Agôn

9 | 2021
Rater

Le crayonné de l'interprète

Keti Irubetagoyena

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/8324>

DOI : 10.4000/agon.8324

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Keti Irubetagoyena, « Le crayonné de l'interprète », *Agôn* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 07 octobre 2021, consulté le 17 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/8324> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.8324>

Ce document a été généré automatiquement le 17 janvier 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le crayonné de l'interprète

Keti Irubetagoiena

1 15/05/2020

2 Il y a quelques jours, je parcours le mémoire de fin d'études d'une élève du cursus « Jouer et mettre en scène » du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD-PSL). Elle écrit sur « l'expérience de vie au service de la création ». Avant d'aborder le travail du clown (très en lien avec son sujet comme, du reste, avec la question du rater), elle explique : « Quand on prend des cours de dessin, il est interdit de gommer. Cette contrainte me fascine et je l'ai intégrée à mon travail. C'est grâce aux erreurs qu'on peut voir la progression¹. » Il n'est pas anodin que ce propos émane d'une actrice encore en formation, alors engagée dans un mémoire de recherche. Il existe un lien fort entre le crayonnage d'étude, dont on accepte qu'il révèle ses failles, et l'humilité paradoxale que réclame l'interprétation dramatique. S'il faut une dose certaine d'estime de soi pour monter sur les planches et s'adresser au monde (on pense en souriant aux entrées en scène de Joseph Tura dans le film d'Ernst Lubitsch, *To be or not to be...*), il n'est ni évident ni commun d'évoluer ainsi sous le regard d'autrui. L'acte de jouer est à la fois exposition de soi et travail sur/avec soi ; dans sa définition même, il entretient un double rapport au verbe « rater ». En tant qu'exposition de soi, d'abord, jouer demande de savoir prendre des risques (sortir du socialement correct, du policé de notre présence au monde est une prise de risque, un dérapage contrôlé) et se frotter, par conséquent, à la possibilité de l'échec. Ensuite, en tant que travail sur/avec soi, cela revient à accepter de rendre publique cette « expérience de vie », parfois mesquine, laide ou triste, ou en colère, visible sur les corps où elle laisse des traces, dont se chargent inévitablement nos présences scéniques.

3 Aussi, ne pas craindre d'échouer ou de révéler ses failles fait partie intégrante de la formation puis de l'entraînement de l'interprète dramatique. Dans une société où la réussite est valorisée au-delà de tout, rater sans honte et aimer ses ratés exige non seulement un réapprentissage mais une remise régulière sur le chantier. Si les espaces-temps de l'enseignement et des répétitions sont présentés (voulus, du moins) comme protégés des regards malveillants ou moqueurs – on y dit et redit à l'interprète en travail qu'elle ou il est libre de se tromper, d'oser sortir des attendus, de ne pas être

efficace –, ces injonctions réitérées pourraient insinuer qu'une fois ces périodes révolues et ces lieux quittés, la faillibilité, sur scène, face au public, ne serait plus de mise. Nous verrons au contraire que, pour l'interprète qui s'attache à évoluer au présent de son geste, jouer requiert de cultiver, toujours, l'art de rater.

Une prise de risque enjouée

- 4 Premier volet de cet art, commençons par observer le rater compris comme une prise de risque enjouée. On y retrouve bien sûr la prise de risque vis-à-vis des autres que peut constituer la décision même d'agir sous les yeux d'un public, à la merci donc d'un désaveu. Cette exposition de soi se double d'une prise de risque vis-à-vis de soi-même, puisqu'elle se voit augmentée de cette liberté, à la fois grisante et difficile à conquérir, qu'octroie l'espace-temps si particulier de la scène, dégagé de tout conformisme. Enfin peut-on parler d'une prise de risque de l'interprète vis-à-vis de sa partition, à la maîtrise de laquelle elle ou il peut faillir – ou s'amuser à faillir. On ne s'étonnera pas dès lors que nombreuses soient les images, en pédagogie du jeu comme en direction d'actrice et d'acteur, qui fassent référence à la pratique du cirque où l'éventualité de la chute est constitutive des numéros eux-mêmes : « jette-toi dans le vide », « avance comme sur un fil »... Si le plaisir du spectacle vivant réside, pour partie, dans son flirt consubstantiel avec le possible accident, l'interprète doit endosser la responsabilité de cette fragilité comme « délégué du spectateur à la chute et à l'exploration de l'imprévu² ». Aussi est-il fréquent de croiser dans la littérature des pratiques qui entraînent à frayer avec la peur de l'échec : consignes délivrées en direct, ponctuation contrainte à l'intérieur d'une récitation, gestuelle contrariée ou libérée à l'extrême, défis impossibles à réaliser... Quiconque a déjà fait l'épreuve du cri tragique, par exemple, tel que le décrit Antoine Vitez dans son *Journal de cours 1969-1971*, sait combien cet exercice oblige à une plongée (aussi déroutante qu'exaltante) dans l'inconnu :

Tout le monde est assis dans la salle (allumée, cependant), et l'acteur sort des coulisses, *on improvise le théâtre* – je veux dire : ce cri n'est pas le cri de quelqu'un qui est seul dans sa chambre, mais un cri de théâtre, donné comme tel ; il y a une référence culturelle à un certain genre de théâtre, la tragédie grecque, un théâtre qui s'adresse à l'univers, par conséquent on joue *devant soi*, et l'espace ne sert qu'à porter l'acteur, c'est un tremplin, pas un lieu imaginaire.

Sans le vouloir, Fabrice a donné une illustration de cette idée de l'espace ; il cherchait vraisemblablement à *motiver* le cri, qu'il n'arrivait pas à lancer comme ça, « à froid ».

(Moi, ce qui m'intéresse, c'est précisément ça, le *à froid*, pour voir ce qui se passera après le cri, comment l'acteur *retombe* de cette action incongrue³.)

- 5 Confrontée à cette action « à froid », l'interprète n'a d'autre choix que de « [se] soumettre instantanément et complètement à [sa] puissance d'intuition et d'inspiration, sans perdre de temps à penser », comme l'écrit Constantin Stanislavski à propos, cette fois, de l'entraînement à l'acrobatie qu'il propose à ses élèves :

(...) la pratique de l'acrobatie aide à développer la faculté de décision. Pour un acrobate, il serait trop désastreux de se mettre à rêver aux anges juste avant d'accomplir le "saut de la mort" ou quelque autre cabriole à se rompre le cou. En de tels instants, il ne reste pas de place pour l'indécision. L'acrobate doit, sans perdre de temps à réfléchir, se remettre entre les mains de la chance et de son savoir-faire. Il doit sauter, coûte que coûte. C'est exactement ce que doit faire un acteur lorsqu'il arrive au point culminant de son rôle. Dans des instants tels que ceux où (...) Othello s'écrie : "Oh, du sang, du sang, du sang", dans de tels moments, l'acteur ne peut

s'arrêter pour penser, pour douter, pour peser des considérations, pour se préparer ou pour s'exercer. Il doit agir⁴.

- 6 Qu'il s'agisse de l'une ou l'autre de ces pratiques de haut vol (mais des exercices plus simples de déstabilisation, comme ceux énumérés plus haut, permettent des expérimentations semblables), le danger physique ou social qu'elles convoquent ramène d'emblée l'interprète à l'instant présent de son geste. On décrit alors sa présence scénique comme semblable à celle, captivante, des animaux ou des très jeunes enfants distribués dans certaines productions. L'actrice ou l'acteur fragilisé développe une attention aiguë à l'instant présent de la scène. Elle ou il travaille alors en « mode majeur », une expression que j'aime employer en opposition au « mode mineur » proposé par l'anthropologue Albert Piette pour décrire notre « présence-absence » journalière : cette « modalité d'être présent au quotidien » en étant « ici et ailleurs en même temps » grâce à l'injection « de moments vides, de gestes secondaires, de pensées vagabondes, etc.⁵ ». S'il est bien sûr impossible de contrarier tout à fait ce « mode mineur » qui nous constitue comme êtres humains, l'interprète peut exercer sa capacité à revenir sans cesse au « mode majeur » en se déroutant soi-même, user de contraintes pour se placer au bord du déséquilibre, créer ou frôler l'accident pour plonger dans l'ici et maintenant de sa performance, et dans l'aléatoire qui le caractérise. En somme, elle ou il peut volontairement rater, ou presque rater, pour se mettre aux aguets et gagner, par conséquent, en présence scénique. Avoir l'insolence joyeuse de l'erreur assumée ou possible revient finalement à s'offrir, à petite échelle et parfois pour soi seule, ces instants bien connus de suspens électrique, d'« épais présent⁶ » qui saisissent une salle entière lorsque le cours d'une représentation est interrompu par l'entrée d'un quidam, par le bris d'un accessoire, une erreur trop visible.
- 7 Fouillant dans les paroles d'actrices et d'acteurs à l'occasion de mon doctorat, j'ai pu constater la récurrence de techniques mettant sur la voie de cette « présence-présence » caractéristique du « mode majeur » de la scène. Philippe Clévenot raconte par exemple qu'il « faut toujours s'inventer des abîmes jusqu'au dernier soir (...). Quand un spectacle est mauvais, c'est qu'il n'y a pas d'abîmes. Jouer, c'est du jazz. Il ne faut pas être trop tranquille. » Il ajoute : « Quand je joue, je n'ai pas vraiment peur, je me mets en état de peur. Je veux pouvoir me dire : "Qu'est-ce que je vais dire après, pourquoi ça continuerait et si je ne disais plus rien là, en plein milieu de la représentation ?" » De même, Nicolas Bouchaud témoigne chercher parfois le trou – « Je cherche à ne plus savoir le texte⁸. » – et, dans un registre similaire, Bénédicte Cerutti dit admirer ces interprètes capables de « [pousser] l'intention jusqu'à ce qu'elle soit fausse pour revenir sur leurs pas », de provoquer « un raté, en direct, pour se reprendre et, ainsi, être plus juste[s] ». Et de conclure : c'est « utiliser le travail d'improvisation au sein d'une partition calée⁹ ».
- 8 Comme le laisse entendre ce dernier témoignage, créer l'accident en perturbant sa partition, en jonglant avec l'erreur et avec le faux (dont on sait l'importance au théâtre où le couperet « c'est juste » / « c'est faux » régit la direction d'actrice et d'acteur), c'est aussi l'occasion de grever son parcours de béances vers ce qui, derrière le rôle, transpire de qui on est. Or, c'est dans ce « qui on est » que se niche le deuxième volet de l'art de rater, envisagé cette fois comme le travail sur soi d'un·e interprète laissant entrevoir ses « ratés » : maîtrise qui défaille et révèle l'humain derrière la partition ;

humain qui, dans les lapsus faisant dériver son parcours, divulgue une part intime de soi, donc sa possible médiocrité.

L'humilité d'un juste-soi

- 9 Personne ne s'approprie puis ne nuance une partition de la même manière tant « l'expérience de vie » diffère d'un individu à l'autre, donc le grain que l'on apporte à un rôle volontairement ou malgré soi. Dans son ouvrage, *Les voyages du comédiens*, Georges Banu évoque cette patte singulière et la séduction qu'exercent sur nous les « acteurs insoumis », interprètes à « forte "empreinte identitaire" ». À le lire, on comprend que la présence scénique est aussi affaire des secrets « [que l'acteur] ne dévoile pas mais dont il me révèle l'existence¹⁰ ». C'est l'impudeur pudique d'une actrice ou d'un acteur qui expose ses failles sans les nommer, hoquets d'un parcours (d'artiste et d'individu) soudain rendus palpables et qui captivent le public de théâtre suivant le principe même des revues à scandales : l'être humain est curieux de la vie des autres. Contrairement toutefois à ce que l'imaginaire entourant les termes « impudeur » ou « failles » pourrait amener à penser, apprendre à rater en école de théâtre, se tromper et reprendre encore et encore, accepter le « non » des pédagogues, c'est avant tout apprendre l'humilité du petit et du simple. On retrouve alors l'art du clown évoqué en introduction et ses classiques : « montre-toi », « ne fais rien »... qui posent comme première règle du jeu qu'un juste-soi peut être source d'intérêt. Valoriser le rater au théâtre revient précisément à rappeler cela : en tant qu'interprète, c'est aussi parce qu'on est peu de chose, une personne somme toute assez banale, faillible et médiocre, pareille, en cela, à tout un chacun, parce qu'on a pu être une « ratée » à certains moments de notre vie et parce qu'on ose témoigner de cette humanité-là, que l'on captive le public.
- 10 C'est ce que j'ai pu observer lors d'un laboratoire sur les usages scéniques de l'aliment mené en mars 2020 au Studio-Théâtre de Vitry. Geoffrey Rouge-Carrassat, doctorant SACRe du CNSAD-PSL, y codirigeait plusieurs séances de travail à mes côtés. Comme une mise en abîme de cette réflexion en cours, il mit en chantier l'exercice « Banquet » dans lequel il applique les codes du *game design* à ceux de l'improvisation. *Durant un temps donné, un groupe d'interprètes réuni à l'occasion d'un repas plonge dans une fiction, sur un thème imposé. Des règles du jeu collectives sont annoncées au début de la proposition, que viennent perturber des missions individuelles, distribuées secrètement aux un-e-s et aux autres. Un maître du jeu contrôle le bon déroulement de la performance, dont elle ou il renverse parfois le cours par de nouvelles directives. À l'image des juges de certaines compétitions sportives, elle ou il attribue ou soustrait des points aux participantes et aux participants, en fonction de ce qui est ou n'est pas réalisé, et comment.* Très vite, nous avons fait le constat du plaisir que nous prenions à l'observation du travail de l'interprète en train de se faire, aussi bien dans la réussite que dans l'échec : la découverte, par exemple, des astuces employées par chacune pour rendre subtile l'arrivée de tel sujet de conversation ou de telle attitude corporelle... Seule exception à ce constat, l'outrance imposée par certaines consignes semblait mise à mal par l'exercice, ne tolérant aucun raté lié à l'absence de justesse. Comme si les possibles coups manqués de la joueuse ou du joueur se lançant au défi des missions proposées (volet n°1 de l'art de rater) se trouvaient englobés dans le pari d'une fiction qui, lui, ne devait faillir en rien et ne surtout pas céder à la tentation rassurante d'un sur-jeu outrancier et mécaniste. Chaque proposition réclamait au

contraire d'être incarnée, au sens étymologique du terme (*inscrire dans la chair*, s'approprier corporellement quelque chose pour lui donner une forme matérielle et sensible), donc de mobiliser les interprètes, intimement et humblement, à l'endroit de leur probable médiocrité humaine (volet n°2 de l'art de rater), comme évoqué plus haut. Leur parcours était alors d'autant plus apprécié qu'il semblait témoigner autant du spectaculaire théâtral (cette immense liberté qu'il octroie) que de la fragilité du geste de celles et ceux qui le font.

- 11 J'ai retrouvé, dans cet exercice exploré avec des professionnel·les, ce que j'avais pu constater auprès d'interprètes encore apprenti·es, ou d'amatrices et d'amateurs à l'occasion de stages : la grande force scénique du faux-pas intégré comme possible. Dans un contexte de formation, les enjeux du geste artistique diffèrent de ceux du spectacle, les temporalités s'étirent et les regards sont avant tout curieux de processus en cours, de tentatives. Ce constat est encore plus marqué avec des amatrices et des amateurs chez qui l'effort est d'autant plus grand que la technique est moins maîtrisée, plus difficile à défaire et la fragilité plus manifeste. Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles certain·es artistes apprécient tant le travail avec des non-professionnel·es. Bien sûr, le plaisir du public s'enfle alors de tout ce que l'on projette sur ces vies réelles, parfois décalées, abîmées ou vieillies, ainsi offertes à la vue, mais, quand bien même pourrait-on reprocher à certains spectacles le recours à une forme d'émotions faciles dont usent aussi les campagnes publicitaires exploitant le *gimmick* du dépassement de soi – il n'empêche. La démarche de qui tombe publiquement le masque pour travailler au présent de soi et d'autrui n'en demeure pas moins tout à fait courageuse et fascinante à observer. En 1997, Denis Guénoun explique dans *Le théâtre est-il nécessaire ?* que le public de théâtre ne s'identifie plus à l'univers fictionnel qui lui est proposé. Ce qui le fascine, c'est l'interprète dans son action de théâtralité : « Enfuies les figures : reste le jeu. (...) Ce n'est pas l'identité (supposée) de l'acteur qui attire l'œil, mais son action : l'ensemble de ses conduites pratiques sur scène, et leurs effets. (...) On désire imiter l'acteur, faire ce qu'il fait, vivre ce qu'il vit – non pas le rôle, mais le jeu¹¹. » Il ajoute :

La nécessité du regard théâtral est une nécessité joueuse, qui accompagne le jeu de joueurs en position virtuelle de jouer aussi. Après le jeu, avant le jeu, en attente ou en appel d'un jeu qui peut-être ne viendra jamais, mais qui se pose en horizon de la vue. (...) Seuls les joueurs, en désir de jeu, sont les regardants d'aujourd'hui. Le regard sur le jeu, parce qu'il n'est ni regard cognitif, ni investissement imaginaire sur les bonnes formes de l'objet, s'articule aux jeux possibles que chacun active pour soi. (...) Le regard de spectateur le plus puissant, le plus affirmatif, le plus vif, est celui du joueur qui s'apprête à prendre la place de ce qu'il voit, à le côtoyer dans et par le jeu, et à y jouer son ex-sistence (...) : il n'y a de spectateurs de théâtre, de notre temps, de notre monde, que comme joueurs en puissance¹².

- 12 Confrontée à la mise en laboratoire du jeu, et face à des exercices comme celui proposé par Geoffrey Rouge-Carrassat, je conjuguerais cette idée de spectatrices et spectateurs fait·es « [joueuses et] joueurs en puissance » à celle d'actrices et d'acteurs fait·es « êtres humains en puissance ». Dans cette forme de travail théâtral qui questionne la spectacularité de la réussite ou de l'échec, il n'est pas seulement « interdit de gommer », comme je le citais en introduction : gommer est ici impossible. Il est très significatif, je trouve, que ce principe constitue aussi l'une des grandes forces télévisuelles du sport. Comme l'athlète que l'on sait toujours faillible, l'interprète renoue avec le devoir qui pourrait être le sien de se montrer fragile et nu·e, sujet·te à l'erreur ou à l'échec. Jerzy Grotowski parle de l'acteur saint comme « se défiant lui-

même publiquement » pour « [défier] les autres » : « [Si], par l'excès, la profanation et le sacrilège outrageant, [l'acteur] se révèle lui-même en s'arrachant son masque de tous les jours, il permet au spectateur d'entreprendre un processus similaire¹³. » À une époque où notre image compte pour tant, peut-être est-ce le rôle qu'endosse effectivement un certain théâtre de rassurer le public dans l'idée que, malgré ces façades que nous impose la société des médias, nous demeurons des êtres du crayonnage, superbes par nos débords et notre finitude ?

- 13 En guise de conclusion, il me paraît intéressant de rapprocher cette réflexion de certaines formes actuelles de la recherche-crédation en théâtre, où les cartes des attentes semblent être rebattues. Que l'on soit en formation, en répétition ou en représentation, l'actrice ou l'acteur qui travaille au présent de la scène est une interprète « chercheur-se » qui s'attelle à sans cesse contrer les réflexes qui construisent son individu social pour mieux trébucher, en public. D'une façon similaire, l'œuvre de recherche-crédation s'observe dans un ensemble, dans la constellation d'objets satellitaires comprenant les productions ratées et réussies, les laboratoires où l'échec est premier, les écrits et les documents ayant accompagné le travail. Je pense à cette initiative portée par le Studio-Théâtre de Vitry de proposer en accès libre ses « Cahiers du Studio », un « outil collaboratif de documentation chronologique pour une prise de notes multimédia lors d'une activité ou d'un événement¹⁴ ». On observe, là aussi, le crayonné, la mise à nu des tentatives. L'intérêt est dans le parcours, que l'on assume fragile : il faut rater pour chercher. Peut-être est-ce la raison pour laquelle les artistes-chercheuses et artistes-chercheurs m'émeuvent autant : comme les interprètes dramatiques condamnées aux éternels allers-retours entre « mode mineur » et « mode majeur », entre maîtrise et dérapage, entre insolence et humilité, elles et ils sont forcément dans l'instant présent d'une réflexion, ramenées incessamment à leur sujet. Face au développement actuel des propositions de recherche-crédation en théâtre (journées d'études, laboratoires, chantiers publics, etc.), peut-être pourrait-on avancer que nous sommes face à l'émergence (à la consolidation, du moins) d'une esthétique nouvelle du geste théâtral où l'audace du rater serait remise au centre, comme dans le cirque évoqué plus haut, ou dans la performance ?

Je pense qu'un des moments les plus effrayants de l'histoire de l'humanité fut quand nous pensions, autrefois, que la Terre n'était pas une sphère mais un plateau. Pouvez-vous imaginer Christophe Colomb, à cette époque, cherchant à découvrir une nouvelle route vers les Indes... Il avançait vers le grand inconnu parce qu'il ne savait pas où était cette deuxième route et qu'il courrait le risque de tomber de la Terre dans l'Enfer. Pouvez-vous imaginer tomber de la Terre, à quel point cela fait peur ? Mais il est parti à l'aventure, il a pris son courage à deux mains pour avancer vers l'inconnu et finalement découvrir l'Amérique. Pour moi, avancer vers l'inconnu est la règle n°1. On ne pourra jamais changer nos vies ou se changer nous-mêmes en faisant ce que l'on aime. On perdure dans les mêmes schémas, dans la même merde. On retombe toujours amoureux ou amoureuses des mêmes mauvaises personnes, on répète nos vies encore et encore... parce c'est toujours comme si... Nous faisons ce que nous aimons, c'est si facile. Mais si vous partez à l'aventure en faisant des choses que vous n'aimez pas et qui vous effraient, un territoire tout à fait inconnu, alors s'ouvre la possibilité que vous suiviez un schéma différent et que quelque chose de différent vous arrive, donc que cette expérience vienne à vous changer. Mais il y a aussi un très grand risque d'échec et je pense que l'échec est un aspect essentiel de la vie de chacun.e. Il faut vraiment être prêt.e à échouer parce que, si vous faites de la recherche, vous ne savez pas ce qui va se passer et l'échec doit faire partie du voyage¹⁵.

BIBLIOGRAPHIE

L'atelier des chercheurs, [en ligne]. URL : <https://latelier-des-chercheurs.fr/outils/les-cahiers-du-studio> [Site consulté le 03/05/2021].

BANU, Georges, *Les Voyages du comédien*, Paris, NRF, Éditions Gallimard, Collection Pratique du théâtre, 2012.

Cahiers du Studio, [en ligne]. URL : <https://www.studiotheatre.fr/> [Site consulté le 03/05/2021].

CLÉVENOT, Philippe, « Un combat jubilatoire », in *Acteurs, des héros fragiles*, Arlette NAMIAND [dir.], Paris, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, Collection Théâtre vivant, 1983.

GUÉNOUN, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Éditions Circé, Collection Penser le théâtre, 1997.

GUNNSTEINSDOTTIR, Hrund, et OLAFSDOTTIR, Kristin (réal.), *INNSAEI : The power of intuition*, Islande, Klikk Productions, 2016.

IRUBETAGOYENA, Ketj, « Peut-on enseigner la présence scénique ? », thèse de doctorat sous la direction de M. le professeur Jean-Loup RIVIÈRE, ENS de Lyon, 2013.

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », in *Agôn Dossiers*, N°2 : « L'accident », [en ligne]. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087> [Site consulté le : 09/01/2010].

ORRY-DIQUÉRO, Louise, « L'expérience de vie au service de la création », Mémoire de fin d'études au sein du cursus « Jouer et mettre en scène » du CNSAD-PSL, chap. « Mercredi 29 avril 2020 », 2020.

RIVIÈRE, Jean-Loup, *Comment est la nuit ? - Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre, 1 - L'École*, Paris, Éditions P.O.L., 1998.

NOTES

1. Louise Orry-Diquéro, « L'expérience de vie au service de la création », Mémoire de fin d'études au sein du cursus « Jouer et mettre en scène » du CNSAD-PSL, chap. « Mercredi 29 avril 2020 », 2020.

2. Barbara Métais-Chastanier, « L'accident, la technique et l'occasion », in *Agôn Dossiers*, N°2 : « L'accident », [en ligne]. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087> [Site consulté le : 09/01/2010].

3. Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre, 1 - L'École*, Paris, Éditions P.O.L., 1998, p. 110.

4. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, Paris, Éditions Pygmalion – Gérard Watelet, 1988, p. 59-60.

5. Albert Piette, « La présence du corps », séminaire transdisciplinaire « Le corps » organisé par l'École doctorale Connaissance, Langage, Modélisation de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, séance du 02 avril 2013. Propos transcrits par Ketj Irubetagoiyena.

6. Jean-Loup Rivière, *Comment est la nuit ? - Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002, p. 133.
7. Philippe Clévenot, « Un combat jubilatoire », in *Acteurs, des héros fragiles*, Arlette NAMIAND [dir.], Paris, Éditions Autrement, Série Mutations n°70, mai 1985, p. 56.
8. Nicolas Bouchaud, entretien réalisé par Ketí Irubetagoiena le 20 février 2013, in Ketí Irubetagoiena, « Peut-on enseigner la présence scénique ? », thèse de doctorat sous la direction de M. le professeur Jean-Loup Rivière, ENS de Lyon, 2013, Annexe D, p. 164.
9. Bénédicte Cerutti, entretien réalisé par Ketí Irubetagoiena le 20 décembre 2012, *Ibid.*, p. 214.
10. Georges Banu, *Les Voyages du comédien*, Paris, NRF, Éditions Gallimard, Collection Pratique du théâtre, 2012, p. 21-23.
11. Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Éditions Circé, Collection Penser le théâtre, 1997, p. 158-159.
12. *Ibidem*, p. 165-166.
13. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, Collection Théâtre vivant, 1983, p. 32-33.
14. Extrait de la note de présentation sur le site de L'atelier des chercheurs, [en ligne]. URL : <https://latelier-des-chercheurs.fr/outils/les-cahiers-du-studio> [Site consulté le 03/05/2021]. Pour découvrir les Cahiers du Studio récemment publiés, voir également le site Cahiers du Studio, [en ligne]. URL : <https://www.studiotheatre.fr/> [Site consulté le 03/05/2021].
15. Marina Abramovic dans Hrund, Gunnsteinsdottir, et Kristin Olafsdottir (réal.), *INNSAEI : The power of intuition*, Islande, Klikk Productions, 2016 : « I think that one of the most frightening moment in the human history was when we think, in those days, in the past, that the Earth was not a circle but was a plate. And then, can you imagine Colombo, in those days, he was going to find different ways to go to India, he was going to the complete unknown because he didn't know where was the second road to India and he had the possibility to fall of the Earth into complete hell. Can you imagine falling of the Earth, how frightening is that? And then, he took that journey, he took his courage to go to the unknown and find America. So, to me, going to the unknown is the absolutely rule number one. We never can change our lives or ourselves if we do things we like. We are always in the same patterns, in the same shit. We will fall in love with the same wrong guy, we are repeating our life all over again... because it is always like... we are doing what we like, it is so easy. But if you take the journey and you do things you don't like and you are afraid of, a complete unknown territory, there is the possibility that you go into different pattern and something else would happen, and experience will change you. But also, there is a big chance of failure and I think failure is such an important aspect of everybody's life. That we have to really be ready to fail because, if you experiment, you don't know what is going to happen so the failure has to be part of the journey. » Propos transcrits et traduits par Ketí Irubetagoiena.

RÉSUMÉS

Parce qu'il est à la fois exposition de soi et travail sur/avec soi, l'acte de jouer entretient un double rapport au verbe « rater ». En tant qu'exposition de soi, jouer demande de savoir prendre des risques (sortir du socialement correct, du policé de notre présence au monde est une prise de

risque, un dérapage contrôlé) et se frotter, par conséquent, à la possibilité de l'échec. En tant que travail sur/avec soi, cela revient à accepter de rendre publique une expérience de vie, parfois mesquine, laide ou triste, ou en colère, visible sur les corps où elle laisse des traces, dont se chargent inévitablement nos présences scéniques. Aussi, ne pas craindre d'échouer ou de révéler ses failles fait partie intégrante de la formation puis de l'entraînement de l'interprète dramatique. Dans une société où la réussite est valorisée au-delà de tout, rater sans honte et aimer ses ratés exige non seulement un réapprentissage mais une remise régulière sur le chantier.

AUTEUR

KETI IRUBETAGOYENA

Aujourd'hui directrice de la recherche au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD-PSL), Keti Irubetagoiena est ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon où elle a notamment mené, sous la direction du Pr. Jean-Loup Rivière, un doctorat sur la présence scénique des interprètes dramatiques. Directrice artistique du Théâtre Variable n°2, elle travaille depuis une dizaine d'années aux côtés d'auteurs et d'autrices contemporains à explorer l'art du récit à partir de textes souvent non-théâtraux. En 2019, elle inaugure le cycle de travaux « Manger » dans le cadre duquel elle crée d'abord « Dévoration », projet sur le cannibalisme amoureux où elle met en regard une lecture performée du roman *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard et le travail de la photographe Pia Ribstein. Elle travaille actuellement avec la romancière Olivia Rosenthal au deuxième projet de ce cycle : *Le commun des mortels*, sur le rapport de notre société à la défécation.