

## L'acteur et le metteur en scène : partenaires, pour quel théâtre ?

Jean-François Dusigne

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2122>

DOI : 10.4000/doublejeu.2122

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 35-44

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Jean-François Dusigne, « L'acteur et le metteur en scène : partenaires, pour quel théâtre ? », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2122>

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# L'ACTEUR ET LE METTEUR EN SCÈNE : PARTENAIRES, POUR QUEL THÉÂTRE ?

L'acteur gêne, parce qu'il n'est pas *vraiment* créateur. La lecture de Tertullien<sup>1</sup> fait apparaître combien, depuis au moins le II<sup>e</sup> siècle, l'acteur occidental aura suscité méfiance et condamnation par sa propension à singer « l'acte divin créateur ». Non pas qu'il se substitue au créateur mais qu'il le « singe ».

Forfanterie, subversion de l'acteur qui, faisant feu de tout bois, s'octroie les coudées franches. Affranchissement libérateur, plaisir de « l'acteur-roi », qui évolue sur scène en se donnant le droit de se jouer de tout, de se prêter à tout, pour faire accroire. Effronterie aussi de se jouer de la vie, en bouffonnant la mort. Il ressort beaucoup de dérision de ce « malin » plaisir, de cette « friponnerie » comme dirait Anatoli Vassiliev. En fait, l'acteur sera toujours un génial usurpateur : il dérange et fascine tout à la fois par sa propension à sonder la conscience d'un autre, à adopter ses intentions, à s'appropriier ses mots, jusqu'à en faire oublier parfois l'existence même de l'auteur.

Or dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les rénovateurs du théâtre lui reprocheront de contribuer irrespectueusement à ce que le texte soit trituré à des fins de mise en valeur personnelle. Il faut reconnaître qu'avant de se reporter sur l'industrie cinématographique, le culte de la vedette avait atteint au théâtre son paroxysme. À l'encontre du cabotin, la nouvelle génération allait s'ériger contre le spectacle « prêt-à-porter » ou la « pièce bien faite » conçue sur mesure pour les têtes d'affiche, où directeurs de théâtre et premiers rôles s'entendaient « à patauger dans l'œuvre d'un autre, à rogner, corriger »<sup>2</sup> en prétendant « s'y connaître ». S'attachant à retrouver les intentions censées avoir animé l'auteur, le metteur en scène naissant se proposait de donner à chaque objet littéraire, traité dans sa singularité, l'expression scénique qui lui soit propre : donner forme à l'esprit de l'œuvre, en en faisant paraître son style.

C'est ainsi que l'affirmation d'un nécessaire maître d'œuvre aura caractérisé l'art théâtral européen du XX<sup>e</sup> siècle. Edward Gordon Craig allait jusqu'à prôner l'avènement de l'Artiste de théâtre, disposant au demeurant d'une culture et d'une connaissance technique si étendues que rares seront en fin de compte les metteurs en scène susceptibles de développer

1. Tertullien, *De Spectaculis*, trad. fr. P. de Labriolle, Paris, CDU, 1933.

2. G. Flaubert, *Lettre à George Sand*, 1872. Lettre citée par A. Antoine dans son programme du Théâtre Libre, 1887-1894.

une telle maîtrise. Ce faisant, Craig voyait dans la nature même de l'acteur un obstacle à son idée achevée, circonscrite et unique de l'œuvre, alors qu'il avait pourtant lui-même commencé par tenir de grands rôles du répertoire, notamment shakespearien, au Lyceum Theatre de Londres. Paradoxalement, Craig aura fondé son rapport aux acteurs sur un mélange de fascination et de haine. Leur déniaient le titre d'artiste, il ne cachait pas sa fascination pour de grandes personnalités telle Eleonora Duse. Mais la séduction quasi hypnotique de ces rares figures portait selon lui préjudice à l'équilibre de l'œuvre, car elle opérait au détriment de la conception d'ensemble. De surcroît, la plupart des acteurs avaient selon lui perdu le don de l'improvisation, ce génie soufflé de l'Italie renaissante, qui aurait permis aux acteurs élisabéthains, par leur apport personnel en scène, de nourrir l'écriture de Shakespeare au point de pouvoir revendiquer « une part de la paternité » des chefs-d'œuvre de leur directeur de troupe<sup>3</sup>. L'acteur-poète n'existant plus, Craig aspirait à l'acteur-marionnette, matière de chair malléable dont le feu sacré aurait chassé l'orgueil. S'ensuivrait un pacte démoniaque où l'Artiste de théâtre chercherait, en donnant forme, à retrouver le frisson que procure la vision de ces antiques idoles de pierre, « beauté de mort »<sup>4</sup> saisie dans l'instant du passage à la vie. Il lui fallait ainsi asservir l'acteur à des règles strictes pour l'amener à une réalisation parfaite en le rendant capable de « recommencer maintes et maintes fois d'une manière identique »<sup>5</sup>.

Max Reinhardt partageait lui aussi ce rêve démiurgique de porter en soi « le divin instinct créateur » : selon lui, le théâtre offrait à l'homme créé à l'image de Dieu la possibilité de « recréer une seconde fois grâce à l'art »<sup>6</sup>. Mais à l'encontre de Craig, semblable mégalomanie n'empêchera pas le metteur en scène virtuose d'estimer que « le salut ne peut venir que de l'acteur, car c'est à lui et à aucun autre qu'appartient le théâtre ». En effet, étant « à la fois créateur et objet créé », l'acteur échappe à toute emprise puisqu'il est celui qui « se dresse aux frontières les plus lointaines de la réalité et du rêve », et que « ses pieds s'enfoncent dans l'un et l'autre royaume ».

En 1904, Valery Brioussov, qui sera conseiller littéraire de Meyerhold, invitera quant à lui auteur et metteur en scène

[à] fournir ce qu'il faut pour que la création de l'acteur apparaisse la plus libre et soit reçue par les spectateurs dans toute sa plénitude<sup>7</sup>.

3. E. G. Craig, « Les collaborateurs de Shakespeare », in *Le Théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964, p. 135.
4. E. G. Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, La Nouvelle Revue française, 1920, p. 85.
5. *Ibid.*, p. 72.
6. M. Reinhardt, « Discours sur l'acteur », reproduit dans *La Revue théâtrale*, n° 13, été 1950, p. 7.
7. V. Brioussov, « Nenuznaja pravda », *Mir Iskousstva*, n° 4, 1902, traduit par C. Amiard-Chevreil et publié dans *Les Symbolistes russes et le Théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 181-188.

Car s'il concevait bel et bien ce dernier en tant qu'interprète, Brioussov faisait observer que c'est de lui et non de la pièce que nous recevons « la jouissance artistique, esthétique », dans la mesure où son âme « se découvre à nous ». Brioussov s'accordait sur ce point avec Stanislavski pour qui la tâche du metteur en scène-pédagogue consistait d'abord à « aider l'acteur à dévoiler son âme aux spectateurs ». Plus encore, Brioussov, qui faisait valoir combien « un comédien peut faire une grande création à partir d'une pièce absolument insignifiante », estimait que le dramaturge devrait se considérer « le valet des acteurs » puisqu'une œuvre dramatique n'a de valeur que si

[elle] prête à un nombre infini de lectures, authentiques, sans contradictions avec le dessein de l'auteur, bien que celui-ci ne les ait pas souvent soupçonnées.

Notons que Brioussov confondait volontiers l'approche du metteur en scène (qui conçoit l'ensemble) et l'approche de l'acteur (qui conçoit son rôle) dans une seule et même perspective unitaire : « sur scène, un comédien incarne la compréhension qu'il a, lui, de la pièce. »

Certes, les comédiens aiment se sentir considérés en tant qu'artistes, mais l'aspiration à une reconnaissance personnelle leur suffit sans doute. Il me semble que la plupart se fichent éperdument de déterminer s'ils sont plutôt créateurs qu'interprètes de leur partition scénique. À moins de partager les conceptions de Louise Lara et Édouard Autant : pour les animateurs du Laboratoire Art et Action, le lieu d'expérimentation emblématique des années vingt dont les séances se tenaient dans le petit « Grenier Jaune » de la rue Lepic, le créateur est précisément :

celui qui affronte la difficulté, la recherche, la combat sachant très bien qu'elle est invincible, mais que la vie même de l'humanité ne se résumera qu'en une suite infinie de propositions résolutes<sup>8</sup>.

Tenant ces propos, ils n'omettaient pas de relativiser les « prérogatives d'orgueil » desdits « créateurs », ceux-ci « n'étant en réalité que des agents cosmiques involontaires... ».

Dans les années soixante, Jean Vilar appelait à rééquilibrer de façon plus interactive les différents rôles au sein d'une troupe. Jugeant que « la mise en scène française venait de vivre son siècle d'or »<sup>9</sup>, il entendait

8. Laboratoire Art et action, *Le Théâtre du Livre*, t. I, Paris, J. Corti, 1931, p. 10.

9. J. Vilar, « Dix ans de mise en scène au TNP », *Bref*, n° 46, mai 1961, article reproduit dans *Le Théâtre, Service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 255.

reconsidérer cette fonction, en tâchant lui-même de ne pas sortir de son rôle d'*interprète*, un metteur en scène ayant « toujours tendance à croire (et faire sienne) une œuvre qui ne lui appartient pas ». Intervalle étroit reconnaissait-il, mais qui était le sien, et où, avec l'acteur, il se laissait « aller au plaisir de la découverte »<sup>10</sup>.

Plus tard, dans les années quatre-vingt, Antoine Vitez appelait à défendre « l'existence même de la mise en scène », car cette fonction représentait pour lui la « conquête historique, fondatrice de ce qu'on nommait le théâtre d'art »<sup>11</sup>. Sur ses pas, j'ai entrepris d'en retracer l'histoire, et d'en faire valoir les enjeux à travers ses péripéties européennes<sup>12</sup>. Il ne faut pas oublier que la plupart des pionniers du théâtre d'art ont été acteur et metteur en scène. Beaucoup sont devenus de grands pédagogues. En faisant école, en allongeant la durée des répétitions, en créant des studios de recherche, ils ont repensé l'art de l'acteur et revu les conditions de son exercice en partageant le souci de développer des processus à la fois méthodiques et conscients. Aucun d'eux ne concevait qu'un metteur en scène puisse envisager de diriger des acteurs sans avoir éprouvé personnellement la moindre expérience d'une action scénique.

Mais il arrive cependant que des metteurs en scène, qui entendent affirmer leur talent à travers la scénographie, se présentent d'abord comme créateurs d'images, et ce à l'encontre parfois des acteurs qui se sentent ainsi utilisés, voire modélisés. Cette tendance suscite alors la réaction inverse, tout aussi exclusive, qui amène certains à remettre en cause le principe même de mise en œuvre, au nom du théâtre vivant ou populaire. On peut regretter ce type de polémique qui finit par engendrer des attitudes gouvernées souvent par la méconnaissance ou la démagogie. C'est ainsi que Vitez appelait à résister contre la tentation de « se laisser enfermer dans le rapport ineffable de l'acteur au texte et au public »<sup>13</sup>. Cependant, cette prise de position ne l'empêchait pas de reconnaître la part d'autonomie des acteurs et d'accorder toute sa place à leur apport dans la création. Pour exemple, il avait choisi en 1986, lors de sa troisième mise en scène de *Électre* de Sophocle, de personnifier le chœur en le distribuant à trois jeunes actrices. Plus jeunes qu'*Électre*, celles-ci devaient concrétiser leur jeu par des tâches ménagères afin d'établir un rapport étroit et familier avec les protagonistes, figurant ainsi « les filles de la maison d'à côté »<sup>14</sup>. Chacune allait

10. J. Vilar, *Le Théâtre, Service public et autres textes*, p. 292.

11. A. Vitez, texte introductif à *L'Art du théâtre*, n° 1, printemps 1985, p. 7-9.

12. J.-F. Dusigne, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.

13. A. Vitez, *L'Art du théâtre*.

14. A. Vitez, *Théâtre / Public*, n° 88-89, juillet-octobre 1989, p. 54 sq.

suivre le déroulement tragique sans pour autant adopter ni des déplacements ni de gestuelle commune. Tour à tour assistantes, consolatrices, pleureuses, elles partageaient les plaintes d'Électre (interprétée par Évelyne Istria), prodiguaient, recevaient ses caresses, ou devenaient au contraire son souffre-douleur en subissant ses violentes prises à partie. Par leur dynamique, les trois jeunes filles entretenaient la tension ambiante : sur le qui-vive, l'une semblait pressentir quelque chose par ses fréquents coups d'œil, une autre s'effaçait dans les coins, la troisième se cachait derrière les volets ou longeait les murs, comme pour libérer l'espace. En fait, tout ce processus de construction de rôles n'était que la conséquence d'une répartition arbitraire du texte du chœur, sans que rien n'ait été préconçu. Afin que chacune ait à peu près autant de mots à dire, Vitez avait procédé à un simple découpage du texte en se contentant de distribuer les phrases au petit bonheur. Il s'était par suite étonné de la propension de chacune à se constituer un trajet, à créer un personnage, à partir d'une simple décision arbitraire<sup>15</sup>.

Avant même qu'une situation et des objectifs soient collectivement définis en répétition, toute parole confiée à un acteur suffit en effet pour que déjà le frottement des mots fasse surgir des images, engendre des réactions sensibles, émotionnelles, qui animeront un phrasé, une conduite scénique, jusqu'à ce que le spectateur, à son tour, perçoive, à partir de ce qui transparait ainsi, les quelques facettes d'un individu qui lui suffiront pour concevoir un « personnage ».

Qu'il ne fasse rien, qu'il se contente de dire ou de citer, sur scène, l'acteur prend corps. Si par exemple, il marche, il suffit qu'il s'interrompe, marque un arrêt et se tourne vers le public pour qu'on se dise : il réfléchit. Notre acteur pourra très bien objecter qu'au moment où il s'est interrompu, où il a précisément donné ce regard, sa tête lui semblait totalement vide. C'est pourtant bien ce qu'aura perçu le public : quelqu'un qui, précisément, cherchait à comprendre ce qui lui arrive. C'est une vérité générale : de même qu'on perçoit, qu'on ressent, on pense par le corps. Tout se traduit par le mouvement, y compris l'acte de penser.

Par définition, l'acteur est *agissant*. Incarne-t-il ? Peu importe : il travaille organiquement son rôle. Et c'est en fin de compte le spectateur qui révèle le personnage, qui conçoit son entité, que ce dernier soit présent ou absent.

Tout transparait en l'acteur, y compris sa maladresse ou sa raideur involontaires. Rien n'échappe à l'acuité du spectateur contemporain, accoutumé

15. *Ibid.*

au cinéma. Par ses plans rapprochés, la caméra souligne le geste gauche, isole le clignement des yeux, fait valoir la rougeur passagère, le frisson ; la prise de son peut moduler le grain de la voix, amplifier le moindre halètement, entrechoquer ou érotiser la rencontre des corps, mettre en valeur un froissement, un cliquetis, caractériser le glissé ou le martelé du pas. Bien sûr au théâtre, l'attention est moins dirigée. Est-elle pour autant plus relâchée ou moins exigeante ? Est sans doute révolu le temps où le jeu théâtral était synonyme d'exagération. De plus, au théâtre, d'autres éléments de perception, d'autres sens que le regard et l'ouïe entrent également en jeu selon la disposition du spectateur dans la salle, sa station ou son assise, et même la température ambiante. Avant même de l'avoir vu, on peut sentir la présence de l'acteur derrière soi, percevoir son frôlement, son énergie, voire même subir ses postillons... On peut aussi avoir besoin de tendre l'oreille, ou, comme le déplorait André Antoine, être contraint dans les vieilles salles à l'italienne de se tordre le cou pour tourner son regard vers la scène. Il faut aussi parfois effectuer toute une gymnastique pour éviter les piliers, les rampes ou la hauteur d'un spectateur qui bouchent la vue. À l'inverse, un architecte qui équiperait une salle de théâtre comme au cinéma, avec des fauteuils confortables dotés d'accoudoirs et d'appui-tête, commettrait l'erreur d'empêcher la relation kinesthésique entre spectateurs et acteurs, indispensable à l'essence même de l'acte théâtral, fondé sur la découverte partagée d'une expérience humaine, à vivre ici et maintenant.

En conséquence, il paraît vain de s'évertuer à restituer de façon équitable et systématique la part de chacun, auteur, metteur en scène, acteurs, spectateurs dans l'acte de création. Il me semble par contre plus opportun de se demander comment l'acteur peut s'investir consciemment dans le processus collectif de répétitions, comment il peut envisager sa *collaboration* et, par suite, se préparer sans tout attendre du metteur en scène.

Ces questions impliquent que l'acteur sache s'exercer seul et collectivement, et ce, préalablement à la répétition même. On peut ainsi travailler sur le souffle et le rythme, associer relaxation, développement musculaire et assouplissement du corps, afin d'exacerber facultés sensorielles, concentration, mémorisation, réceptivité et disponibilité relationnelle. Il importe d'engager le corps et la voix dans l'espace et le temps, en acquérant une bonne coordination et le sens de l'équilibre. La prise de conscience de son schéma corporel aide à acquérir une maîtrise de soi sans se figer dans le volontarisme. La relation au monde passe par la compréhension gestuelle et le vécu corporel : de même que le musicien pratique ses gammes, l'entraînement permet de s'imprégner de sensations, de les intégrer avec plaisir, de les mémoriser, tout en développant les automatismes nécessaires pour gagner aisance et confiance en soi. En vue de se rendre pleinement disponible

ici et maintenant, prêt à s'adapter aux sollicitations d'autrui, la pratique collective et régulière, hors des impératifs de production, paraît ici indispensable pour trouver une expression à la fois plus libre et plus authentique.

Savoir approcher un rôle de façon autonome s'avère d'autre part un préambule indispensable pour envisager une collaboration véritable entre l'acteur et le metteur en scène.

La confrontation aux différentes branches de l'école russe, jointe à la découverte de processus de création jusqu'alors étrangers à mes habitudes, telles les démarches orientales, m'ont personnellement aidé à mieux cerner la spécificité d'un texte tout en me donnant la possibilité d'en diversifier les voies d'approches. Ces multiples rencontres m'ont convaincu que l'acteur devrait savoir mener personnellement une analyse dramaturgique, conduite de telle sorte qu'elle puisse ouvrir sur des études improvisées, avec chaque fois la pleine conscience du mode de jeu requis.

La conduite d'instinct, la confiance en sa propre intuition sont des facultés certes précieuses pour l'acteur. Toutefois, loin de constituer un frein, son instruction lui sera utile pour l'analyse, pour démêler la complexité du rôle, ses rouages, au sein de la ramification d'ensemble. Ses multiples références lui permettront de faire valoir les multiples imbrications de l'œuvre dans ses dimensions non seulement esthétiques mais historiques, sociales, philosophiques, linguistiques ou autre. Ce temps de réflexion me paraît tout autant nécessaire que la collecte de matériaux livresques, photographiques, ou filmiques qui peut joindre indifféremment œuvres de fictions et témoignages. Mais on peut très bien avoir saisi intellectuellement les tenants et les aboutissants d'une démarche, en avoir effectué la synthèse au point d'être capable de rendre compte pas à pas de chaque étape de la procédure, sans forcément parvenir à la rendre soi-même efficiente, car on ne l'aura pas encore suffisamment intégrée pour l'appliquer spontanément sur le plateau. On peut théoriser autour, et retenir toutes les idées qui nous auront paru essentielles, mais ce n'est qu'en les vérifiant personnellement, comme si on en faisait soi-même la découverte, qu'on pourra tirer usage de l'expérience. C'est la raison pour laquelle l'acteur penche du côté du mauvais élève, tout en ayant la naïveté de se persuader qu'il est en train de découvrir le monde. Il lui faut faire comme s'il avait tout oublié.

L'acteur doit en effet engager tout son être, plonger dans le vif, prendre les choses à cœur, à bras-le-corps. « Je n'ai rien fait, c'est lui, c'est elle qui m'a fait jouer » réalise-t-on parfois. Il est vrai : il suffit de réagir, être là tout simplement, et écouter. Mais pourtant, chacun sait combien ce peut être difficile d'y parvenir. Pour chaque fois porter un regard neuf sur ou s'étonner de, s'émouvoir de, l'acteur a besoin de s'entraîner. Il lui faut se *mettre en forme*. Ce sont bien les autres, partenaires puis spectateurs, qui



reconnaissent en soi la personne, le « personnage » naissant. L'acteur doit donc *se mettre en forme* pour que cela soit palpable, rythmé, intéressant à suivre. Les artistes orientaux ajoutent : « pour que cela soit beau ».

Le suivi de quelques démarches traditionnelles m'a également amené à revoir mes préjugés sur l'imitation. Paradoxalement, son recours peut s'avérer bénéfique pour la création quand le travail sur le rôle de manière dédoublée ou en miroir dépasse la copie pour aider à mieux s'imprégner organiquement de la dynamique de tel ou tel comportement. Se sentant épaulé, l'acteur gagne en confiance et prend lui-même plaisir à se rendre plus malléable en se faisant plus réceptif aux sollicitations de son entourage. Il peut ainsi se glisser progressivement dans le rôle suivant une partition scénique qui aura préalablement été tracée soit par la tradition, soit par le metteur en scène, ayant alors acquis une telle connaissance de la pièce qu'il pourrait être capable de jouer chaque rôle dans ses moindres intentions. On évoquera ici Giorgio Strehler en notant que certains de ses acteurs, qui furent ses compagnons de route tels Giulia Lazzarini et Ferruccio Soleri, font preuve aujourd'hui d'une semblable maîtrise. Que ce soit en Orient ou en Occident, l'acte même de transmettre induit alors un art de la variation.

La création de l'acteur ne se suffit pas de la seule inventivité : il lui faut répéter encore, apprendre peut-être aussi le chant, la danse, telle technique de combat. Et surtout, tâcher de voir, d'y croire. Se créer un sous-texte entre les mots, rêver l'échange de paroles pour, enfin, s'accorder. Ce faisant, au contact direct de la scène, des questions ne manquent pas de surgir.

S'exercer, pour quel théâtre : celui qui est, ou qui pourrait être ? Comment témoigner de son rapport au monde ? Quelle forme trouver pour être en prise avec l'histoire brûlante de son époque ?

Ensemble, il faut alors essayer, reprendre, ébaucher. Travailler le vécu, oser s'aventurer dans cette vaste région d'étrangeté « qui sépare le mystérieux de l'explicable et le sacré du profane »<sup>16</sup>. Exploration collective entêtée où l'artiste rejoint parfois le chercheur, croise le scientifique, quand s'impose soudainement à chacun le caractère irréversible de la mort qui « concentre vivement nos pensées sur l'échelle monumentale de la vie humaine »<sup>17</sup>.

Dans un poème en prose, Oscar Wilde évoque cet artiste qui, parcourant le monde, ne trouve que du bronze à façonner, image de la « tristesse qui existe éternellement ». Alors, allumant un grand feu, il y enfourne son

16. A.R. Damasio, *Le Sentiment même de soi, corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 43.

17. *Ibid.*

bronze afin de façonner, de l'image de la « tristesse qui existe éternellement », celle du « plaisir qui demeure pour un instant ». Il faudrait sans doute s'imaginer dès le début des répétitions que le public ne reviendra pas forcément ; on devrait toujours jouer en ayant à l'esprit que cette représentation est pour tous la première, et pour certains, peut-être, la dernière. Mais comme le suggère Antonio R. Damasio,

la vie devrait suffire pour nous faire approcher l'esprit humain dans sa dignité et dans sa grandeur, et de manière presque paradoxale, avec de la tendresse pour sa fragilité<sup>18</sup>.

En fin de compte, savoir faire importe moins que savoir se tenir prêt : être à même de poser ses valises, après les avoir remplies. Car pour l'acteur comme pour le metteur en scène, c'est bien la conscience d'être au monde qui est en jeu.

JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE \*  
UNIVERSITÉ PICARDIE-JULES VERNE, AMIENS

18. *Ibid.*

\* Professeur des universités, acteur et metteur en scène, il est également codirecteur d'ARTA, Association de recherche des traditions de l'acteur.

