

L'ACTEUR SINGULIER

Mathieu Mével

ACTES SUD - PAPIERS

APPRENDRE

PRÉSENTATION

“Ce livre n’est ni un traité sur l’art de l’acteur, ni une synthèse théorique des auteurs qui se sont intéressés à ce sujet (Aristote, Diderot, Kleist, Stanislavski, Brecht). Ce sont des notes sur la singularité. Nées dans la joie de l’expérience ou dans la chambre de l’écriture, elles sont regroupées autour de questions, qui ne cessent de se mêler dans l’art de l’acteur. Comment raconter l’histoire du geste de l’acteur? Quelle est la part de vérité dans le jeu? Qu’est-ce que l’acteur expose de lui-même quand il joue? Dans quelle mesure la technique lui est-elle nécessaire? Qu’est-ce qui se joue entre sa personnalité et le personnage? Quelle est la nature de sa présence? En quoi est-il singulier? Comment s’approche-t-il de la grâce?”

“ACTES SUD – PAPIERS”

Collection dirigée par Claire David

MATTHIEU MÉVEL

Matthieu Mével est écrivain (théâtre, poésie) et metteur en scène. Il a écrit des spectacles et des performances joués en Europe, au Canada et au Mexique. Il a publié Échantillons de l'homme de moins (L'Entretemps, 2010) et Mon beau brouillage (Argol, 2010). Par ailleurs, il a traduit (italien) Romeo Castellucci, Patrice Chéreau, Jonathan Nossiter et Emma Dante.

DU MÊME AUTEUR

Échantillons de l'homme de moins, L'Entretemps, coll. "Matériau", 2010.

Mon beau brouillage, Argol, coll. "Estran", 2010.

La Littérature théâtrale, entre le livre et la scène (dir.), L'Entretemps, coll. "Matériau", 2013.

Peter Brook, *L'Espace vide* © Seuil, 1977

Jean Duvignaud, *L'Acteur* © L'Archipel, 1993

Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné* © Flammarion, 1954

Valère Novarina, *L'organe du langage, c'est la main* © Argol, 2013

© ACTES SUD, 2015

ISSN 0298-0592

ISBN 978-2-330-05273-7

L'ACTEUR SINGULIER

NOTES SUR L'ART DE L'ACTEUR

Matthieu Mével

ACTES SUD - PAPIERS
Apprendre 38

à mes parents

Pour la plupart des hommes, savoir beaucoup de choses équivaut à ne rien savoir [...]. Ils ne se rendent pas compte que la chose la plus importante est que chacun vive jusqu'au bout sa propre vie, la vie singulière...

HUGO VON HOFMANNSTHAL,
Les mots ne sont pas de ce monde :
Lettres à un officier de marine
(traduction de l'auteur, d'après l'italien)

INTRODUCTION

CE QUE L'ART DE L'ACTEUR NOUS DIT DE LA VIE

Au grand désespoir de mes parents, j'ai interrompu à vingt et un ans mes études à l'université pour suivre les cours d'une école de théâtre. Dans le journal *Libération*, une annonce avait attiré mon attention : le théâtre de la Main d'Or cherchait des comédiens pour jouer une adaptation de Rabelais. J'ai choisi un livre au hasard, appris le dernier monologue de *Rhinocéros* et me suis présenté à l'audition. Je n'avais pas la moindre expérience, pourtant le directeur du théâtre fit confiance à mon énergie maladroite. Durant l'hiver 1994-1995, nous avons joué *Le Rabelais* pendant trois mois au théâtre de la Main d'Or. Maurice Chevit interprétait le rôle de Rabelais, des acteurs "professionnels" lui donnaient la réplique, une dizaine d'élèves comédiens participaient à ce projet gargantuesque en échange d'une année de cours gratuite. L'école de La Belle de Mai occupa mes journées pendant plus de deux ans. La troisième année, j'ai suivi la classe de Jacques Lassalle au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, avec le projet de rédiger un mémoire

sur sa pédagogie théâtrale. Quand on vient de l'université et des livres, l'apprentissage du métier d'acteur est un changement radical. Dans une école de théâtre, le savoir n'est pas nécessairement une vertu, l'esprit (rationnel) n'est pas plus utile qu'un chapeau. C'est le corps qui devient le centre de l'attention. Des mots nouveaux faisaient leur apparition dans mon esprit : présence, concentration, justesse, écoute, état, lâcher-prise, phrasé, respiration, trac... Entre 1995 et 2000, j'ai joué dans une vingtaine de pièces, avec Jean-Christian Grinevald, Joël Pommerat, Michel Didym, Abbès Zahmani ou Élisabeth Chailloux.

Pendant cette formation, j'ai acquis un certain nombre de techniques. Nous avions des cours de chant, de danse, de diction, nous suivions des stages d'escrime, de clown ou de capoeira... J'expérimentai la respiration abdominale, j'exerçai mon phrasé (la façon de distribuer dans la phrase les temps et les accents toniques), j'appris à projeter ma voix avec le ventre, ou à me tenir sur le plateau incliné d'un théâtre à l'italienne, j'essayai d'éveiller des états émotifs inhabituels (souvent une histoire de concentration et de nerfs), je m'intéressai à l'idée de présence. Je regardai comment les corps s'offrent aux regards, j'écoutai les voix, les tons et les débits. Tous les corps ont un rythme. La présence est un mystère qui peut briller dans son retrait ou éclater dans l'excès. Elle est belle dans sa différence. Un jour, une élève, qui était peut-être venue au théâtre pour dénouer ce qui l'empêchait de vivre, à la demande du

professeur, qui nous proposait un exercice, est restée devant nous sans rien faire, pendant une demi-heure, extraordinairement absente. Pourtant, elle avait une forme de présence. Elle n'est pas devenue actrice, mais ce qu'elle fit ce jour-là était précieux. J'avais remarqué – je pouvais faire rire mes camarades lorsque je le leur racontais – que je progressais pendant les vacances. Quelque chose se proposait pendant ce temps sans travail. Je comprends aujourd'hui que j'intégrais les techniques théâtrales acquises pendant les cours dans ma propre vie. Le jeune homme que j'étais alors transformait son existence (c'est le propre de toutes les formations du reste). Ce que j'avais appris pour la scène se déposait dans ma vie. L'école de La Belle de Mai eut une grande importance dans ma formation, pour ce que j'y appris de la pratique du métier d'acteur, mais aussi pour ce que l'art de l'acteur m'enseigna de la vie elle-même.

Derrière la maîtrise de sa voix, les techniques de danse ou de relaxation, la tentative (dans mon cas délicate) du chant, l'acceptation du regard des autres sur soi, la libération de ses émotions, une *personne-persona-personnalité* se dessine, une façon d'être qui ne ressemble à aucune autre. Cette formation a compté autant que la lecture des milliers de livres qui constituent encore aujourd'hui mon bien le plus précieux. Quelques années après, je me suis senti plus proche des livres et de l'écriture. J'ai renoncé sans tristesse aucune à la vie des troupes et des textes appris par cœur. Au

cours d'une tournée à Marseille en 2000, je compris que je préférais lire le *Journal* de Kafka dans la baignoire de mon hôtel Kyriad, ou me promener dans les calanques pendant la journée, plutôt que monter sur scène chaque soir. Le hasard avait bien fait les choses. Nous jouions dans un théâtre (et un quartier) qui portait le nom de mon ancienne école : La Belle de Mai. Il était si curieux de "vivre" dans l'attente de la représentation. De "jouer" sa journée sur une heure ou deux. J'ai renoncé à cette vie d'acteur, mais ma curiosité pour l'art du comédien est restée intacte. Je connais la tristesse des acteurs après la représentation, cette existence qui semble diminuer quand le public s'éloigne. Ou la méfiance de Platon à l'encontre des émotions du comédien qui nous détourne de la pureté des idées. Pourtant, je continue d'avoir une immense affection pour les acteurs. Une infinie tendresse pour l'intensité qu'ils exigent de la vie. J'aime absolument le geste de l'acteur, même dans la politique (le tribun), ou dans la religion (le rituel). J'aime les formes qu'on donne à la vie. J'ai enseigné le théâtre et l'expression orale. Aider un corps à accoucher de la plus belle de ses expressions, c'est d'une certaine façon (je ne considère pas qu'écrire soit un métier) mon seul et étrange travail. Dans cette école de théâtre, j'ai vu comment une connaissance acquise pour la scène m'aidait à me constituer dans ma singularité. En dirigeant des acteurs, ou en faisant travailler des adultes sur leur oralité, j'ai observé la façon dont chacun fait fonctionner son corps en

jeu. C'est dans le prolongement de ces expériences qu'est né le désir de ce livre.

Qu'est-ce qui pousse un jeune homme vers la scène? Quelle est la nature de son plaisir? Pourquoi est-il si vrai quand il fait semblant d'aimer cette actrice qu'il n'aime pas? Qu'est-ce qu'il donne de lui quand il récite un texte qui n'est pas le sien? Quel est ce défaut qui transforme sa voix en chant? Qu'est-ce qui brille dans son corps quand il est regardé? D'où vient ce besoin de jouer devant les autres? Alors que le théâtre s'effondre lentement, les écoles de théâtre suscitent nombre de vocations. Pourquoi des médecins, des professeurs, des ingénieurs, des managers, des artisans, des étudiants, des chômeurs souhaitent-ils jouer? Surtout, comment devenir le plus intensément ce que l'on est? Comment accéder à cette pure sensation d'être? Ces questions m'ont toujours passionné. Au-delà des techniques et des théories sur l'acteur, il s'agit d'interroger dans ce livre ce qui fait la singularité de chacun, cette vérité qui n'appartient qu'à lui. L'art de l'acteur contient bien des paradoxes (ce n'est pas celui de Diderot qui nous intéresse le plus) : c'est au milieu des contraintes qu'il invente sa liberté, c'est sous le regard des autres qu'il révèle ce qu'il a de plus personnel, c'est au milieu du faux qu'il dit sa part de vérité. En effet, l'acteur ne parle jamais en son nom : il interprète le texte d'un auteur, exécute les indications du metteur en scène, joue un rôle ou donne un corps à une partition. Pourtant c'est en jouant qu'il expose ce qu'il a de plus personnel.

C'est sur le plateau qu'il est le plus singulier. Au milieu des artifices, l'actrice qui joue Juliette fait semblant d'aimer Roméo. Une vérité troublante se dégage de sa façon d'aimer. Elle aime Roméo d'une certaine façon, et la vérité qui se dégage de son amour réveille notre propre façon d'aimer. Notre corps s'ouvre en la regardant. On voudrait aimer comme Juliette. Je ne crois pas qu'on s'identifie à qui que ce soit : on s'ouvre. Quelque chose de l'amour de Juliette entre en nous. Ce qui est en jeu dans l'art de l'acteur, c'est cette façon, cette offrande. L'acteur offre ce qui n'appartient qu'à lui. On a choisi le mot "singularité", car il est plus léger que le mot "vérité" et plus clair qu'"authenticité". La singularité, c'est le corps de Chaplin, la voix de Dalida, la phrase de Proust... Quand on lit un roman, ce n'est jamais le récit qui nous emporte, mais la façon dont les mots s'agencent : le coulé-dansé des phrases.

Le public admire souvent la mémoire des acteurs, il est vrai qu'apprendre un texte est fastidieux, pourtant c'est la part la plus aisée du travail. Pour jouer la comédie, il n'y a aucune loi universelle. Les techniques ne sont que des bâtons, les théories lancent des flèches, les écoles sont les lieux pour entraîner la vérité. La formation de l'acteur consiste à éclairer chacun sur ce qu'il peut devenir. La singularité ne s'apprend pas, elle est un devenir singulier. La présence est comme l'or. Elle est rare parce qu'elle est précieuse, et elle est précieuse pour la même raison qu'elle est rare.

Le style est un écart en dehors du conformisme des apprentissages. Il faut être Rimbaud, premier prix de grammaire, pour s'éloigner autant des sentiers battus. Comment devenir singulier ? C'est la question des écrivains et des peintres, des luthiers et des viticulteurs, et c'est le pari de ce livre, la question de chacun d'entre nous dans sa vie. Un jour, j'ai envoyé un de mes textes à Claude Régy – je pensais qu'il me dirait (il a une grande expérience de l'écriture théâtrale) ce qu'il convenait de soustraire ou de développer dans mon manuscrit – il fut au contraire le plus modeste des hommes dans les mots qu'il prononça. Il m'engagea à poursuivre mon geste sans céder à aucune mode. J'ai remarqué ensuite chez tous les grands esprits cette modestie de ceux qui savent qu'il n'y a ni technique ni recette. Le savoir-faire est peu de chose en réalité. Il est comme les règles du jeu : on ne peut jouer sans les connaître, mais elles ne disent rien du jeu lui-même. Les sages nous engagent à poursuivre nos gestes aussi loin que nos forces le permettent. On devient ce que l'on peut.

La pratique du théâtre, envisagée comme un exercice rhétorique, faisait partie de la formation des jésuites. "Aucun effort dramatique ne fut plus sociologique que celui des jésuites, dans la mesure où, explicitement, ces derniers formaient, psychologiquement, des hommes qui pussent s'adapter à des milieux humains divers. Et qui voyaient dans l'exercice théâtral un des moyens sinon le seul, d'éveiller la vivacité de l'être,

paralysé par les codifications rigides et les prescriptions morales¹.” L’art du théâtre est d’abord une pratique du corps vif. Du corps exposé à la vie. À ce titre, il intéresse plus particulièrement les métiers d’exposition : professeurs, avocats, managers, politiques. En 1991, au théâtre de la Cartoucherie de Vincennes, Peter Brook rencontrait des enseignants et des artistes responsables des classes “Théâtre et expression dramatique” pour discuter de son livre *L’Espace vide*. Un des participants lui posa cette question : “J’ai le sentiment que la façon dont vous parlez de l’art du théâtre peut s’appliquer à un art beaucoup plus subtil et complexe : l’art de vivre. Cette « étincelle » que l’on recherche dans l’« espace vide » (du théâtre) peut se désirer aussi dans la vie pour lutter contre la banalité².” La remarque était fort belle, on trouve dans le livre qui porte le témoignage de cette rencontre la réponse suivante : “Progresser en tant que comédien, ce qui implique de ne pas cesser de progresser en tant qu’homme³.” L’objet de ce livre est d’apporter un éclaircissement sur l’art de l’acteur, notamment sur la singularité du jeu, et d’interroger ce que cet art nous dit de la vie elle-même. Qu’est-ce que l’art de l’acteur apporte à ceux qui désirent “progresser en tant qu’homme” ? Au niveau le plus élémentaire, il nous enseigne qu’il existe des techniques de savoir-faire, mais que

1. Jean Duvignaud, *L’Acteur*, L’Archipel, 1993.

2. Peter Brook, *Le diable c’est l’ennui*, Actes Sud-Papiers, 1989.

3. *Ibid.*

le talent est davantage dans une forme de savoir-être. D'où l'extraordinaire succès de la formule de Shakespeare dans *Hamlet* : "Être ou ne pas être, telle est la question."

Pourquoi est-ce si difficile d'être? Parce qu'il s'agit d'ouvrir quelque chose de soi. De s'ouvrir à la sensation d'être. Communiquer n'a rien à voir avec bien parler, même si on peut admirer l'éloquence, c'est savoir se lier aux autres, s'ouvrir à la sensation d'être avec les autres. Chacun d'entre nous devient une façon d'être, et défend (souvent) la singularité de son être. D'aucuns empruntent leur style, pour structurer leur personnalité (ou se rassurer), ils peuvent même en changer selon les modes, d'autres inventent au cours de leur vie leur propre façon. Ils deviennent la façon qui leur est propre. Les seconds sont plus libres que les premiers. La plupart des hommes vivent dans un monde de représentations, leurs certitudes sont empruntées, leurs habitudes ne sont que des façons de lutter contre la peur. Il n'est pas aisé de faire confiance à ce qui vit au fond de chacun de nous. On a peur de ce qui en se libérant se détache. Pourtant, c'est précisément cela, ce qui se détache, qui nous touche dans l'art de l'acteur. C'est aussi ce que nous aimons le plus intensément dans la vie. Le théâtre est un art de la vie. "Pour qu'il y ait du théâtre, il faut que cela passe par l'homme [...]. Ce que j'appelle, moi, le théâtre. Poésie du comportement [...]. Il faut nous travailler nous-même comme on travaille le vin. Non pas par amour de soi, mais [...] par

respect de la vie¹”, écrit Jean-Louis Barrault. Le théâtre engage quelque chose de profondément humain. Une forme de concentration de la vie se libère sous nos yeux. L’acteur est une digue qui cède. Au comble de la présence, il libère un concentré de vie. Le théâtre consiste à libérer la vie que les hommes ne cessent d’enfermer. C’est une vie condensée qui explose sous nos yeux. “Le théâtre est la vie [...]. Cette vie-là est plus lisible et plus intense parce qu’elle est plus concentrée. Le fait même de réduire l’espace, de ramasser le temps, crée une concentration [...]. Pour qu’il y ait cette différence entre le théâtre et le non-théâtre, la vie de tous les jours et la vie dans un espace théâtral, cette compression dans l’espace et dans le temps est inséparable d’une intensification de l’énergie, c’est elle qui crée un lien très fort avec le spectateur².”

Ce livre n’est ni un traité sur l’art de l’acteur, ni une synthèse théorique des auteurs qui se sont intéressés à ce sujet (Aristote, Diderot, Kleist, Stanislavski, Brecht, Meyerhold), il n’est pas non plus une encyclopédie de souvenirs personnels. Ce sont des notes sur la singularité. Nées dans la joie de l’expérience ou dans la chambre de l’écriture, elles sont regroupées autour de questions, qui ne cessent de se mêler dans l’art de l’acteur, mais que – par souci de clarté – j’ai divisées en chapitres. Comment raconter l’histoire du geste

1. Jean-Louis Barrault, *Comme je le pense*, Gallimard, 1975.

2. Peter Brook, *op. cit.*

de l'acteur? Quelle est la part de vérité dans l'artifice du jeu? Qu'est-ce que l'acteur expose de lui-même quand il joue devant les autres? Dans quelle mesure la technique lui est-elle nécessaire? Qu'est-ce qui se joue entre sa personnalité et le personnage? Quelle est la nature de sa présence? En quoi est-il singulier? Comment s'approche-t-il de la grâce?

