

DÉTAILS DES MÉTHODOLOGIES ARTISTIQUES PERSONNE-ACTEUR-PERSONNAGE

- « Le voyage de l'acteur ou le Troisième Regard » : Expériences de plateau/microcosme de l'événement dramatique

Expériences d'abord silencieuses de pénétration et d'évolution sur l'espace scénique, soumises à des règles très précises de déplacement spatial et de conduite du regard : elles permettent de dessiner et d'éprouver l'Épure du mouvement qui fait naître la théâtralité. Issues du travail sur le « personnage neutre », les rapports fondamentaux entretenus entre Personne, Acteur et Personnage, de même que celui qu'entretient cette Trilogie avec le Spectateur y sont édifiants et déjà « spectaculaires ».

Il est possible alors de chercher - et à vue : À quoi sert cette scène ? Qu'est-ce que j'y veux dire ? Qui sont les spectateurs pour moi ? Quand passé-je de ma personne, à l'acteur, au personnage ?

Progressivement, ces travaux autoriseront la parole et une plus grande liberté de mouvements, mais garantiront aux improvisations et personnages qui en émergent de conserver ce qu'il y a de plus essentiel dans l'initiative de la personne/acteur.

LE VOYAGE DU RIEN ou le premier pas sur la scène

Etude du dispositif théâtral – scène/salle – comme métaphore du dispositif de la conscience humaine.

LA MISSIVE ou la bouteille à la mer

Ecrire et interpréter revisités à leur origine

LE MASQUE NEUTRE ou la pensée du corps

La Relation dramatique pré-historique – Découpage « sensation - émotion – réaction » - naissance du « conflit dramatique »

- « De la physiologie vers l'âme » : Le corps et son souffle, premier lieu d'accès à une scène de jeu

On explore ici comment notre corps, en particulier la manière dont il « se tient » et respire est **une architecture pensante, d'ores et déjà en relation** : relation à l'autre - relation à soi - relation au monde. Le « sujet » s'y trouve donc déjà à « plusieurs en négociation ».

D'une écoute attentive à différentes « postures » physiques basiques (où la colonne vertébrale, le mode d'inspiration et d'expiration sont l'objet central d'attention) par lesquelles on s'essaie à différents placements d'énergie respiratoire, découle l'exploration de différentes manières de s'adresser à autrui comme d'être en relation à soi. Ces variantes provoquent elles-mêmes différentes « voix » (timbres comme niveaux sonores). Le corps peut être « vers l'autre », « face à l'autre », « contre l'autre », « en force », « en danger », « en confiance » mais aussi « en rêve », « en lutte », « en contradiction », « en confort », etc. Il est un DIRE avant tout dit.

On explore alors différents « états d'être en relation », différents « personnages » - et donc différents « conflits dramatiques » fondamentaux - à partir de nouvelles habitations du corps, explorations du souffle et de la voix, et non pas depuis une quelconque induction cérébrale ou psychologique.

Le DIRE, dont on sait qu'il varie considérablement suivant la façon dont on dit - y compris le même dit - s'explore ici depuis une expérimentation assez proche de la discipline musicale, avec cette différence notoire que, dans le travail de l'acteur, l'instrument « corps » est confondu avec l'instrumentiste. Chercher comment se (sup)porte, inspire et expire ce corps, comment la voix en sort, et se proposer des modifications notoires, c'est toucher au plus intime de soi. C'est sur cette « confusion » propre à la discipline théâtrale – et qui lui est aussi proprement problématique - que cette méthodologie intervient pour aider l'acteur à repérer l'implication autant que la distanciation nécessaires au « pouvoir jouer » : elle fait du lieu de son propre corps le premier lieu d'accès à une scène ouverte à différents possibles. Elle permet aussi à celui qui l'accompagne une attention infiniment plus pointue à la « personne », dont l'histoire s'est inscrite dans le corps.

Telle qu'on la pratique ici, cette expérience ne se réduit aucunement à une « technique » (dans laquelle on sera plus ou moins performant) et se trouve à l'opposé de toute tentative de recettes de jeu ou formatage de l'expression. Au contraire, elle vise à ressentir la juste mesure qui est à faire entre le respect et la valorisation de la personne telle qu'elle se présente spontanément et la transformation vers d'autres possibles d'un « soi », coincé parfois dans une seule personnalité.

Si différents exercices réclament une rigueur d'attention aux bases qui fondent notre présence et notre « parler », les expériences scéniques qui en découlent, outre qu'elles ouvrent sur de multiples interprétations d'un même « dit », enclenchent des apparitions de « personnages » qu'une conception mentale n'aurait pu ni prévoir ni produire.

Les travaux cités ensuite sont enclenchés au fur et à mesure des expériences décrites précédemment :

- Travaux d'Écriture Plurielles

L'écriture, qu'il s'agisse d'écriture au sens littéral ou d'écriture dramaturgique au sens large (y compris non verbale), se développe à l'épreuve des expériences de l'acteur en scène et des expériences collectives de jeu et d'improvisation. Il n'y a pas conception à la table puis exécution en scène, mais un va et vient constant entre concevoir et éprouver, éprouver et reconcevoir.

La Missive (ou bouteille à la mer) : Elle consiste à écrire en une seule phrase, tantôt l'ultime question, tantôt l'ultime affirmation qu'on adresserait à un public « si c'est la dernière fois qu'on peut parler ». Portée par les autres membres du groupe avant qu'on puisse le faire soi-même, cette 1^{ère} parole va se décliner selon les différents REGISTRES du discours - Confidence, Conférence, Confession, Prière, Crédo, Harangue, Plaidoyer, Manifeste - point de départ à différents travaux d'interprétations et d'improvisations permettant d'investiguer sur toutes les intentions qui peuvent y présider, et sur les personnages à même de les incarner.

Le récit en relais - Le récit en chœur – Le récit partagé, le récit contradictoire, etc. : Travaux d'abord sur l'oralité, où la qualité d'écoute du récit d'autrui est le point de départ pour des interprétations multiples à deux ou à plusieurs.

La Lettre : La caractéristique de la Lettre - envoyée ou non envoyée - est de s'adresser à quelqu'un de précis et de dire ce qui n'a pas pu se dire autrement : ce qui en fait d'emblée une parole en relation, à savoir un conflit dramatique.

Le Dessin : Il est proposé notamment là où la formulation verbale est difficile à quelqu'un, ou encore trop réductrice et insatisfaisante. On dessine parfois seul, parfois à vue sur scène. On peut dessiner aussi à travers une séquence filmée. On partage et interprète les dessins en groupe. On en tire une recherche d'autres images recherchées du côté des arts plastiques (Peinture, sculpture).

Il peut enclencher toutes sortes de déclinaisons dramaturgiques en scène ou en audiovisuel, partant de lui et à son propos. Il peut naturellement s'associer aux écrits du groupe et faire partie du « journal de bord ».

Ecriture dramaturgique : Monologue/ Dialogue/ Trilogie - Théâtre stanislavskien - Théâtre Forum

L'écriture s'appuie sur la découverte, par des travaux successifs de : « quel est l'interlocuteur et antagoniste de ma propre parole en tant que Personne/auteur.

On cherche alors avec L'acteur/auteur/metteur en scène « quel sorte de théâtre » choisir selon le rapport au spectateur qu'il souhaite instaurer :

1/ le monologue ou le spectateur sera son seul interlocuteur et antagoniste – 2/ Le dialogue ou le trilogie qui fera du spectateur un témoin, à complicité variable, des personnages en jeu 3/ Le Théâtre du Réel ou le Théâtre de Fiction 4/ Le théâtre « classique » (ou stanislavskien) ou le Théâtre Forum (Boalieu), selon qu'il préfère exposer un « drame », ou préfère chercher des alternatives à ce drame avec les spectateurs.

- Travaux sonores et audiovisuels

Les contraintes liées au contexte de réalisation quel qu'il soit (où tout n'est pas possible) sont utilisées ici en les prenant pour « consignes » de travail artistique comme il en est, dans un processus de création, des « limites » qu'on se donne volontairement, facteurs d'une invention qui n'aurait pas eu lieu sans elles.

La Lettre sonore – La Lettre visuelle – La Lettre audiovisuelle : La Lettre se construit, purement sonore, purement visuelle, ou sonore et associées à quelques plans très choisis, en travaillant avec l'intervenant vidéaste selon des cadres et contraintes spatiotemporels très précis. Comme pour les Lettres écrites, la lettre sonore ou vidéographique s'adresse bien à quelqu'un de précis, ou encore au public, ce qui en fait une adresse engagée vers son interlocuteur et non un objet de contemplation passive.

Le Microfilm : Car sa durée ne doit pas excéder 4 minutes et toujours selon des contraintes de fabrication spatio-temporelles précises, avec des moyens minimalistes. Au contraire du « clip », il déploie l'instant d'un dire, d'un ressenti, d'une vision. Il s'inscrit dans une dramaturgie théâtrale ou vaut pour lui-même, comme il en est du dessin.

Vidéographie du Théâtre Image : Ce travail émerge du « Théâtre Image » (Cf. voir précédemment). Certaines « Images » produites par les acteurs dans ce cadre théâtral valent non pas tant qu'on en cherche la photographie pertinente, mais qu'on en cherche la vidéographie : il s'agit de filmer l'Image sur une durée courte (2 minutes) pendant laquelle, dans un extrême ralenti, les personnages effectuent un certain mouvement, signifiant, répétitif, et minimal. L'attention du spectateur à « l'Image » en est incroyablement accrue. La recherche du cadre comme du point de vue sur l'Image (produite au départ pour la scène théâtrale) est aussi un enjeu du travail vidéographique.

- Travaux d'interprétations de textes d'auteurs extérieurs

Extraits de textes d'auteurs extérieurs (romans, journaux, philosophie, pièces théâtrales, poèmes) choisis par les participants relativement aux thématiques et « drames » qui les occupent eux-mêmes.

Ils feront partie dans ce cas de la composition dramaturgique qu'ils inventeront. Leur interprétation est travaillée de telle manière que le spectateur ne distingue pas a priori des écritures personnelles et des écritures empruntées.