'a enrichi aussi bien sur un plan artistique que sur un plan vital.

Grâce à l'entendement, structuré par cette conception théâtrale, j'ai pu approcher le sens du vrai et le reconnaître là où je ne le voyais pas auparavant. Mensonge et vérité étaient confondus pour moi avant d'avoir approché cette conception du théâtre. Le sens du vrai et le mensonge ne sont devenus réels qu'à partir du moment où j'ai ainsi pris conscience de leur existence. Dès lors, j'ai commencé à ressentir et à comprendre le théâtre d'une façon différente: si je ressentais sur scène des émotions réelles, c'était du gâchis de simuler, l'imitation était inacceptable, le mensonge, une profanation.

Ainsi, comme nous avons pu le voir au long de mon étude, j'avais en main des éléments techniques et éthiques pour construire un chemin et ne plus être perdue dans mon jeu de comédienne. Pour mieux détecter la vérité, il fallait apprendre à déceler le mensonge. En comprenant de mieux en mieux la technique de l'imitation grâce à mes recherches littéraires et mes recherches intérieures, j'ai appris à me détacher du mensonge.

Au cours de mon étude, j'ai pu observer qu'il existe une relation entre les différents vocables. J'ai identifié deux difficultés principales qui pourraient lier les vocables entre eux: la première difficulté était liée à ma personnalité et à mon caractère et la deuxième à mon propre jeu de comédienne

Commençons avec les difficultés liées à ma personnalité et à mon caractère. Avant de pouvoir créer un personnage, il fallait que je me libère de mes propres barrières.

Comment pouvais-je me révéler à mes compagnons, aux spectateurs ou encore au monde en étant entièrement fermée? Mes monstres me retenaient prisonnière. En effet nous sommes tous plus ou moins prisonniers de nos peurs, de nos pulsions, de notre caractère et de nos habitudes. Ce sont ces peurs qui bien souvent déclenchent nos actions. Nous sommes les seuls à pouvoir nous délivrer de cette prison, de cette forme d'esclavage. La confiance qui s'est instaurée entre moi et le groupe a été l'élément déclencheur qui m'a permis à la fois de me connaître mais aussi de m'ouvrir au jeu et à la volonté d'expérimenter de nouvelles aventures sans crainte. J'ai ainsi pu me libérer par ce biais. En choisissant cette visite guidée du monde de l'acteur, j'ai du travailler sur moi-même, corriger mes réactions et mes actions, ce qui demande effort et volonté. J'ai appris à accepter notre côté irrationnel et de rejeter de vivre dans l'illusion d'un monde parfait. J'ai appris à avoir confiance en mon organisme psychique et à ne pas redouter des peurs à venir. Une fois que j'avais détruit la barrière de mes monstres, autrement dit, de mes peurs, grâce à la confiance du groupe, j'ai pu me concentrer sur le chemin de la création, notamment pour la création du petit garçon.

Ainsi surgit la deuxième difficulté que j'ai rencontrée: celle de mon propre jeu de comédienne, rattaché au mensonge, soit à l'imitation et à l'effet. Une fois en confiance, prête à affronter mes monstres et mes limitations, il m'était encore difficile de me détacher du mensonge. Mon jeu d'acteur se détachait du personnage que j'incarnais. Je me mettais ainsi à distance et excellais dans l'art de l'imitation. Je reproduisais les émotions de la vie sans pour autant les éprouver. Mon jeu et ma vie étaient basés sur le mensonge, comme l'acteur de Diderot. Ce mensonge qui ne nous permet pas d'être nous-même, mais d'être des «standards» qui se mentent à eux même et se conditionnent. Nos propos ne traduisent pas notre essence véritable. Ils maintiennent une apparente cohérence, qui n'est qu'une façade, une fausse image de nous même, rassurante, et que nous souhaitons afficher. Ainsi, comme j'ai pu le développer dans le terme du mensonge, j'ai remplacé le jeu mécanique par la recherche de motivation concrète pour agir sur scène de façon authentique. Une motivation génératrice de confiance en moi. J'ai appris à ne pas m'endormir sur des certitudes acquises et à toujours rechercher la vérité artistique. J'ai essayé de faire vivre le petit garçon de mon rôle. J'ai travaillé mon imagination et j'ai appris à contempler le monde comme un enfant. Dans le terme de l'effet, nous pouvons constater que j'ai appris à ne pas contrôler ce que je renvoie de moi et à cesser de m'en préoccuper, tout cela dans le but de faire une représentation moins

focalisée sur des fins personnelles. Ce qui m'importe devient le don de soi, aussi bien à ses compagnons qu'aux spectateurs. Inutile de charmer le public avec de la beauté, mais penser à l'outil social qu'est l'art pour permettre de briser des barrières. Nous l'avons vu avec Beckett, la beauté du monde n'existe plus. L'art doit montrer le monde tel qu'il est. Nous l'avons vu, le menteur charmeur, séduisant, qui cherche juste à plaire est préoccupé par son image. Une fois pris dans cet engrenage du mensonge, nous nous créons une obligation de maintenir cette apparence. Ce n'est qu'avec une approche authentique de l'art que j'ai appris à désamorcer ce mode de fonctionnement lourd et envahissant, tout cela dans le but de créer. Seul un travail personnel d'introspection peut nous permettre chaque jour un peu plus d'exprimer notre vraie nature, sans peur du jugement d'autrui, sans peur du «qu'en dira-t-on», sans peur d'être rejeté, sans peur de blesser. Et alors sans le combattre, le mensonge s'estompe et disparaît peu à peu de nos habitudes.

Le mensonge est une interprétation pauvre qui nous ôte la vie. Néanmoins, le mensonge a sa place dans la création artistique. Je m'en suis servi comme point de comparaison pour m'indiquer ce qui est à rejeter. Mais il peut également être considéré comme la toute première forme d'art, celle qui a permis à l'homme de s'inventer une existence fictive pour se libérer et libérer les autres. Pour cela, je me permets de garder une petite part d'imitation dans ma vie: l'imitation de l'art par la vie: c'est en cela que ma vie imite l'art, en reproduisant dans mon existence ce qui m'a séduit au théâtre, le sens du vrai et de l'authenticité.

Pour finir, j'admets qu'il n'y a pas de conception théâtrale unique et univoque. Il existe autant de conceptions que de styles de théâtre qui varient en fonction des visées, des époques, des cultures et du genre que l'on désire pratiquer. Le chemin que j'ai décidé de suivre est devenu de plus en plus clair quant au théâtre que je souhaite faire. J'ai bien évidemment choisi le chemin de l'authenticité. Tout comme Peter Brook, qui suite à sa rencontre avec Grotowski s'est confronté à une question simple «pourquoi est-on acteur?»<sup>80</sup>, je me suis confrontée à une autre<sup>80</sup> question: «Pourquoi suis-je attirée par le théâtre? Pourquoi ce lien avec le théâtre est-il si important pour moi?». Je répondrai en paraphrasant Grotowski: «pour détruire les limitations dues à notre ignorance et notre manque de courage, [...], pour remplir le vide qui est en nous: pour nous accomplir

---

<sup>80</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, pg 9.

nous-même»<sup>81</sup>. L'être humain est le seul être vivant capable de grandeur car il est seul capable de s'interroger sur la signification et le but de son existence. Il est à même de se donner les moyens de progresser et de se transformer. Or certains hommes inconscients ou ignorants ont pris l'habitude de ne rien maîtriser du sens de leur existence. Ils se sont habitués à vivre ainsi, comme Gogo et Didi pour lesquels «il n'y a rien à faire», sinon espérer que la vie leur pèse trop pour qu'ils décident enfin de se libérer de leurs chaînes et prendre le chemin du petit garçon, celui du renouvellement et de la transformation. Moi, j'ai décidé de prendre ce chemin.

---

<sup>81</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, pg 215.

## BIBLIOGRAPHIE

AMADO, Fernando

1999. *Á boca de cena*. Lisboa : &Etc.

ARTAUD, Antonin

1964. *Le théâtre et son double*. Saint-Amand : Gallimard.

BENEDETTI, Jean

2008. *Stanislavski. An introduction*. Londres: Methuen.

BENEDETTI, Jean

2005. *Stanislavski: An Introduction*. New York: Routledge/Theatre Art Books.

BECKETT, Samuel

[1952]. *En attendant Godot*. 2009. Paris : Les éditions de minuit.

BECKETT, Samuel

[1978]. *Pas, suivi de Fragment de théâtre I – Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*. 2009. Paris : Les éditions de minuit.

BECKETT, Samuel

[1983]. *Catastrophe et autres dramaticules. Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*. Trad. de l'auteur. 2006. Paris : Les éditions de minuit.

BECKETT, Samuel

[1972]. *Comédie et actes divers, Va-et-Vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*. Trad. de l'auteur. 2009. Paris : Les éditions de minuit.

BRANCO, António

2011a. *Oficina de Teatro I. Anexos*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da

Universidade do Algarve. Faro.

BRANCO, António

2011b. *Oficina de Teatro I. Relatório*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve. Faro.

BRECHT, Bertolt

[1964]. *Estudos sobre teatro*. Trad. de Fiana Pais Brandão. 2005. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

BROOK, Peter

2009. *Avec Grotowski*. Arles : Actes Sud.

COQUELIN, Constant

1894. *L'Art du Comédien*. Paris: BiblioLife.

DECLAN, Donnellan

2004. *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu*. Trad. de Valérie Latour Burney. Montpellier : Entretemps.

*DICTIONNAIRE LE PETIT LAROUSSE*

1996. Paris : Larousse.

DIDEROT, Denis

1981. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Flammarion.

ELIADE, Mircea

2006. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad.de Rogério Fernandes. Lisboa : Livros do Brasil.

ESSLIN, Martin

1977. *Théâtre de l'Absurde*. Trad. de Marguerite Buchet. Paris : Editions Buchet/Chastel.

FADDA, Sebastiana e Rui Cintra

2004. Manuela de Freitas. Uma atriz que é « tudo ou nada ». In *Sinais de Cena*. 2 .Lisboa. 41-53

FREITAS, Manuela

2005. Texte lu lors de l'hommage à Aldolfo Gutkin organisé par la Société Portugaise des Auteurs et réalisée le 23 Mars. Copie gentiment cédée par l'auteur.

GROTOWSKI, Jerzy

1971. *Vers un théâtre pauvre*. Trad. de Claude B.Levenson. Lausanne:L'Age d'Homme.

HUIZINGA, Johan

2003. *Homo Ludens. Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Trad. de Victor Antunes. Lisboa : Edições 70.

KNOWLSON, James

1999. *Beckett*. Trad.de Oristelle Bonis. Lonrai: Actes Sud.

MARQUES, José Manuel Gonçalves

2010. *Dionísio, entre cena e mito. Dissertação de Mestrado em História e Cultura das Religiões*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MELLO BREYNER ANDERSEN, Sophia

2010. *Obra Poética I*. Lisboa: Caminho.

MERLIN, Bella

2007. *The Complete Stanislavski Toolkit*. London: Nick Hern Books.

NEVES, José

2006. *Manuela de Freitas, acção e cinema*. Texte, gentiment cédé par l'actrice, lors de la conference réalisée à la Faculté d'Architecture. Lisboa. 16 Mars.

NIETZSCHE, Frederico

[1872]. *A origem da tragédia*. Trad.de Alvaro Ribeiro. 2004. Lisboa: Guimarães

Editores.

RICHARDS, Thomas

1995. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Trad. de Michel A. Moos. Arles: Actes Sud.

ROGERS, Carl

[1961]. *Tornar-se pessoa*. Trad. de Entre Letras. 1995. Lisboa: Padrões Culturais Editora.

STANISLAVSKI, Constantin

[1958]. *La formation de l'acteur*. Trad. de Elisabeth Janvier. 1986. Paris: Pygmalion/Gerard Watelet.

STANISLAVSKI, Constantin

[1984]. *La construction du personnage*. Trad. de Charles Antonetti. 2006. Paris: Pygmalion.

STEBBINS, Genevieve

1886. *Delsarte, system of dramatic expression*. New York : Edgar .S Werner.

STRINDBERG, August

1964. *Théâtre Cruel et Théâtre Mystique*. Trad. De Maurice Granier. Paris : Gallimard.

TCHEKHOV, Mikhail

1953. *Être acteur, la technique psychophysique du comédien*. Trad. Par Elisabeth Janvier, Coll. "Art théâtre et métier". Mayenne: Olivier Perrin.

TOLLE, Eckhart

2010. *O poder do Agora*. Lisboa : Bertrand Editora.

## ANNEXES

En format CD:

- Texte de présentation du Project «Teatro e Linhagem»;
- Texte définitif du spectacle;
- Programme du spectacle;
- Photographies;
- Liste des vocables du lexique de l'école.