Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Apprendre à entrer ?

Entretien réalisé par Anne Pellois avec les élèves comédiens de l'école de la Comédie de Saint-Étienne

Élèves de la Promotion X de la Comédie de Saint-Étienne et Anne Pellois

---

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2434>

DOI : 10.4000/agon.2434

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Élèves de la Promotion X de la Comédie de Saint-Étienne et Anne Pellois, « Apprendre à entrer ? », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 21 janvier 2013, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2434>

Ce document a été généré automatiquement le 14 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Apprendre à entrer ?

Entretien réalisé par Anne Pellois avec les élèves comédiens de l'école de la Comédie de Saint-Étienne

Élèves de la Promotion X de la Comédie de Saint-Étienne et Anne Pellois

---

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 3 juillet 2012.

La promotion X de l'école de la Comédie de Saint-Étienne, sortie en 2012, a accepté de se prêter au jeu de la discussion sur la question de l'entrée, en interrogeant à la fois les pratiques d'enseignement liées à la question de l'entrée, mais aussi depuis leurs expériences de jeunes acteurs et de troupe.

La Promotion X de l'école de la Comédie de Saint-Étienne

Dans *Introspection*, de Peter Handke, sous la direction de Gwénaél Morin

Anne PELLOIS : Est-ce que dans votre parcours, que ce soit avant l'école de la Comédie ou pendant vos trois ans de formation ici, un ou des intervenants ont abordé la question de l'entrée en scène de manière spécifique ?

Clémentine DESGRANGES : À Bordeaux, quand j'étais au Conservatoire Jacques Thibaud, on nous enseignait la nécessité d'entrer en scène. J'avais un professeur, Gérard Laurent, qui mettait tout de suite le doigt sur les moments où l'on ne savait pas pourquoi on rentrait. À Saint-Étienne, je n'ai pas l'impression qu'on nous ait enseigné cela. Comme si c'était évident. Mais il me semble qu'il est nécessaire de savoir pourquoi on entre en scène, plutôt que comment.

Lucile PAYSANT : La question n'a pas été tellement posée pendant ces trois ans. Par contre, on aborde souvent la question de la préparation de l'entrée en scène. Savoir comment se préparer dépend de la proposition artistique qui est faite. Cela dépend aussi des personnes que l'on a à côté de soi. Si j'ai quelqu'un de très concentré à côté de moi, je vais avoir envie de relâcher un peu ; s'il y a quelqu'un d'agité, je vais avoir besoin de me plonger. C'est très variable, y compris d'un soir à l'autre.

AP : Une idée qui est souvent revenue dans les entretiens qu'on a menés, c'est que l'entrée en scène et sa préparation dépendent du spectacle, du metteur en scène, mais également de la personnalité du comédien. J'ai l'impression que l'entrée en scène est beaucoup plus présente dans des formations type conservatoire, et que cette question se pose beaucoup moins ou de manière beaucoup plus individuelle dans d'autres types de formations ? Est-ce que je me trompe ?

Béatrice VENET : Il y a une chose qui me frappe, qui a été reprise lors du travail avec Robert Cantarella¹ et que notre prof de corps, Karim Troussi nous dit, c'est le fait que la concentration, loin d'être autour de notre centre, comme c'est le cas dans nos sociétés occidentales, devrait en fait être une mise en disponibilité, une ouverture aux autres. Il faut que chacun ait conscience de ce que les autres font. Si tu n'es pas

détendu, et si tu es uniquement sur ta partition, et sur toi-même, il ne se passera rien. Mais du coup, il n'y a pas de formule magique.

AP : J'ai l'impression que la question de la nécessité, de la concentration, de l'état antérieur à l'entrée, est plus importante que la question du franchissement en tant que tel. Est-ce vrai ?

Maud LEFEBVRE : Il n'y a qu'avec les cours de clown qu'on travaille vraiment sur l'entrée.

Béatrice VENET : Le clown, c'est vraiment un état ouvert au monde, très réceptif. L'acteur doit se laisser traverser par ce qu'il dit.

Clémentine DESGRANGES : Pour faire le clown, il faut être disponible à ce qu'il va se passer. On joue avec le présent à fond. Si le clown ne sait pas pourquoi il rentre, le temps qu'il est là, il rate plein d'occasions de réaction. Il réfléchit, se demande pourquoi il est là. Il est dans sa concentration et pas du tout en disponibilité par rapport à ce qui se passe autour. C'est un peu pareil pour l'acteur.

Lucile PAYSANT : J'ai l'impression que le clown doit faire un choix pour qu'il se passe quelque chose. Il doit y avoir une prise de décision en amont, en décidant de l'état dans lequel on est.

Clémentine DESGRANGES : Quand on sait pourquoi on va rentrer, on est dans un état d'apaisement. Si on connaît notre partition, si on sait pourquoi on rentre sur le plateau, il y a déjà un stress qui s'évacue parce qu'on sait sur quoi travailler, sur quoi se reposer. La préparation de l'acteur en amont, c'est un stress en moins.

AP : Est-ce que cela vous est déjà arrivé de ne pas réussir à rentrer ? Parce que vous ne réussissez pas à justifier votre entrée, ou que vous ne comprenez pas pourquoi le metteur en scène vous fait entrer à ce moment là ?

Maud LEFEBVRE : C'est plutôt entrer avec la parole plus qu'avec le corps qui me pose problème. Je ne sais pas pourquoi le personnage se met à parler à ce moment-là alors qu'il a quelqu'un en face de lui et qu'il aurait pu intervenir depuis longtemps et qu'il attend une phrase pour se mettre à parler. Moi, c'est plutôt l'entrée en parole que l'entrée du corps qui me pose problème.

Je trouve qu'entrer sur scène la première fois c'est très jouissif, comme quand on saute d'un point très haut. Personne ne nous oblige mais on le fait quand même malgré la peur. Mais une fois qu'on a sauté, il y a un temps, très court pour les gens de l'extérieur et très long pour nous à l'intérieur, où tu te dis : « ça y est, je l'ai fait, merde, pourquoi je l'ai fait, je ne peux plus revenir en arrière ». On s'en va rarement du plateau.

AP : La seule entrée en scène qui compte, c'est la première du spectacle ?

Maud LEFEBVRE : Disons qu'elle est très marquante. Ensuite, il y a quelque chose qui se détend. Tu vois quel public tu as en face de toi. Au début tu ne sais pas avec qui tu vas jouer, quel va être le public.

AP : Tu as parlé de chute ou de saut, certains diront que l'entrée en scène est une apparition, Novarina va dire que c'est un suicide. Pourriez-vous définir ce qu'est pour vous le registre de l'entrée ?

Kathleen DOL : J'ai vraiment l'impression d'être dans un monde fantastique comme dans *Stargate*. Il y a des portes en forme de cercle qui t'emmènent dans un autre monde, tu les traverses et tu arrives dans un autre espace. Il y a le pas qui sépare la

coulisse de la scène, cet entre-deux où moi j'ai vraiment l'impression de passer comme dans *Narnia*, dans l'armoire magique.

Clémentine DESGRANGES : Je ne peux pas appeler ça un accident, mais ce qui est très bizarre, c'est qu'une fois l'entrée en scène faite, quand je retourne en coulisse, je me mets à trembler, comme après un accident. Sur le coup tu contrôles, et après c'est comme un choc. Ça reste agréable, mais on se bouscule quand même vraiment beaucoup.

Katell DAUNIS : Pour moi c'est plus vertical, mais de manière opposée : c'est un allègement. C'est comme si c'était un endroit du réel, mais allégé du poids de la vie. Ça n'est pas un endroit de flottement, ça n'est pas vaporeux, mais c'est léger. Par contre, on ne peut pas faire machine arrière.

Béatrice VENET : Hors du plateau tu es dans un cocon. Quand tu rentres, toutes tes défenses disparaissent, il faut y aller. C'est comme une naissance. Tu sors du ventre de ta mère et allez hop, c'est parti ! J'ai plus l'impression d'être dans la réalité quand des yeux me regardent, alors que dans la vie je peux parfois me cacher. Là, je suis obligée d'être avec, de répondre aux gens, d'être vivante. Tout est à vue, et pour moi c'est violent.

Arthur FOURCADE : Pour moi c'est comme Béatrice, c'est très violent, c'est un peu comme entrer dans une arène où il y aurait des spectateurs qui verraient tout, et je suis en combat avec le moindre effet de conscience du genre : « je suis un peu trop rapide, hop, il faut que je me débarrasse de cette idée ». Tout le monde voit tout. C'est à la fois très intérieur comme combat, et c'est l'affaire des quinze premières secondes, et après ça rentre plus dans un travail normal, musical, etc.

René TURQUOIS : Pour moi c'est plus de l'ordre du jeu, au sens ludique, au sens de l'amusement. Je cherche la sensation d'un enfant qui joue avec ses Playmobils. Comment il va rentrer dedans, comment il va se raconter une histoire, comment il va faire « comme si ».

François GORRISSEN : C'est plutôt en deux parties : juste avant de rentrer, c'est comme rentrer dans un ring, se gonfler d'orgueil, se dire qu'on ne va pas se dégonfler. Et une fois que le premier pas est fait, c'est comme sauter dans le vide. Tu es obligé de te laisser guider. Tu te gonfles avant, et ensuite tu espères que tu es assez gonflé pour ne pas t'écraser.

Arthur FOURCADE : Pour moi, il n'est pas question de se laisser porter, mais de

François GORRISSEN : Il ne s'agit pas de se laisser porter. On parlait tout à l'heure d'une posture verticale. Il y a vraiment une sensation, pas de chute, mais de vertige, une envie de tomber. Sauf qu'au préalable tu as appris à faire du parapente, et ça s'appelle les répétitions. Il y a d'ailleurs une différence entre l'entrée en scène en répétition et l'entrée en scène avec le public. Dans les répétitions, on règle, on prépare. La scène n'est pas encore dans cette position de sacré que le public lui donne. L'avant temps est donc super important. Le training, l'échauffement, ça fait partie de l'entrée en scène. Le moment de l'entrée en scène c'est le moment où l'on se retrouve avec ces ailes qu'on s'est fabriquées en répétition, mais on ne sait pas encore si elles marchent.

AP : Est-ce que vous avez des exercices d'entrée en scène, qui mettraient l'entrée en scène au centre de la pratique, comme par exemple Ariane Mnouchkine, qui pendant ses stages, fait rentrer un par un les stagiaires et au bout de quelques secondes, à partir de l'entrée en scène et de ce qu'elle en perçoit, décide s'ils restent ou non au stage. Est-ce que vous pensez que l'entrée en scène et la présence qu'on doit avoir au moment d'entrer en scène, est à ce point importante qu'elle conditionne la sélection et la qualité de l'interprétation ?

René TURQUOIS : Je pense qu'il y a quelque chose qui met tout le monde d'accord : quand on pose le pied sur le plateau, on sait si on est là ou pas, au moment présent ou pas.

Maud LEFEBVRE : Quand Ariane Mnouchkine fait ça, elle fait la même chose qu'une école qui sélectionne sur concours par une petite scène de trois minutes. Il est possible de donner beaucoup de soi pendant ce moment-là. Sur une entrée, on peut être fulgurant, mais deux jours plus tard on peut être transparent. C'est très violent comme manière de sélectionner.

Kathleen DOL : Je trouve cela profondément ridicule. De la même manière que les concours peuvent être ridicules. Dans le théâtre, le jeu, c'est aussi du ludique, c'est très important. Et là, de rassembler tous les gens autour d'une scène pour les faire rentrer un par un, ça fait vraiment arène. Et je me dis qu'il est difficile d'entrer en scène pour entrer en scène, sans avoir rien à dire.

René TURQUOIS : Je conçois qu'on puisse voir au bout de trente secondes quel rapport a un acteur avec le plateau.

Maud LEFEBVRE : Tu parles de présence alors ?

René TURQUOIS : Oui, et de rapport à l'espace aussi, au plateau, qui est toujours le même, même si l'acteur change de genre et s'il joue différemment selon avec qui il joue. Je pense que c'est précisément cela qu'Ariane Mnouchkine cherche à voir.

AP : Le comédien aurait un « être au plateau » personnel et immuable, mais qui n'empêcherait pas la variation ?

René TURQUOIS : Je pense qu'il y a une identité de l'acteur sur le plateau.

François GORRISSEN : Je ne suis pas du tout d'accord avec cela. On est dans un art du travail et de la répétition. Tu demandes à quelqu'un de faire une traversée, et cela devient intéressant quand tu lui demandes de refaire en lui donnant des indications, c'est-à-dire quand tu entres dans une démarche de travail. À partir de là, tu peux décider si vous parlez le même langage. La présence est travaillée, sculptée par les demandes qui lui sont faites. La relation du comédien avec le plateau n'existe qu'avec le travail. Un plateau, ce n'est rien, c'est du bois. J'ai du mal à comprendre le concept de présence ou d'être de l'acteur sur scène. Pour moi, sans début d'histoire, c'est-à-dire de relation entre les personnes, je ne peux pas trouver de raison d'être sur le plateau ni de le traverser. L'entrée en scène de l'acteur, c'est son entrée en relation avec autre chose.

René TURQUOIS : Ce n'est pas incompatible avec ce que je dis. Encore une fois je ne parle pas de l'interprétation. Je dis juste qu'on a tous une signature d'occupation de l'espace. C'est peut-être inconscient et peut-être que le travail de l'acteur consiste justement à parvenir à la conscience de cette signature-là. Mais on a tous une manière d'occuper un espace. Ce qui n'empêche pas le travail.

Béatrice VENET : Je trouve cela bizarre de choisir une personne en fonction de son entrée. La personne devient un objet, avec lequel le metteur en scène se dit qu'il va pouvoir faire quelque chose, sans se demander ce qu'il sera possible de faire ensemble.

Katell DAUNIS : Pour en revenir à l'entrée en scène, je pense que c'est vraiment un passage d'un endroit à un autre, et que l'entrée en scène ne contient pas tout l'enjeu du théâtre, non plus que de la pièce, ni même de la scène. L'écueil de l'acteur, c'est de focaliser tout le stress sur ces deux secondes d'entrée en scène. Et c'est là où je ne suis pas totalement d'accord avec Ariane Mnouchkine : ce n'est pas là qu'est le théâtre, c'est après. D'ailleurs, on peut très bien rater son entrée en scène et se rattraper par la suite. L'entrée en scène n'est qu'un passage, certes un peu sacré, un peu étrange, mais juste un passage. On converge tous au même endroit, la scène, et c'est à cet endroit là que se jouent les choses. C'est également un passage pour rejoindre quelqu'un.

Lucile PAYSANT : Quand on rate son entrée, c'est quand même difficile de raccrocher les wagons. Il y a beaucoup de choses qui se mettent en place à ce moment-là. Quand on fait son parcours avant d'entrer, quand on part et qu'on a la bonne ligne d'entrée, alors tout est fait. Quand on part un peu brinquebalant, je trouve ça un peu dur de raccrocher les choses. Je pense quand même que l'entrée est importante.

Un jeune se tue, de Christophe Honoré

Mise en scène de Robert Cantarella, Comédie de Saint Étienne, juin 2012

AP : Est-ce qu'on peut entrer en scène sans s'en rendre compte ? Sans le faire exprès ?

François GORRISSEN : Dans le spectacle de Christophe Honoré, il y a une sorte de coulisse apparente, avec un projecteur au loin, qui éclaire quelqu'un de manière indirecte en se reflétant dans un miroir. Si on passe entre le miroir et le projecteur, non seulement on coupe la lumière, mais en plus on entre en scène par effraction. Mais c'est un accident.

Maud LEFEBVRE : À cause de cette coulisse apparente, on a tendance à penser que, comme on est au fond, et pas à l'avant-scène, et sans texte, on ne nous voit pas. Ce qui est faux. Robert Cantarella nous rappelle souvent à l'ordre. Quand je suis assise à la table dans cet espace-là, et si quelqu'un fait du bruit, je lève les yeux pour vérifier que le bruit n'est pas entré en scène. D'ailleurs, quand on regarde la scène, on entre aussi d'une certaine manière, sans forcément s'en rendre compte, mais juste parce qu'on donne son visage au public.

Kathleen DOL : Ne pas se rendre compte qu'on entre en scène, c'est un cauchemar que je fais énormément avant, pendant et après une pièce. C'est terrifiant. Cela m'est arrivé pendant *Dom Juan*, j'ai rêvé que j'étais sur le plateau sans savoir comment j'étais entrée. Mais il y a une grande différence entre la première entrée et les autres dans le spectacle. La première entrée change complètement notre statut, et c'est cela qui est grisant. Les autres sont prises dans le flux de la pièce.

AP : Cela me rappelle les cauchemars d'enfant, quand on rêve qu'on se retrouve à l'école en chaussons, en pyjama ou tout nus devant tout le monde. Des cauchemars d'exposition absolue.

René TURQUOIS : Et en même temps, on rêve aussi de retrouver sur scène et en public cette intimité de quand on est seuls, cette sensation du rapport à soi intime. C'est quasiment le jeu parfait. C'est un phénomène que l'on retrouve d'ailleurs avec les animaux sur une scène. Ils ne sont pas conscients qu'ils sont sur scène, et le fait qu'ils ne soient pas conscients d'être sur scène, comme les enfants, c'est incroyable.

Maud LEFEBVRE : Michel Raskine disait souvent que c'est très dur de jouer à côté d'un enfant et d'un animal parce qu'ils prennent trop de place.

Clémentine DESGRANGES : Ça revient peut-être à ce que disait Béatrice tout à l'heure sur la question de la préparation à l'entrée. Si on se concentre pour faire une bonne entrée, pour moi c'est foutu. Tout cela ça doit se préparer en amont. Quand on rentre sur le plateau, on doit juste être là, dans l'action, jouer et ne pas penser à autre chose qu'à écouter les répliques de son partenaire, à faire avec les accidents.

AP : Qui rentre en scène, quand vous entrez en scène ?

Clémentine DESGRANGES : Pour moi, ce n'est pas le personnage, c'est la comédienne.

Kathleen DOL : Je pense que c'est très individuel, que c'est chacun sa marmite, et qu'en fait peu importe, parce que ce qui compte, c'est le résultat. Je n'ai pas de notion de personnage. Il n'y a pas de différence entre moi dans les coulisses et moi sur le plateau. Ce qui change c'est vraiment le contexte, et un stress différent à gérer. C'est vraiment moi, Kathleen qui rentre sur scène. Ce n'est pas le personnage qui va s'emparer de moi ou de mon corps, cela reste tout le temps l'acteur.

Katell DAUNIS : Moi, je crois quand même au personnage, sans pour autant parler de psychologie. Mais j'ai vraiment l'impression que lors de l'entrée en scène, pendant une seconde, la première moitié de la seconde, c'est moi et la seconde c'est le personnage. Après j'ai toujours la conscience du moi sur le plateau, mais je ne peux pas dire que c'est moi sur le plateau.

François GORRISSEN : J'ai du mal à me dire que c'est un personnage qui rentre. La question c'est comment on part de soi. Pour moi c'est toujours le même corps qui rentre, et donc toujours la même personne.

Maud LEFEBVRE : Moi j'ai vraiment l'impression que quand les gens que je connais viennent me voir, ils ne verront que des choses qu'ils connaissent de moi et qu'ils n'y croiront jamais, parce qu'ils ne verront que moi. Mais ce n'est pas ce qui se passe.

Lucile PAYSANT : Moi, quand je rentre c'est moi « plus plus ». Si ce n'était que moi, je n'entrerais pas. Je trouve que la notion de parcours est très concrète dans l'entrée. C'est nous et ce parcours. Et la nécessité d'aller et de faire.

AP : Pensez-vous que la manière dont on rentre conditionne la nature de l'en-scène, mais aussi du hors-scène ? D'où rentre-t-on ?

Arthur FOURCADE : Sur le spectacle de Cantarella, je fais une expérience étrange, je n'ai pas d'entrée du tout et donc pas de hors-scène. Je suis là avant que les spectateurs n'entrent et je ne quitte jamais le plateau, ou alors juste pour me changer. Je vois tout le monde faire des entrées et je n'en ai pas moi-même. Et le texte que j'ai est progressif à partir d'une présence qui dépasse le début et la fin du spectacle. Comme je n'ai pas de hors-scène, j'ai une drôle de notion de la scène. C'est à peine une scène, d'autant plus que l'action est très réaliste, calquée sur un temps réel. Il me manque quelque chose de l'entrée dans ce spectacle. C'est quelque chose de continu, là où l'entrée en scène te lance un peu, ici il n'y a pas ça. Et je découvre un peu ça et je n'ai pas fini de comprendre comment ça marche.

Dom Juan revient de Guerre de Odon von Horvath

Mise en scène de Michel Raskine, Comédie de Saint Étienne, 2011

AP : Vous êtes une promotion, habitués à travailler ensemble depuis trois ans. Pensez-vous qu'on puisse faire une entrée en scène collective ? Est-ce que l'entrée en scène peut être une affaire de groupe ?

Lucile PAYSANT : L'année dernière, pour *Dom Juan*, on était presque tous derrière un rideau. On devait entrer en scène en ligne, passer la ligne ensemble. Je me sentais très responsable face au groupe. Ce n'est pas du tout la même manière de gérer.

Maud LEFEBVRE : J'adore entrer ensemble !

Katell DAUNIS : Cette entrée-là était dure car elle était frontale.

François GORRISSEN : L'impulsion du jeu vient du premier qui rentre sur un spectacle. Dans *Dom Juan*, il y avait cette entrée de groupe à huit de derrière le rideau, mais il y avait une chose plus technique qui se mettait en place, au moment des premiers mots de la première personne entrée en scène. À partir de là, c'est parti, la machine est lancée, et les autres sont dans la dynamique. Et si on ne voit pas trop comment les autres entrent en scène, si on ne les voit pas dans un état avant d'entrer en scène, on entend quand même la dynamique. On part déjà de la scène quand on va en scène. On part déjà de ce qui a été fait. C'est pour cela que ça ne me paraît pas une chose aussi importante que cela, à part pour la première où tu te jettes dans le bain.

Arthur FOURCADE : Quand tu es le premier, tu crées très vite le rapport au public, à l'espace.

François GORRISSEN : L'entrée en scène c'est plutôt le début du spectacle. Après on y fait moins attention, l'entrée fait plus partie d'un tout. Elle se fond dans le travail. L'entrée en coulisse est déjà faite aux premiers mots du spectacle.

Arthur FOURCADE : Je suis assez d'accord avec François pour dire qu'il y a une première entrée collective. On délègue sa propre entrée au premier qui va donner la note, et on se glisse tous après lui. Et même le hors scène aurait tendance à disparaître à partir de là. Et ensuite il y a les entrées individuelles et physiques, avec des conséquences physiques. Moi, je baillais et j'avais le nez qui coulait. Il n'y avait rien à faire, le corps avait cette espèce de réaction de pré-choc. Je l'ai perdu avec l'école. Et à l'opposé il y a une chose très jouissive, qui est quelque chose comme prendre en charge sa liberté en se disant : « je ne suis pas obligé de me foutre à poil devant ces gens et je le fais ». Ce suicide dont parle Novarina. Ça n'a aucun sens de le faire, et donc le faire donne du sens à tout. Et c'est marrant qu'il y ait cette chose complètement abstraite dans l'entrée en scène, où je suis à la fois le plus libre et en même temps la bête qui ne peut pas contrôler son corps.

NOTES

1. La promotion X était à ce moment-là sur son spectacle de sortie, *Un jeune se tue*, de Christophe Honoré, mis en scène par Robert Cantarella, présenté à la Comédie de Saint-Étienne les 3 et 4 juillet 2012 et au festival d'Avignon du 10 au 16 juillet 2012.

INDEX

Mots-clés : formation, acteur, Cantarella (Robert), Honoré (Christophe), Raskine (Michel), Morin (Gwénaél)