

# La direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?

Ouvrage coordonné par  
Jean-François Dusigne

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de l'ANR  
(programme Investissement d'avenir ANR-10-LABX-80-01)



et le concours de l'Université Paris VIII  
(Scènes du monde, création, savoirs critiques ; axe ethnocénologie)

Couverture :

À droite, Marcus Borja, metteur en scène, à gauche Mira Zaki Bjørnskau, actrice.  
Séance de travail au laboratoire Poétiques de la voix et espaces sonores.  
CNSAD, le samedi 6 décembre 2014.  
Photo © Diego Bresani

© 2015, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN : 978-2-84681-451-5

## *Introduction*

EN VUE DE DÉBARQUER LE PILOTE,  
AFFRANCHIR LE NAVIRE...

« Je ne conçois pas une mais des directions d'acteurs », confie Felix Alexa, metteur en scène roumain, « à chaque création, toute l'affaire est de s'adapter à la particularité de chacun, et, avec chaque personne, ensemble, se découvrir. »

Notion flottante, la direction d'acteurs recouvre en effet une pluralité de voies de passage, contradictoires et/ou complémentaires : ordonner, mettre en place, faire éclore, induire, impulser, stimuler, indiquer, guider, entraîner, montrer, modeler, conduire, suggérer, aiguiller, défaire, pousser, déstabiliser, ébranler, révéler, choisir...

Mais, dans la majorité des cas, une fois achevées les répétitions, les metteurs en scène sont voués à rentrer au port... Kantor reste une exception. Certains peuvent toujours s'obstiner à envoyer des messages depuis la coulisse, il n'empêche, ce sont bien les acteurs qui, en représentation, font la traversée.

La question de leur autonomie se pose donc d'emblée.

De même au cinéma, quand, lors de longs plans-séquences, ils ont à conduire leur trajectoire.

« Avant de pouvoir répéter, un directeur devrait vivre, jouer tous les rôles dans sa tête », disait Vakh-tangov. Cela dit, les acteurs devraient eux aussi, comme les metteurs en scène, ne pas s'intéresser à leurs seules répliques mais considérer les différents points de vue des personnages mis en présence.

Et si le metteur en scène doit anticiper sur le travail des acteurs, il lui faut aussi, me semble-t-il, découvrir avec eux, se mettre dans la peau des acteurs, travailler en empathie avec eux pour mieux jouer de ces glissements ou frictions entre *personne*, *rôle* et *personnage*.

« L'acteur est le socle sur lequel s'invitent les rôles », dit Mundoli Narayanan, « l'acteur danse avec le personnage », dit aussi Krystian Lupa.

« Le metteur en scène, c'est quelqu'un qui élimine la peur des acteurs – ils sont pleins de peur – mais une fois la peur levée ils deviennent tellement beaux... Il faut beaucoup de chaleur pour lever cette peur », disait quant à lui Klaus Michael Grüber, qui ajoutait :

« Comme j'ai la chance d'être un homme tellement faible, ils savent que je ne triche pas<sup>1</sup>... »

Les acteurs aiment se sentir désirés, reconnus. « Pourquoi lui et pas moi ? », se demandent-ils souvent... Il en résulte des jeux d'approches où

---

1. Cf. Klaus Michael Grüber, ... *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...* Portrait proposé par Georges Banu et Mark Blezinger, Paris, Éditions du Regard/Académie expérimentale/Festival d'Automne, 1993.

séduction, coups de gueule exacerbent les rapports avec leur lot de manipulation ou d'addiction... Si les rapports conflictuels s'avèrent parfois créatifs, rien ne me paraît plus libérateur et stimulant que de travailler dans un climat de confiance réciproque.

Cela étant, les postures peuvent être variables et multiples : certains préfèrent donner des indications depuis la salle, d'autres montent volontiers sur le plateau pour accompagner les acteurs, éprouver avec eux.

Entre distiller un savoir et partager l'expérience, il faudrait questionner la lisière entre mise en scène et pédagogie. Assurément, les réponses seront divergentes. Et qu'importe, pourvu que l'acte de transmission donne lieu à curiosité réciproque, suscite plaisir et jubilation à explorer.

Or, sur les plateaux de répétition, on entend dire souvent : « C'est pas mal. C'est bien. Mais, c'est pas assez... c'est trop... » Certains retours ont le don d'irriter ou de bloquer les acteurs. Et pour cause : ces derniers n'ont que faire de l'évaluation ou du dosage...

Ainsi, quand un acteur ou une actrice force, faut-il calmer son impétuosité, freiner l'ardeur, mettre de l'eau sur le feu, ou au contraire, entretenir, aviver sa flamme ?

Comment ne pas bloquer son élan, encore maladroit ?

En l'amenant sans doute à mieux se centrer, pour canaliser le torrent et paradoxalement parvenir ainsi à le pousser jusqu'au bord du débordement...

L'artiste se doit d'être toujours animé par une question qui concrètement le fait avancer, une motivation brûlante pour lui qui bien entendu reste secrète : il tourne d'ailleurs le plus souvent autour sans savoir toujours très bien la formuler. Cet ensemble de motivations cachées, ce jardin secret lié au vécu, contribuera pour un acteur à ce que Georges Banu appelle « l'arrière-pays du rôle<sup>2</sup> ».

Mais comment faire quand l'acteur a l'impression d'être plus outillé que le metteur en scène ou le réalisateur pour construire le jeu ?

Mario Biagini<sup>3</sup> énonce différents comportements possibles de l'acteur en réponse à une proposition qui lui paraît peu excitante, voire aberrante. Il peut :

Soit se refuser à faire ce que le metteur en scène demande : commencent alors de longues discussions...

Soit s'employer à mal faire ce que le metteur en scène demande, afin de bien lui montrer qu'il se trompe, que son indication est mauvaise pour le jeu.

Soit essayer de faire comme le veut le metteur en scène, en tâchant de trouver le moyen de faire résonner en soi la consigne, en se disant que toute contrainte est stimulante pour le jeu. Puis à la séance suivante, proposer une autre tentative, différente, susceptible peut-être de satisfaire aux intentions du metteur en scène, en en concrétisant ses visées...

Ce qui signifie que s'ils se prétendent créateurs, metteurs en scène et acteurs doivent donc, pour être en mesure de collaborer, avoir au moins une idée de

---

2. Cf. Georges Banu, *L'Acteur insoumis*, Paris, Gallimard, 2013.

3. Mario Biagini, directeur associé du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Propos recueilli à ARTA en décembre 2013.

l'éventail des possibilités qui se présentent à eux pour atteindre leurs objectifs.

Mais comment par exemple appréhender l'acte de parole ? (« *Where is no words, violence prevails...* », Cicely Berry.)

Certains textes relèvent du théâtre du dit, considère Stuart Seide : « Je dis ce que je pense, je pense ce que je dis. » Michael Corbidge<sup>4</sup> prépare quant à lui les acteurs à « parler à la vitesse de la pensée ». « Jouer Shakespeare, ce doit être très sexuel », confirme Cicely Berry, directrice de la Royal Shakespeare Company, « respirez le texte par tout votre corps, cherchez dans le plaisir du son et sa modulation la source émotionnelle des mots, sans d'abord en chercher le sens. » Et la grande dame du théâtre anglais dit encore aux acteurs, à l'âge de 90 ans : « *Play with your fuck ass !...* »

Or les mêmes textes peuvent aussi relever de l'art du mensonge.

Il s'agit dès lors, pour citer Patrice Chéreau, de « privilégier une parole, active et déchirée, fissurée, empruntée », une parole donc qui recèle un motif secret que le comportement ne montre pas mais laisse percevoir quand, la situation lui échappant, le personnage se trahit.

Assurément, il est vain et stérile de ne se plier qu'à une seule réponse.

Mais « qu'est-ce qu'il veut ?, il ne cesse de se contredire », se plaignent souvent les acteurs...

---

4. Michael Corbidge, de la Royal Shakespeare Company. Propos recueilli à ARTA en décembre 2014.

Je suis personnellement convaincu qu'ils doivent précisément accepter d'aller explorer tantôt dans un sens, et tantôt dans l'autre sens.

L'acteur a par contre besoin d'énonciations simples, concises : il lui faut du concret.

Cependant, le propos de Boris Cyrulnik me paraît très juste : « Les pensées simples sont claires, dommage qu'elles soient fausses. Les causalités linéaires n'existent pratiquement jamais, c'est un ensemble de forces hétérogènes qui convergent pour provoquer un effet ou l'atténuer<sup>5</sup>. »

« La pensée systémique s'ouvre à des disciplines différentes et associées. » Mais « certains en sont irrités, car ils préfèrent les explications linéaires qui donnent des certitudes ». Il n'empêche : « La réalité mouvante ne peut être réduite à une formule<sup>6</sup>. »

En fonction de leurs intentions esthétiques, les uns procèdent par ajouts, d'autres par dépouillement.

De même qu'il n'y a pas qu'une méthode mais des méthodes, aucune théorie n'est immuable. Celles-ci n'ont de sens en art que si elles prennent appui sur l'expérience et permettent, comme des balises lumineuses, de jalonner le parcours artistique.

Pour ne pas se sentir coincé en suivant toujours le même rail, il est bon de savoir que, toujours, il est possible d'emprunter plusieurs voies. Et si elles paraissent *a priori* opposées ou contradictoires,

---

5. Boris Cyrulnik, *Les Âmes blessées*, Paris, Odile Jacob, 2014, p. 276 : « Il est impossible d'expliquer un phénomène psychique par une seule cause. C'est une convergence de déterminants qui provoque un effet psychologique. »

6. *Ibid.*, p. 12-13.

elles peuvent en fin de compte s'avérer tout à fait complémentaires.

Celui qui a expérimenté ces différentes voies de passage peut avoir la liberté de choisir d'emprunter tel chemin, sachant qu'il pourrait aussi emprunter tel autre, pour conduire au même but.

Cela étant, comment trouver sa motivation à agir avant d'entrer en scène ? Comment se concerter avec et entre acteurs, sans s'embrouiller l'esprit par des idées qui font perdre le concret ? Quelles questions justes se poser, en peu de mots, sans avoir besoin de parler trop longtemps ? Comment ouvrir le texte, pour en trouver des clés possibles de jeu ?

La scène étant un concentré d'espace et de temps, il faut pouvoir cerner en quoi le parcours de chacun est une modification, en quoi la trajectoire qui résulte des actions accomplies successivement sur scène correspond à la transformation de destinées.

Les commentaires littéraires, philosophiques ou psychanalytiques apportent des éclairages sur une œuvre. Cependant, même s'ils sont pertinents, ils peuvent représenter un poids encombrant pour les acteurs, qui ont besoin de saisir précisément quelle action engager à l'instant de leur entrée en jeu.

Comment tirer d'un texte les lignes de force qui dynamisent les rôles, ce qui motive le personnage, ce qui pousse intérieurement à agir et fait accomplir à chacun un parcours particulier ?

Conduire un processus de création vivante à partir d'un texte, telle fut l'ambition fondamentale de Stanislavski, qui observa que des préoccupations trop

individuelles n'aident pas à tenir un fil conducteur, dans la mesure où l'événement principal et l'action transversale concernent tous les protagonistes, leurs conduites étant interactives.

Si l'ultime phase des recherches de Stanislavski est restée longtemps méconnue, la période des années 1930 s'avère pourtant la plus fructueuse. Centrée sur les conduites structurées des rôles, elle conduira à la mise au point de cette « analyse active » du texte que Maria Knebel s'est employée à mettre au point et qu'Anatoli Vassiliev a depuis reconsidérée, en la déconstruisant pour mieux la reconstruire : car là encore, la recherche des moteurs d'action ne peut se réduire à des motivations psychologiques déterminées par des liens de cause à effet.

En introduisant la notion de perspective inversée, Vassiliev a ouvert la voie d'une nouvelle approche ludique et vivante des textes qui, par l'expérience de la rencontre et du dialogue, permet, au travers de l'action verbale, de révéler leurs motifs philosophiques et métaphysiques...

Il s'agirait de penser également les comportements en termes de probabilités.

Des conduites peuvent s'avérer surprenantes, contradictoires, illogiques.

Réagir à ce qui survient, s'adapter à l'imprévu : il s'agit alors d'ouvrir la conscience, de percevoir, à travers la relation au partenaire, le jeu à plusieurs niveaux.

Pour procéder, comme le prônaient les futuristes, par collage et montage, il faut être entraîné à dissocier ou segmenter ses actions, savoir se conduire sans ressassement en sachant mettre entre paren-

thèses ce qui vient de se passer dans la séquence précédente.

Il convient alors de s'exercer à lâcher prise, à entrer et sortir du cadre comme à entrer et sortir du jeu en permanence : amorcer une action en se chargeant d'une énergie spécifique, relâcher la tension, ponctuer l'action pour passer à une autre.

Un acteur bien entraîné devrait ainsi pouvoir *alterner* conduite linéaire ou progressive du rôle (selon une perspective psychologique) et construction par strates (selon une perspective de collage ou de tissage de partitions)...

En agençant des puzzles, en combinant des partitions, en concevant sa trajectoire comme une succession de points qui finit par donner l'illusion d'une ligne continue, l'acteur est amené à suivre des logiques qui le rapprochent du musicien ou du danseur.

S'agirait-il donc pour le metteur en scène d'être accoucheur et orchestrateur ?

Bien que l'opéra ne lui permît pas d'« aller aussi loin qu'au théâtre » sur le plan de l'approfondissement humain et dramatique, Patrice Chéreau trouvait que la confrontation avec la musique, avec ses contraintes et ses responsabilités de mesure, de dynamique et de tempo, lui apportait une « nourriture formidable<sup>7</sup> ». Meyerhold pensait quant à lui que le jeu de l'acteur est un duel avec le temps, aussi la musique est-elle sa meilleure alliée. Cependant,

7. Cf. *Une autre solitude*, film de Stéphane Metge, Azors Films – La Sept-Arte, 1995. Propos tenu quand Chéreau met en scène *Don Giovanni* de Mozart à Salzbourg.

l'acteur doit de lui-même être porté par une musique intérieure. Et si l'acteur ne produit pas le son minimum, je me demande qui parviendra à le faire travailler...

Enfin, toute considération sur la direction d'acteurs ne devrait pas négliger cet autre partenaire, l'espace, quand ce dernier est conçu pour provoquer le mouvement, créer des obstacles qui favorisent le jeu. Matérialiser lignes de tensions, volumes, zones d'influence, contrastes contribue à révéler les tensions antagonistes entre les êtres, à exacerber attirances, répulsions, à sortir des rapports convenus pour stimuler les rencontres, et pousser au « corps à corps ».

Ce faisant, certains affirment leur intention de déstabiliser les acteurs, pour paradoxalement préserver ce qui, à travers le construit, s'avère le plus précieux : la part d'incontrôlable.

Il s'agit d'aider chacun à trouver ses marques tout en incitant à ne pas se laisser piéger par l'habitude.

Pour cela, amener l'acteur à se fragiliser, afin qu'il puisse retrouver à chaque reprise l'émotion fugitive de la première rencontre, celle qui surgit par surprise quand, poussée dans ses retranchements, la personne se sent ébranlée ou démunie face à l'imprévu...

Ainsi, en chauffant la réflexion au contact du plateau, en partageant les expériences, j'invite non seulement à questionner la place, le rôle et la formation du « directeur d'acteurs », mais à interroger ce qui peut se transmettre.

Que donne à apprendre ou à enseigner cet acte en soi d'échange, tant pour l'éventuel apprentissage du metteur en scène ou du réalisateur que pour la gouverne créative de l'acteur, au sens large du terme.

JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE