

L'ACTRICE AUTONOME : UN ART RÉSOLUMENT TRANSDISCIPLINAIRE

Auteurs :

Daria Lippi, actrice, metteur en scène, co-fondatrice de la Fabrique Autonome des Acteurs

Juliette Salmon, actrice, cheville ouvrière de la Fabrique Autonome des Acteurs

Production :

Fabrique Autonome des Acteurs (FAA) : structure interdisciplinaire pour les arts de la scène qui développe des actions de formation continue, de recherche fondamentale, de production et diffusion de spectacle vivant et d'œuvres audiovisuelles. Ovni dans le paysage culturel français, elle est gérée par les artistes et chercheurs du réseau international qui la composent.

Avertissement 1 :

L'article qui suit est une construction, un montage à partir des différentes expériences de travail transdisciplinaire de la FAA. Pensé comme une réelle transcription fantasmée, il donne la parole aux chercheurs et acteurs de la FAA en restant le plus proche possible de leurs interventions réelles. Mais il s'enthousiasme et parfois se transforme : c'est une pièce, un film, un documentaire fiction, un spectacle peut-être.

Toute ressemblance avec les personnes existantes ou ayant existé est absolument délibérée. Sont présents (par ordre d'apparition) : Daria Lippi (DL), Juliette Salmon (JS), Corinne Jola (CJ) - neuroscientifique, chorégraphe et danseuse, Gabriele Sofia (GS) – maître de conférence en études théâtrales, chercheur en neurosciences cognitives, Victor Emmanuel Jacono (VEJ) – acteur, pédagogue, chercheur en études théâtrales et neurosciences cognitives, Laurence Fischer (LF) – championne de karaté (spécialité combat) et actrice, Nadia Dumont (ND) – championne de karaté (spécialité kata) et danseuse, Alban Lemasson (AL) - docteur en éthologie, professeur à l'université de Rennes 1, directeur du Laboratoire Ethos, Martine Hausberger (MH) - docteur en éthologie, professeur à l'université de Rennes 1, ainsi que tous les spectateurs croisés par la FAA (SPC, SPCS), les 24 artistes chercheurs du Laboratoire « Performer's cognition », les 15 participants aux Laboratoires Karaté-Théâtre, les 10 acteurs de *L'Expression du tigre face au moucheron V1*, les 15 élèves de la Promotion VIII de l'École du Théâtre National de Bretagne de Rennes.

Avertissement 2 :

Il sera peut-être surprenant de lire dans l'article les mots « acteur » et « actrice » employés indifféremment, parfois dans une même phrase. Dans une profession où la population féminine est largement majoritaire, il nous semble important de nous adresser à toutes. L'écriture inclusive nous posant de sérieux problèmes esthétiques, sans parler de la fluidité de suivi du sens, nous avons ici tenté l'option de l'alternance.

OUVERTURE

Personnages :

DL (actrice, metteur en scène), **JS** (actrice, musicienne)

SPC, SPCS (spectateur, spectateurs, en un nombre qui varie entre 14 et 400)

L'action se déroule en Europe entre 2014 et 2019. Deux actrices sont en scène.

Parfois cette scène est le plateau d'un amphithéâtre ou la salle de conférence d'un musée, parfois c'est une salle de bal des années 30, parfois un extérieur, plus rarement une boîte noire.

Les spectateurs sont tantôt des spécialistes des problématiques abordées, tantôt des novices, la plupart du temps l'assemblée est mixte.

Parfois, un spectateur se lève et pose une question à laquelle les actrices répondent, à leur manière.

Souvent, ça commence comme ça :

DL : Bonjour.

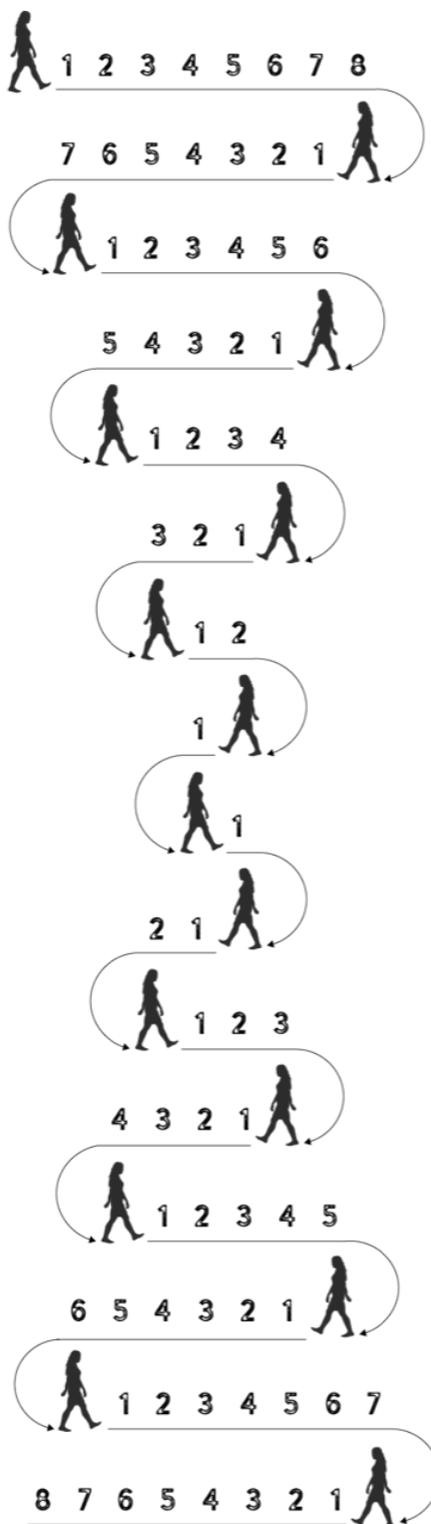
JS : Bienvenue.

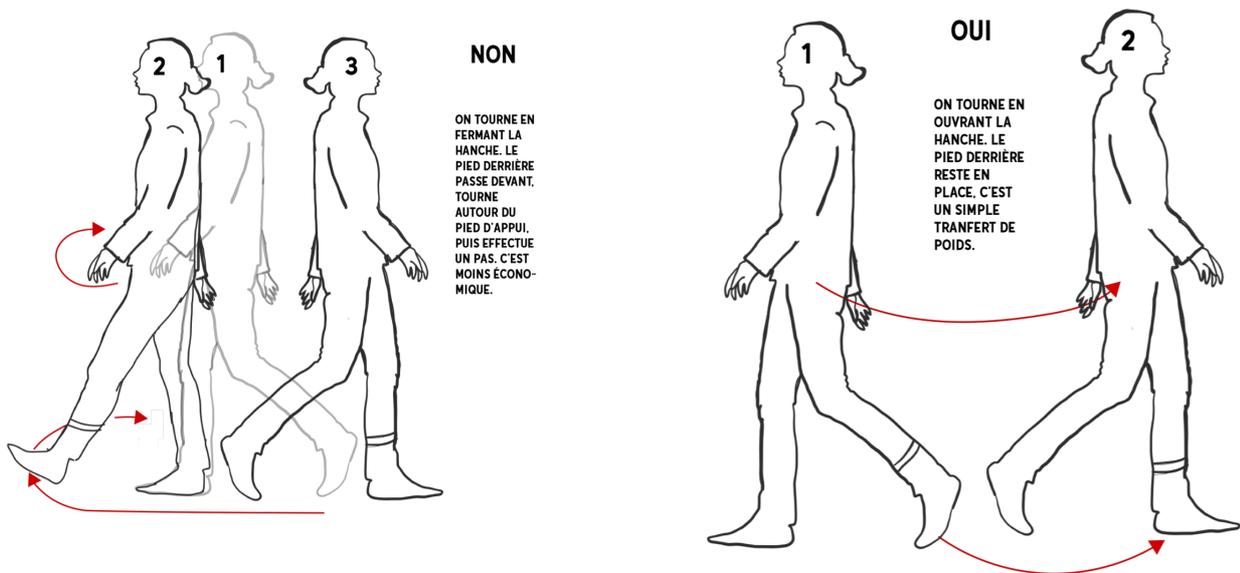
DL : "Que fait l'acteur ?". Si nous sommes réunis aujourd'hui, c'est pour tenter d'apporter quelques réponses à cette question. Bien sûr celles-ci ne seront pas exhaustives, bien sûr vous ne serez pas d'accord avec toutes nos hypothèses. Mais nous voudrions partager avec vous certaines expériences et protocoles qui, dans notre pratique quotidienne du métier, nous semblent répondre d'une façon ou d'une autre à cette question en donnant à l'acteur des tâches concrètes à accomplir.

JS : Quand on parle d'actrice, on fait référence à toute personne qui agit sur une scène, quelle que soit sa discipline : comédien, danseur, chanteur, circassien, musicien... Dans notre pratique, la transdisciplinarité, en scène et hors scène, est une clé de voûte de l'art de l'acteur. Nous l'envisageons à la fois comme un outil pédagogique, comme un protocole de création d'œuvres scénique et audiovisuelles et un fondement des recherches que nous initiions. Nous pensons que c'est à plusieurs que nous réfléchissons mieux, et les chercheurs d'autres disciplines peuvent éclairer autrement un problème auquel nous nous confrontons. Mais je parle beaucoup, et la première chose de notre métier que nous voudrions vous partager c'est l'action.

DL : Nous allons donc commencer avec un court exercice que nous allons faire tous ensemble. Il est très simple. Il consiste à faire 8 pas dans la direction de la fenêtre, puis à faire demi-tour sur vous-même pour en faire 7 dans l'autre sens, vers la porte, puis 6 pas vers la fenêtre, 5 vers la porte, 4 fenêtre, 3 porte, 2 fenêtre, 1 porte... et on recommence ensuite avec 1 pas vers la fenêtre, 2 vers la porte, 3, 4, etcetera jusqu'à 8. Le tempo de la marche est régulier, comme si nous avions un métronome aux pieds, nous gardons tout au long de l'exercice le tempo pris sur les premiers pas. Nous allons vous le montrer.

JS : Précisions importantes : on commence toujours avec le pied droit, et le demi-tour sur soi-même se fait en ouvrant la hanche. On prend le chemin le plus court, le plus économique, le plus efficace, afin de conserver le tempo initial de la marche. DL est en train de vous le montrer.





DL : Contrainte supplémentaire : c'est un exercice de groupe. Si l'un d'entre nous se trompe, c'est à dire ne compte pas le bon nombre de pas, ou se retourne du mauvais côté, accélère, ou ralentit trop par rapport au groupe... si l'un ou plusieurs d'entre nous se trompent, alors tout le groupe s'arrête et on reprend. Il y a des questions ? On y va?

SPS : Oui !

DL : Pardon, autre règle importante : nous ne faisons pas de bruit en marchant. C'est une marche aussi silencieuse que possible. Je crois que j'ai tout dit ?

JS : Il faut penser qu'on marche sur une ligne, c'est un rail, toujours le même, sur lequel on fait des allers et retours.

DL : On y va alors.
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
 1, 2...

Le groupe s'immobilise.

DL : Ça n'a aucune importance, l'exercice est fait pour ça, on recommence !

1SP : Mais je sais compter tout de même !

JS : Et marcher aussi, pourtant là nous avons l'impression de ne savoir faire ni l'un ni l'autre... c'est en ça que c'est un exercice ! On recommence !

Le groupe fait l'exercice pendant une quinzaine de minutes. En règle générale, ce temps est trop court pour le réussir.

DL : Cet exercice s'appelle l'exercice des 8 pas. Il m'a été transmis par Arnaud Churin, acteur et metteur en scène, qui l'avait appris de Jacques Brillant, acteur et enseignant d'aïkido. Cette pratique, à la FAA, a été l'occasion d'une collaboration entre les arts de la scène et les neurosciences.

ACTE I : L'ACTEUR DOIT-IL S'ENTRAÎNER ? SI OUI COMMENT? RENCONTRE AVEC LES NEUROSCIENCES COGNITIVES

Personnages :

CJ (neuro-scientifique, chorégraphe) **DL**, **GS** (universitaire, praticien), **VEJ** (pédagogue, praticien) : intervenants et organisateurs

24 participants (artistes et chercheurs) venu de 9 pays différents, tous joués par **JS**

Les 28 : l'ensemble constitué des personnages précédents

La scène se passe à Bataville en août 2015, lors du laboratoire « Performer's cognition », dont l'ambition est d'explorer les relations entre les pratiques de plateau et la recherche neuroscientifique. Chaque jour commence par la pratique d'exercices dirigés par les intervenants, puis suivent des conférences et des débats sur les façons concrètes de se servir des connaissances neuroscientifiques dans le travail de plateau.

Entrent les 28

Scène 1

Salle de Bal, 12H50. Depuis 30 minutes les 28 s'exercent aux 8 pas.

DL : Magnifique ! Nous avons été très bon cette fois, vous sentez comme ne pas faire de bruit augmente la précision de l'ensemble et le potentiel en acte ? Vous le refaites une fois sans moi ?

Les 28 (sans DL) font une dernière fois les 8 pas et les réussissent. À la fin, des youpis éclatent en plusieurs idiomes et des applaudissements fusent.

DL : Vous avez vaincu les 8 pas d'aujourd'hui ! Nous pouvons aller manger !

*Les 28 se dirigent bruyamment vers leurs chaussures, sacs, téléphones portables...
DL se fige en route*

DL : Pardon, pardon, encore un mot. J'ai dit "les 8 pas d'aujourd'hui" parce que, vous l'avez compris, nous avons seulement eu le temps d'aborder les contraintes de base. Une fois que nous sommes à ce stade, c'est à dire une fois que régulièrement nous réussissons les 8 pas, nous pouvons aller plus loin. Nous pouvons par exemple "développer l'erreur" : au lieu de tout recommencer quand quelqu'un se trompe, nous pouvons lui proposer d'improviser une partition sur toute la durée des huit pas, que les autres continuent de faire. Un solo au milieu d'une action de groupe, une partition qui s'invente au milieu d'une partition très cadrée. Ou alors nous pouvons

complexifier la partition, en ajoutant un rail en diagonale à 45° au quatrième pas par exemple, puis donner à la moitié du groupe la même consigne mais au cinquième pas... Nous pouvons aller jusqu'à chanter un chant polyphonique tout en faisant les 8 pas avec grande rigueur. Vous verrez comme chaque nouvelle consigne commence par nous faire "oublier" les consignes de base. Il faudrait alors revenir à celles-ci, tout en augmentant notre exigence. Plus silencieux. Plus réguliers dans le rythme, plus ensemble... Voilà je voulais vous donner une perspective à long termes des possibilités de cet exercice qui est un peu le fétiche de la FAA.

Scène 2

Salle de conférence, 16h30.

Les 28 sont assis sur des chaises disposées en cercle et discutent par groupes.

Une pomme "Pinklady" et une bouteille d'eau en plastique "Carola" traînent dans l'espace.

CJ (*en réclamant l'attention*): Nous avons un planning serré cette après-midi, comme tous les jours ! (*Rires*) On commence ?

Avant de laisser la parole à GS, qui va aborder quelques hypothèses neuroscientifiques en rapport avec notre pratique de ces journées, je voudrais partager avec vous un certain étonnement. Avant d'arriver, puisque c'est une des questions phares de la FAA, j'ai voulu me pencher sur les études qui concernent les acteurs et l'entraînement. Mettons nous d'accord pour appeler entraînement une pratique délibérée et régulière (si pas quotidienne, fréquente), qui a pour but le perfectionnement des compétences de l'acteur. Il se différencie de l'échauffement (routine qui sert à mettre le corps en condition de travailler) et de la répétition (dont le but est la production d'une oeuvre). Il peut s'agir d'un *training* créatif, répétitif, multidisciplinaire, à dominante corporelle, textuelle, individuel, de groupe, etcetera...

Les études à ce propos ne sont pas nombreuses. À ma connaissance, l'enquête nationale française sur les pratiques des acteurs professionnels, lancée par le Ministère de la Culture et conduite par le Centre de Sociologie des Arts sous la direction de Pierre-Michel Menger il y a plus de vingt ans, est la seule source de données empiriques disponible à ce jour. Les résultats rejoignent les observations qui prévalent dans le secteur : les acteurs pensent qu'ils apprennent sur le tas, et leur engagement à se former est limité (Patureau, 1999). À la question "qu'est-ce que vous faites lorsque vous n'êtes pas sous contrat" – un aspect essentiel de la vie de l'acteur – la réponse " je m'entraîne régulièrement " n'a pas été relevée.

Ericsson soutient que la performance d'un expert, en comparaison à celle d'un individu non-formé – peu importe si c'est dans les domaine de la danse, de la musique ou du théâtre – se base sur une représentation et une organisation du savoir qualitativement différentes (Ericsson, 1993). Il affirme aussi qu'en moyenne 10,000 heures de 'pratique délibérée' sont nécessaires afin de devenir expert dans n'importe quel domaine. Selon lui la 'pratique délibérée' définit l'activité des individus visant une professionnalisation, activité qui inclut un entraînement fréquent ainsi que des études d'initiation et de formation.

Il semblerait donc que la population des acteurs (occidentaux, faut-il le dire) soit peu encline à s'engager dans un entraînement quotidien, alors qu'elle reconnaît pourtant avoir besoin de revoir et actualiser régulièrement ses compétences.

Je pense que la recherche que nous menons ici pourrait inspirer les actrices et stimuler leur motivation à s'entraîner et à réfléchir autour de leur pratique de façon quotidienne, et indépendamment de leurs contrats.

JS : Ça me paraît très important, car de nombreuses discussions entre nous ont soulevé ce problème. Comme si le fait que l'art de l'actrice n'implique pas nécessairement la réalisation d'actions extraordinaires, dans le sens où la spectatrice sait qu'elle ne pourrait pas les faire à son tour, rendait l'entraînement superflu pour les actrices (à la différence des danseuses et des chanteuses par exemple). Ou mieux, voir pire, comme si vivre —lire des romans, prendre une douche, visiter un musée ou sortir le soir— étaient autant de moments de travail...

DL : Tu as tout à fait raison. Le fait que la plupart des actrices font et disent sur le plateau ce que les êtres humains font et disent dans la vie peut conduire à croire que leur observation de l'expérience du quotidien leur offre une préparation suffisante pour les rôles qu'elles auront à jouer. Or la grande différence, même quand sa partition est uniquement basée sur des actions 'quotidiennes', est qu'une actrice la réalise devant un public. C'est la présence des spectateurs, et précisément l'effet de cette présence sur l'acteur, qui fait pencher la balance en faveur de la nécessité d'un entraînement exigeant pour les acteurs.

CL : Tu anticipes sur la suite ! (*elle lance un regard à DL, VEJ et GS*) Nous avons choisi de nous concentrer sur l'exercice des 8 pas comme appui concret pour essayer de donner quelques réponses à ces questions mais aussi à celles que nous avons exprimées ensemble au début de ce laboratoire. J'avais noté (*elle lit sur son cahier*)

Est-ce que nous développons des mécanismes cognitifs spécifiques quand nous pratiquons un métier de la scène ?

Est-ce que cela intéresse les neurosciences et que peuvent-elles en dire actuellement ?

Est-ce que les neurosciences peuvent contribuer à notre expérience individuelle de la pratique de plateau ? Si oui, comment ?

Est-ce que les systèmes de connaissance développés par les performers contribuent aux disciplines cognitives ?

J'ajoute celle-ci : L'acteur doit-il s'entraîner ? Si oui comment ?

Je cède la parole à GS qui va à présent donner des réponses définitives à chacune de ces questions !

(*Rires*)

GS: Le programme dépasse mes compétences !

(*Rires*)

Je vais pourtant relever le défi. Pour la première question, avez-vous remarqué pendant les 8 pas comment des actions que nous faisons quotidiennement, sans y penser, deviennent difficiles lorsque nous sommes obligés, par une consigne apparemment simple, d'y mettre notre attention consciente ? Nous marchons sans arrêt.

JS : Surtout ici dans Bataville et son architecture géante !

GS : Pourtant pendant les 8 pas nous n'arrivons pas à marcher droit, nous butons lorsqu'il s'agit de faire un demi-tour sur soi-même... Depuis de nombreuses années nous savons compter jusqu'à 8 et soustraire ou additionner 1 à chaque série, mais lors des 8 pas nous ne savons plus ce qui vient après le 3. Ces actions que nous faisons sans y penser, requièrent tout à coup notre attention et, simultanément, deviennent 'difficiles' à réaliser. Pour penser ce problème avec des lunettes neuroscientifiques, je vais vous parler du schéma corporel ou *body-schema*.

Alain Berthoz écrit en 2003 : « Je voudrais avancer une idée nouvelle, nous sommes fondamentalement deux. Les neurologues ont eu cette intuition il y a presque cent ans quand ils ont proposé le concept de schéma corporel. » Qu'est-ce que c'est ? On peut le définir comme ça : l'ensemble des processus pré-conscients qui organisent notre position et nos mouvements pour satisfaire le plus efficacement possible une intention. Ça semble compliqué mais je vais donner un exemple très clair

(GS se lève et marche vers JS)

Je me suis levé et je suis allé serrer la main de JS. Quand je fais cette action, je ne dois pas penser à l'effort musculaire nécessaire pour me lever, à combien de pas je dois faire pour arriver jusqu'à JS, à comment je dois tourner mes pieds pour éviter la chaise de VEJ qui est sur la route, ...

Je ne dois pas y penser consciemment parce qu'il y a un mécanisme qui organise toute cette activité pour moi au-dessus de mon contrôle conscient. C'est ce mécanisme qui est probablement empêché d'agir normalement quand nous ne savons plus marcher dans les 8 pas...

Pour bien comprendre à quoi sert le schéma corporel, je vais l'aborder en six points et n'hésitez pas à m'interrompre si je ne suis pas clair ou si vous avez des observations.

DL : C'est Noël ?!

GS (*faisant mine de ne pas entendre, il enlève sa montre et la pose à côté de lui*) :

Point numéro 1 : le schéma corporel est préréflexif ou préconscient. Ça veut tout simplement dire que nous n'y avons pas accès consciemment, nous ne pouvons pas nous réveiller un matin et dire « tiens, je change mon schéma corporel ».

Le point numéro 2 découle du premier : il est modifiable seulement par l'expérience. Quand nous apprenons à conduire, nous ne pouvons pas lire le manuel d'utilisation et hop, rentrer dans une voiture et savoir conduire. Nous devons pratiquer la conduite, être maladroits, paniquer et petit à petit développer un schéma corporel adapté à la conduite.

Point numéro 3 : il est organisateur de l'interaction avec l'environnement. Quand il organise notre déplacement, le schéma corporel fait la connexion entre les données perceptives de l'environnement et ma position et organise mon interaction avec cet environnement. J'ai évité la chaise de VEJ sans y penser, c'est le schéma corporel qui s'en charge.

Point numéro 4 : le schéma corporel est organisé par l'intention et organisateur de l'intention. Si j'ai l'intention d'aller serrer la main de JS, mon intention organise mon schéma corporel pour aller lui serrer la main et, en même temps, c'est le schéma corporel qui organise mon intention.

DL : Je peine à comprendre cette dernière phrase...

GS : J'y viens. Grâce à mon schéma corporel, je sais de manière préconsciente qu'il n'est pas suffisant de tendre ma main pour arriver à JS : je dois me lever et me déplacer, donc mon intention est plus étendue que 'serrer la main de JS'. Si je déplie : mon schéma corporel organise mon intention pour me lever, aller jusqu'à JS, m'arrêter à la bonne distance pour que nos mains tendues se touchent, tendre le bras... alors que mon intention consciente est seulement 'serrer la main de JS'.

DL : Maintenant j'ai compris!

GS : Et donc mon intention est structurée, organisée par la préconscience de l'espace et des autres fournie par le schéma corporel.

JS : C'est intéressant cette notion de circularité, de boucle entre l'intention et l'environnement...

DL : Très intéressant. Cela implique que l'environnement ne serait pas un objet passif sur lequel nous (actifs) projetons nos intentions, mais qu'il aurait un rôle actif, en 'proposant' en quelque sorte une panoplie d'actions potentielles qui dialoguent avec nos intentions à travers le schéma corporel ?

GS : De façon préconsciente, oui. C'est une hypothèse de taille pour le travail de l'acteur et ça rejoint l'avant dernier point.

Point numéro 5 : le schéma corporel est anticipateur de la concrétisation des actes.

Si je veux boire à cette bouteille...

(il attrape une bouteille en plastique, l'amène à sa bouche et marque un arrêt juste avant qu'elle ne touche ses lèvres, qui sont entrouvertes)

... je n'attends pas que la bouteille arrive à ma bouche pour ouvrir la bouche. Quand la bouteille arrive à ma bouche, j'ai déjà préparé l'ouverture nécessaire pour boire à un goulot de cette taille. De même avant de saisir la bouteille...

(il repose la bouteille et va pour la saisir à nouveau)

... je n'attends pas que ma main soit arrivée à la bouteille, mes doigts ont déjà l'écart approprié pour la saisir. Les schémas corporels anticipent les actions pour que l'enchaînement de celles-ci soit fluide.

Point numéro 6, et c'est ici que ça devient crucial pour ce qui nous intéresse, le schéma corporel est organisateur de la reconnaissance et de l'anticipation des actions d'autrui. Si maintenant quelqu'un d'entre vous fait une action concrète...

(VEJ se lève, s'empare de la montre de GS et retourne s'asseoir)

GS : Vous avez vu comment nous avons tous anticipé la fin des actions de VEJ ? Anticipé qu'il allait saisir la montre *avant* qu'il ne la touche ? Qu'il allait se rasseoir *avant* qu'effectivement il ne le fasse ? Que se passe-t-il avec le schéma corporel ? Il est entré en résonance avec l'action de VEJ et, de même qu'il peut anticiper la fin de *nos* actions, il anticipe la fin des siennes. Le schéma corporel reconnaît l'intention d'autrui et en anticipe la fin, ce qui au théâtre est tout de même capital...

DL : GS peut-être qu'ici il faut dire un mot sur les neurones miroirs sinon nous avons l'impression qu' 'entrer en résonance' est une opération magique...

GS : C'est juste, mais j'essaye de rester dans les temps... Tu le fais, en restant synthétique? Entre temps je vais récupérer ma montre que VEJ a empêché l'air de rien !

(rires)

DL : Tu prends un gros risque ! Les neurones miroirs...

CJ : Fonctionnement miroir est plus précis, car il semblerait que ce ne soient pas des neurones spécifiques, mais une propriété partagée...

DL : Le *fonctionnement miroir* donc, a été découvert un peu par hasard à Parme. Quand VEJ fait une action, vas-y VEJ tu es notre spécialiste désormais... Tu peux faire une action ?

(VEJ se saisit de la pomme 'Pinklady' qui trainait par là)

Que se passe-t-il dans *son* cerveau quand il fait cette action ? Un groupe spécifique de neurones, une configuration neuronale, s'active. Cette activation se concrétise en influx électriques qui parviennent au système moteur. Le système moteur renvoie des influx et des informations au cerveau et par cette relation il est possible de prendre la pomme. Maintenant, quand je fais moi-même cette action...

(DL se saisit à son tour de la pomme 'Pinklady' qui trainait par là)

... la même configuration est activée dans *son* cerveau par le fait de *me* regarder faire l'action. En miroir, d'où le nom, fonctionnement miroir. Et ça ne reste pas cantonné à son cerveau : les influx circulent entre celui-ci et le système moteur, et les muscles, bien que de façon non-visible, sont activés pour réaliser l'action qu'il me regarde faire.

CL : Une grande partie de mes recherches utilisent un instrument, le TMS — pour *Transcranial Magnetic Stimulation* — qui permet justement de mesurer les micro-activations musculaires sur

des sujets qui regardent la danse.

DL : C'est donc toute la configuration neuro-motrice qui s'active. C'est tout le corps. Et l'activation est simultanée à l'action que je regarde faire ! Quand je fais ça (*DL saisit la 'Pinklady' encore une fois*) la configuration neuro-motrice dont VEJ a besoin pour réaliser cette même action s'active.

À Parme, l'équipe de Rizzolatti qui vient de découvrir les neurones miroir veut en savoir plus. Qu'est-ce qui précisément, dans l'action, active la configuration neuro-motrice chez le macaque qui regarde (et qui, malheureusement pour lui, a des électrodes fichés dans la tête) ?

Les chercheurs demandent à un expérimentateur de faire deux actions différentes (*sur un signe, GS se lève*). La première est de prendre la pomme (*GS le fait*). La seconde est de faire la même action, prendre la pomme, mais sans pomme (*GS attrape l'air à côté de la pomme*) !

Disons que je joue le macaque. Ne riez pas ! Ma configuration neuronale s'est activée quand GS a saisi la pomme et ne s'est pas activée, ou très peu, quand il a fait l'action dans le vide. Or du point de vue du fonctionnement miroir non seulement moi, mais nous les humains nous sommes comme les macaques. Le mécanisme miroir active notre configuration neuro-motrice quand nous voyons un autre réaliser une action avec un but, c'est à dire une intention, et ne l'active pas ou beaucoup moins quand nous regardons un mouvement qui n' a pas de but, c'est à dire d'intention.

GS : Et ici je peux revenir au schéma corporel. Merci DL. Nous l'avons dit au point numéro 5 : le schéma corporel est anticipateur de la fin (du but) des actions. Des nôtres, mais aussi, via le fonctionnement miroir, des actions que je regarde faire par un autre. C'est comme cela que nous pouvons anticiper la fin des actions d'autrui, et de fait nous n'avons pas besoin d'attendre que VEJ ait saisi la pomme pour savoir qu'il va le faire. Nous avons l'air d'être partis très loin de la question initiale mais vous allez voir, on s'en rapproche très vite. Résumons : le schéma corporel organise *tout le corps* pour une action donnée, de façon *préconsciente* et *anticipe* (donc reconnaît) le but (donc *l'intention*) d'autrui, toujours de façon *préconsciente*. Au théâtre, le schéma corporel de toute spectatrice est capable de reconnaître le but de mes actions, c'est à dire mes intentions, avant même que celles-ci ne soient finies. Première conséquence troublante : si la spectatrice anticipe tout ce que je fais elle risque de s'ennuyer au bout d'un moment, non ?

DL : Et comment ! Rappelez-vous que l'actrice n'effectue que très rarement des actions « extraordinaires », de celles dont les spectateurs se disent « wow, mais comment a-t-elle fait? ».

JS : Et c'est pourquoi beaucoup d'entre nous ne considèrent pas nécessaire de s'entraîner.

GS : Alors que la première chose à laquelle l'acteur doit s'entraîner c'est à surprendre le spectateur, à piéger son anticipation préconsciente par le fait que la fin de son action n'est pas celle que les spectateurs avaient anticipé. C'est très typiquement ce qui déclenche le rire, quand un type qui s'assoit sur une chaise qu'un autre type lui soustrait à la dernière seconde, par exemple.

JS : Et alors, comment on s'entraîne à surprendre ?

**ACTE II : LE KARATÉ S'INVITE DANS LA DANSE.
QUAND LES NÉCESSITÉS PROPRES À UNE PRATIQUE FONT ÉMERGER DES OUTILS
POUR LA SCÈNE**

Personnages :

Les mêmes, plus :

ND, LF (championnes de karaté respectivement en kata et en combat, intervenantes)

Les 15 : l'ensemble des praticiens ayant participé aux Laboratoires Théâtre/Karaté de la FAA, joués par **JS**

Les 42 : l'ensemble constitué par tous les personnages présents

La scène se passe à Bataville, dans la salle de bal. Elle est le résultat d'une friction temporelle entre le laboratoire « Performer's cognition » d'août 2015 et les 3 laboratoires Karaté/Théâtre qui se sont déroulés à la FAA en juillet 2016, juillet 2017 et juillet 2018. Chaque jour commence par la pratique du karaté. L'après-midi est dédié à l'identification d'outils du karaté pouvant s'appliquer directement à une scène de théâtre.

Scène 1 : Surprise !

LF : Alors : comment on s'entraîne à surprendre ? En combat...

DL : ...une minute, si tu permets je fais un petit point de contexte pour ceux qui ne connaissent pas encore le travail que nous faisons ensemble. Ma rencontre avec LF et ND, m'a permis de repenser les interactions en scène en terme de 'conflit'. Le conflit est le fondamental dramaturgique de toute scène théâtrale, j'énonce une évidence : s'il n'y a pas de conflit il n'y a pas d'intérêt, non ? Vous connaissez des pièces qui représentent une situation où tout va bien ? Et pourtant, dans mon expérience à la fois de praticienne et de pédagogue je n'ai pas rencontré d'outils pour 'pratiquer' le conflit dans ses nombreuses déclinaisons... Comment on joue un conflit ? Avec les partenaires, avec soi-même (dans n'importe quel monologue), avec les objets, avec l'histoire... à part en faisant appel à notre expérience personnelle, ce qui est difficilement partageable avec nos collègues et conduit souvent à des clichés... En karaté on étudie, et on transmet par une pédagogie éprouvée, tout une série d'instruments, de protocoles, d'exercices préparatoires, jusqu'à une philosophie du conflit qui me sont apparus comme une mine d'or pour nous, les actrices, qui n'en possédons pas.

JS : Lorsque le matin nous apprenons le karaté avec LF et ND, nous traversons physiquement les outils du conflit : distance (trop près je suis en danger, trop loin je ne porte pas mon coup), rythme (accélérer, ralentir, changer, imiter), esquive, coup, parade, encaissement, attaque... Autant d'outils que DL travaille à extraire de la pratique du karaté pour les essayer l'après-midi sur des scènes et en tester l'efficacité.

LF : Reprenons cette question de la surprise comme GS l'a posée : ne pas faire ce que l'autre a

anticipé que je fasse. En karaté l'autre est mon partenaire, mais le spectateur aussi est un partenaire pour l'acteur, juste ? Il y a beaucoup d'outils qui donnent la possibilité de surprendre : feintes, esquives, changements de distance, de rythme... prenons le rythme. Appelons-le *temps-contre-temps* pour être au plus près du karaté. Quand je suis en combat, surprendre mon partenaire est une nécessité, une nécessité vitale même. Pour gagner bien sûr, ou mieux, comme je ne suis pas une compétitrice, pour imposer son karaté, pour mener son combat, pour créer un bel échange. En karaté, un combat dure 2 minutes...

Une partie des 42 : Moins qu'une scène de concours !

LF : Et ce qu'on voit ce sont des phases d'approche et des phases d'échange de coups. Pour parvenir à porter le coup il faut surprendre l'autre, et temps-contre-temps nous sert à porter le coup à un moment où le partenaire ne peut pas l'anticiper. Vous comprenez ? (*Silence dubitatif*) DL viens avec moi !

DL : Pas sur la tête !

Les 42 rient.

LF : Je parle en même temps, vous allez comprendre tout de suite. DL et moi on va prendre notre garde, voilà, vérifier notre distance, pas trop près pour pouvoir développer son attaque le moment venu, pas trop loin sinon on ne touchera pas. Et on sautille, en karaté on est mobile, mobile, toujours mobile, voilà c'est bien...

LF et DL sautillent en bougeant dans l'espace, conservant leur distance.

LF : C'est ça, et maintenant, on prend le même rythme de sautillerment. On va dire que tu te cales sur moi. Et moi ce que je fais, regardez bien, ce que je fais, c'est que je l'endors, je l'hypnotise, 1, 2, 1, 2, ... c'est une danse. Et d'un coup 1 *ET* 2 ! Temps-contre-temps, je frappe et bim je l'achève !

DL joue sa mort avec brio, tout le monde rit.

LF : C'est clair ? Temps, c'est le tempo qu'on trouve ensemble, parce qu'en combat vous imaginez bien que nous sommes toutes les deux à faire la même chose, je t'endors, je t'endors, petite feinte, je t'endors, et avec le contre-temps ça rentre, je touche ! Faites le un peu, comme ça, tranquille, par deux, pour comprendre.

Tout le monde se répartit sur le tatami de la salle de bal posés pour l'occasion et teste.

JS : On passe à l'application à une scène ?

*2 experts des 15 présentent un extrait de Oncle Vania de Tchekhov.
C'est une scène de conflit entre Vania et Astrov.*

Acteur 1 Vania / Acteur 2 : Astrov

Les deux sont face à face, une table les sépare. Sur celle-ci, 2 verres et une bouteille.

A2 remplit son verre. Puis remplit celui d'A1.

A1 a le visage dans les mains. Il lance un coup d'œil en coin à A2.

A2 pousse vers A1 le verre qu'il lui a rempli.

A1 regarde A2 et croise les bras.

VANIA : Laisse-moi ! A1 s'enfonce dans sa chaise

ASTROV : Avec grand plaisir. Il y a longtemps que je devrais être parti, mais je ne partirais pas tant que tu ne m'auras pas rendu ce que tu m'as pris. A2 accélère sur cette dernière phrase et se prépare à boire / A1 saisit son verre à l'instant où A2 allait boire, le vide d'une traite, le pose sur la table en ralentissant et dit

VANIA : Je ne t'ai rien pris. Coup par temps-contre-temps

ASTROV : Je te parle sérieusement. Ne me retarde pas, il faut que j'y aille.

VANIA : Mais je ne t'ai rien pris. A1 va pour saisir la bouteille et remplir à nouveau son verre / A2 bloque la bouteille, dévisse lentement le bouchon et sert une toute petite goutte à A1 qui a toujours la main accrochée à la bouteille

ASTROV : Vraiment ? A2 verse à nouveau une toute petite goutte à A1

Bon, je vais attendre encore un peu A2 même jeu

et puis après, excuse-moi A2 lâche la bouteille ce qui provoque la surprise d'A1 qui est déséquilibré : coup par temps-contre-temps / A2 accélère sur toute sa réplique finale

je serai obligé d'employer la force. On t'attachera, on te fouillera. coup par temps-contre-temps avec le texte

Je suis sérieux. A2 bois

VANIA : Comme tu veux. A1 lève la bouteille comme pour trinquer et bois par à-coups sur toute sa dernière réplique

Quel imbécile je suis : tirer avec un pistolet pas chargé. Je ne me le pardonnerai jamais!

Ils retournent s'asseoir

ND : Ça me paraît très clair : vous avez travaillé en prenant appui sur les répliques et sur les actions pour surprendre l'autre, pour faire quelque chose qu'il n'avait pas prévu. La surprise permet de 'toucher', de mettre un coup.

DL : Dans le travail on voit assez bien que pour rendre actif l'outil *temps-contre-temps* en scène il faut concevoir la partition (répliques, actions, silences, déplacements, postures...) comme une séquence de coups possibles, dont certains touchent leur cible, d'autres terminent dans le vide et vous mettent en danger. Souvent dans une scène comme celle-ci nous voulons gagner tous les coups, ce qui la rend cliché, ou alors nous jouons d'avance les rôles de gagnant et de perdant, ce qui la rend ennuyeuse pour les spectateurs, qui du coup connaissent déjà la fin.

GS : Merci pour ces éclairages à la fois théoriques et pratiques, c'est très parlant. Maintenant, ayant repris ma montre à ce brigand de VEJ, je dois dire que nous ne sommes pas en avance. Si vous permettez, je reprends le fil. La première conséquence était à la fois heureuse et dangereuse pour l'acteur (nos actions résonnent dans le corps du spectateur qui en anticipe la finalité). Il paraît évident, surtout à la lumière de tout ce que vous avez développé en travaillant entre deux disciplines, karaté et théâtre, que l'acteur a besoin d'entraîner sa capacité à utiliser le rythme, ...

LF : ...et bien d'autres...

GS : pour être préparé à affronter de façon riche et efficace le conflit qui gît dans chaque scène...

JS : (*l'interrompant*) mais on n'a pas répondu de façon exhaustive à la question l'actrice doit-elle s'entraîner et comment !

GS : Mais ce n'est pas la question à laquelle je devais répondre JS ! Sois charitable ! Cette question est, je vous la rappelle : est-ce que nous développons des mécanismes cognitifs spécifiques quand nous pratiquons un métier de la scène ?

Il y a une deuxième conséquence de ce que nous apprenons : si en scène je n'organise pas tout mon corps dans mon action, le spectateur reconnaît tout de suite que l'action n'est pas vraie, vraie *dans le jeu théâtral*. Et pour cela je reviens au macaque et aux chercheurs de l'équipe de Rizzolatti qui attrapent soit une pomme soit le vide. Ils poussent alors l'expérience plus loin et cachent avec un écran la pomme, la finalité de l'action. Dans les deux cas, le macaque ne voit que le début de l'action, il lui est impossible de savoir si derrière l'écran il y a ou non une pomme.

Il le montre, JS tient une feuille pour cacher la fin de son action.

GS : Le résultat est encore le même. D'un côté c'est troublant, car le macaque semble donc "résonner" dès le début de l'action, sans même voir l'objet qui en est la finalité. D'un autre ce n'est pas très bon pour nous, gens de la scène ! Si ce n'est pas réel ça ne produit pas de résonance

dans les spectateurs ? Ce n'est pas notre expérience ! Et voici que quelques années après, à la requête de gens de théâtre qui ont l'intelligence de demander : 'qui faisait les gestes devant le macaque? Un chercheur ou un acteur ?', l'expérience est répétée avec une actrice, c'est à dire une personne entraînée à organiser tout son corps au service de son intention, qu'elle soit réelle ou pas. Vous devinez le résultat ?

Tous : Ça résonne dans les deux cas !

GS : Exactement. Sans pouvoir voir si la pomme est bien là, les neurones miroir du macaque s'activent par rapport à l'intention de l'actrice, intention qu'elle est entraînée à mobiliser réellement même si l'objet réel n'est pas là.

Tous : Soulagement !!!

DL : Soulagement et... (*goguenarde*) nécessité de l'entraînement, n'est-ce pas ? GS en général cite Meyerhold, grand constructeur et militant de l'entraînement de l'acteur, qui dit que lorsque la pointe du nez bouge, tout le corps bouge, jusqu'à la pointe des pieds...

GS : Voilà la deuxième conséquence : l'intention, par le biais du schéma corporel, mobilise *tout le corps*, mais ceci, comme le démontre le cas du chercheur qui attrape la non-pomme, ne se fait pas 'naturellement' lorsque la situation n'est pas réelle. Le chercheur, probablement, ne bougeait que le bras. L'actrice mobilisait tout le corps. Je veux dire que les acteurs doivent créer, par l'expérience car c'est le seul moyen, un *schéma corporel performatif* qui, entre autre, leur permet de mobiliser tout leur corps au service de l'intention dans un contexte extra-ordinaire comme celui du plateau !

DL : Le même discours vaut pour les outils du conflit : LF et ND ont construit, par des années et des années de pratique, un schéma corporel qui n'est absolument pas 'naturel'. Et sans aller jusqu'à pouvoir en faire de même, il est clair qu'il faut entraîner la sensibilité au rythme par exemple, si on veut pouvoir jouer avec.

JS : Mais ça veut dire quoi *tout le corps*? Je vais rarement au plateau en laissant à la maison un bras ou une jambe !

**ACTE III : L'HOMME, UN ANIMAL QUI PEUT APPRENDRE DES AUTRES.
QUAND L'ÉTHOLOGIE ÉCLAIRE LE JEU D'ACTEUR.**

Personnages :

Les mêmes

Salle de bal et café de la salle de bal. La faille temporelle s'agrandit et laisse entrer :

AL et **MH** (éthologistes émérites)

Les 10 actrices et acteurs de L'Expression du tigre face au moucheron joués par JS

Les 15 acteurs et actrices du TNB joués par JS (qui commence à prendre sacrément la grosse tête!)

SPC, SPCS (ceux de L'Expression du tigre face au moucheron dans sa version Laboratoire *L'interaction sociale au carrefour des savoirs : neurosciences, éthologie, arts de la scène* d'août 2017, les Spectateurs de L'Expression du tigre face au moucheron version 2 septembre 2018)

TOUS

Scène 1 : Observation

1 SPC : Mais on ne va pas tenir ! Il n'y a pas eu autant de monde ici depuis le dernier Bal du cuir !

DL et JS en riant : On vous l'avait dit en ouverture, une de nos devises est : « on est plus intelligents à plusieurs » !

DL : Pour aller plus loin avec *tout le corps*, qui est mieux placé que les spécialistes du comportement animal et humain pour nous aider à répondre ? Bienvenue à vous AL, MH. Quand j'étais responsable de la recherche à l'ENSAD du TNB de Rennes, j'ai initié une collaboration avec le Département d'éthologie animale et humaine de l'Université Rennes 1. Lors de l'un des laboratoires transdisciplinaires que nous avons pensés ensemble nous nous sommes installés à la Station Biologique de Paimpont.

AL : C'est là-bas qu'avec le Département d'Éthologie de Rennes 1 nous conduisons nos expériences grâce à plusieurs élevages : singes, chevaux, cailles...

DL : et maintenant : acteurs!

(*rires*)

Les 15 : Apprentissage sur le terrain des méthodologies d'observation et de dépouillement statistique des données, cours théoriques et expériences confrontant la technique des acteurs aux

réactions des animaux, la semaine a été extrêmement riche !

1 des 15 : Les éthologues nous ont proposé de raconter chacun l'expérience que nous avons avec les animaux : chats, chiens et autres animaux familiers. Nous avons tous des anecdotes à raconter et nous avons tendance à interpréter les comportements des animaux en les comparant à ceux des humains. Par contre nous avons une grande difficulté à nous souvenir précisément des attitudes physiques qui nous ont fait parvenir à ces interprétations.

DL : Ce n'est que lorsque l'on nous pose des questions précises que nous arrivons (parfois) à nous rappeler comment étaient positionnées les oreilles, la queue ou le dos de notre animal.

GS : Je commence à comprendre où vous voulez en venir...

AL : Par l'observation précise des mouvements des différentes parties du corps de l'animal, nous pouvons, à force d'expérimentation, repérer des séquences motrices, et, c'est là que ça commence à être intéressant pour l'acteur, de ces séquences motrices, déduire des comportements. Il s'agit donc de découper le flux continu des activités de l'individu en unités comportementales distinctes, pour ensuite lister, décrire et quantifier les comportements observés.

MH : La liste des comportements exprimés par une espèce s'appelle éthogramme ou répertoire comportemental. Les comportements d'une espèce peuvent être regroupés en grandes familles : comportements sociaux positifs, comportements agonistiques, comportements de jeu social et solitaire, sexuels, alimentaires et ainsi de suite. Pour chaque comportement il faut observer des éléments spécifiques du corps. Prenons l'exemple du cheval : nous nous intéressons à la position de la tête, des oreilles, de l'encolure, du dos, de la queue et des pattes, au fait que le regard soit binoculaire ou monoculaire, et à la qualité de la mobilité ou de l'immobilité de l'animal.

Les 15 : Au cours de ce travail minutieux, nous commençons à remarquer des récurrences dans les postures. Oreilles mobiles, queue basse et mobile, dos plat, encolure ronde et locomotion sont des éléments qui se retrouvent lorsqu'aucun événement particulier ne se produit, le cheval est dans des comportements alimentaires ou de maintenance. Les oreilles tournées vers une source, l'encolure plus haute, le regard dirigé et focalisé, l'immobilité vont ensemble et correspondent à des événements qui l'ont perturbé. La queue levée, les oreilles aplaties en arrière, la tête en avant, se retrouvent dans des comportement offensifs (menace, morsure...).

AL : Les postures s'expriment dans une cohésion de signaux. C'est complexe à traduire en mots mais très clair quand on l'observe. Cela n'exclut pas les nuances (plus ou moins d'inquiétude, d'agressivité, d'intérêt...) et la co-présence de plusieurs états (peur et agressivité peuvent très bien coexister et leurs signaux s'exprimer en même temps). Mais une cohérence se dégage. La mobilité par exemple varie avec le tonus musculaire : tout événement saillant qui provoque une tension chez l'animal (danger, conflit...) tends ses muscles et modifie donc le rythme et l'amplitude de ses mouvements. Que ce soit avant une action importante ou en réaction à un danger perçu,

l'immobilité signale toujours un événement extraordinaire.

DL : Et nous voilà au point. Lors de notre première réunion vous étiez curieux de savoir comment nous pouvions dire qu'un acteur jouait faux. Il me semble que l'observation de la cohésion de signaux apporte un point de vue très intéressant. En effet si les signaux caractéristiques d'un comportement chez un interlocuteur ne sont pas présents dans leur intégralité, ou s'ils sont contradictoires, nous percevons, sans nécessairement être conscients du pourquoi, que quelque chose ne va pas. Ainsi si un acteur joue un comportement donné, disons l'agression, que le ton et le volume de sa voix signalent une colère violente mais son tonus musculaire est relâché ou sa posture vers l'arrière plutôt que vers l'avant, tout spectateur percevra une incohérence. La différence avec un spectateur «professionnel», comme un metteur en scène ou une autre actrice, est que celles-ci sont capables de détecter quels sont les éléments incohérents. Mais la sensation qui nous fait dire : « il joue faux ! » provient d'une capacité de lecture des signaux posturaux et vocaux qui nous est commune à tous, et qui repose sur un mélange d'inné et d'acquis.

LF : C'est pareil en karaté ! Pour 'sentir' ce que le partenaire s'apprête à faire j'observe tout son corps : les appuis, la respiration, tout en maintenant mon regard sur son visage...

Scène 2 : Expérimentations

DL : Avec les éthologistes nous avons mené deux expériences de laboratoire, où le laboratoire était le plateau et les sujets mesurés les acteurs et les spectateurs. En tant qu'actrice confirmée, avec un long parcours de travail, une habitude des tournées, j'avais plusieurs problèmes, questions.

JS : À la Fabrique Autonome des Acteurs, dans les Laboratoires de recherche transdisciplinaire, l'enjeu est de réussir à formuler la ou les bonnes questions. Ce ne sont pas les disciplines qui dialoguent mais les chercheurs. Il est donc absolument nécessaire, pour que la recherche soit réellement paritaire, de poser une question qui permette à chaque chercheur de s'engager avec un réel intérêt pour lui-même et pour la discipline qu'il étudie. C'est ce qui, à notre avis, permet d'illuminer des connaissances respectives un même problème, d'en révéler la complexité.

DL : Une de mes questions était celle-ci : en tant qu'actrice, je sais que la taille et la disposition du public change mon jeu de manière physiologique. Cela n'a rien à voir avec qui est dans le public (ma mère, le ministre de la Culture...) ou avec le fait de jouer dans la Cour d'honneur à Avignon ou dans une salle moins emblématique. Mais ce savoir empirique et subjectif, comment l'objectiver ?

MH : En éthologie, on appelle effet d'audience le fait de ne pas réaliser de la même façon une même action selon qu'elle soit ou non observée par un congénère. Nous avons dit à DL que ça nous intéressait de mettre en place un protocole expérimental avec des acteurs.

AL : Ensemble, nous avons donc pensé un cycle d'expérimentations visant à mesurer de façon

objective l'impact sur l'acteur du nombre et de la distribution des spectateurs dans la salle.

DL : Avec les élèves acteurs du TNB, nous avons joué le même spectacle en frontal devant 0, puis 10, puis 50 puis 90, puis 150 spectateurs. Ça c'est pour le nombre. Et avec 50 spectateurs nous l'avons joué aussi en bi-frontal et quadri-frontal. Acteurs et spectateurs étaient mesurés avec différents instruments (questionnaires, vidéos, appareils de mesure électro-dermales). Ces expérimentations ont donné des résultats et révélé une donnée qui nous a amené à poser une nouvelle question et à mettre en place un deuxième protocole expérimental.

JS : En étudiant les vidéos, les éthologistes ont remarqué que les acteurs s'étaient positionnés majoritairement en biais lorsqu'ils jouaient dans ce que l'on appelle communément un "face public", en favorisant le biais gauche, c'est à dire l'œil et l'épaule gauche en avant par rapport à la droite. Comme nous au départ vous devez vous dire "oui et alors ?". Les éthologistes nous ont alors expliqué que chez la plupart des mammifères (et même des vertébrés) il est prouvé que l'on ne regarde pas du même œil (au sens littéral) une situation si elle est amicale (œil droit, biais droit) ou hostile (œil gauche, biais gauche). Ceci correspondrait à une spécialisation du traitement de la valence émotionnelle (positive/négative) entre les deux hémisphères du cerveau. Ce n'est pas vérifié chez l'homme.

DL : Ce qui est intéressant ici à noter sur la question de la recherche paritaire, c'est que les éthologistes vont avoir besoin de l'expertise des acteurs. Si sur la première coopération, j'avais une question et l'expertise des éthologistes semblait pouvoir y apporter des réponses...

JS : ...sur la question de la latéralité, il fallait créer une expérimentation qui permette de faire varier seulement la posture. Et quels êtres humains sont entraînés à refaire en faisant varier le moins possible la partition fixée ? Les acteurs. Les éthologistes sont en effet particulièrement intéressés par le fait de pouvoir travailler avec des sujets capables de répéter exactement la même action (une scène en l'occurrence) dans des contextes différents. Pouvoir isoler le contexte comme variable représente pour eux une possibilité rare. Nous avons donc construit une nouvelle expérience. DL a mis en scène 10 acteurs, dans une structure spectaculaire d'une heure.

Une des 10 'Tigres': Nous avons chacun un monologue de 3 minutes "face public", le reste du spectacle était une écriture collective de plateau mêlant partitions chantées, dansées et jouées. Nous ne savions pas ce qui était mesuré dans l'expérience en cours.

JS : Nous avons organisé cinq représentations. Sur les deux premières, nous avons fait varier le public : public « amical » le premier soir (les spectateurs étaient encouragés à témoigner de façon visible leur enthousiasme) et public « hostile » le second (il était demandé aux spectateurs de ne pas exprimer leurs réactions positives, de rester en retrait).

DL et les 10 : Dur dur !

JS : Sur les trois représentations suivantes, c'est la posture des acteurs qui était variée artificiellement. J'avais en charge dans ma partition d'actrice non mesurée de pivoter la chaise sur laquelle les acteurs jouaient leurs monologues. Comme dans les premières expérimentations, acteurs et spectateurs étaient filmés pour permettre aux éthologistes l'étude de la posture et des mimiques, et à la fin de chaque représentation, acteurs et spectateurs répondaient à un questionnaire.

DL : Nous avons eu des résultats significatifs sur les deux premières représentations. Lors de la soirée *public hostile*, les acteurs ont en effet majoritairement adapté leur posture en adoptant un biais gauche. Il semblerait donc que les acteurs, comme la plupart des mammifères, adaptent leur posture en fonction de la situation ! Nous n'avons pas eu de résultats avec les spectateurs, mais il est probable que ce soit l'instrument de mesure, le questionnaire, qui n'était pas adapté. Pour le savoir il faudra monter une troisième expérience. Revenons à notre corollaire du schéma corporel : *tout le corps*. Une expérience comme celle-ci montre qu'en tant qu'animal humain nous sommes sensibles, de façon préconsciente, à des phénomènes corporels très subtils, que le corps tout entier est vecteur d'interaction, bien en deçà de la construction psychologique qui fait partie de nos bagages et qui se passe par ici (*elle indique sa tête*). Et pourtant nous ne pouvons que passer par ici (*elle indique à nouveau sa tête*) et être curieux, étudier, apprendre, expérimenter, pour pouvoir éventuellement en déduire des outils, les pratiquer etc...

Tous : (*dans un léger brouhaha*) ...mais pour rendre agissants tous ces savoirs... mais s'entraîner avec qui... et nous n'avons pas tous la passion des sciences... moi je comprends maintenant mais quand je serais chez moi... et vous avez pensé à l'outil biais droit biais gauche...

ACTE IV EPILOGUE

Les mêmes

La scène se passe au café de la salle de bal. L'ambiance est à la détente. Des lumières de fêtes scintillent au mur, il y a à boire et à manger, des groupes de discussion informels se sont mis en place.

VEJ (*appelant tout le monde à s'asseoir en cercle*) : Maintenant que nous avons restauré nos corps, et donc nos esprits, je vais revenir sur cette question, centrale et complexe, de l'entraînement de l'acteur.

DL : Et tout ce que nous dirons aura le droit de paraître définitif, car nous nous accordons à l'avance sur le fait que ça ne l'est pas. C'est un état des lieux de nos recherches et expérimentations au moment actuel.

VEJ : Bien. Je commence par souligner un fait important : une grande partie des processus cognitifs impliqués dans le travail de l'acteur a lieu en dessous du seuil de conscience. Le schéma corporel en est un exemple parfait. Pourtant, l'acteur ne peut pas aller en scène avec son schéma corporel quotidien. L'effet d'audience, la conscience d'être regardé par ses congénères, rendrait ses actions peu organiques, ce qui arrive d'ailleurs à toute personne non-experte. Il faut donc que l'acteur travaille à construire un schéma corporel performatif autre par rapport à celui de tous les jours, contrôlé différemment et plus attentivement. Les processus de la construction d'un tel 'schéma corporel performatif' prennent des formes différentes, selon les traditions scéniques. La plupart sont basées sur deux moments fondamentaux : la fragmentation des routines neuromotrices, et la reconstruction d'autres routines à un niveau de contrôle différent.

Dans l'exercice des 8 pas, ces moments sont plutôt clairs. Marcher est de fait une des routines les plus fréquentes et d'habitude on est capable de le faire sans effort cognitif particulier. Mais les simples tâches qui mobilisent notre attention consciente (compter ses pas, tourner en ouvrant la hanche, rester attentif au groupe...) rendent la marche difficile, car on est obligés de porter une attention explicite, consciente, à chaque pas. En pratiquant l'exercice avec régularité, notre attention va pouvoir soutenir des tâches supplémentaires : c'est le moment de la reconstruction. Une fois que le schéma corporel extra-quotidien est créé, le sujet peut ajouter des nouvelles contraintes de façon à continuer ce processus de fragmentation et de reconstruction à un niveau plus profond.

1 SPC : Et ceci vaut pour tout exercice ?

DL : Ce n'est pas mon impression. Une des raisons d'être de la FAA est justement de collecter les "bons exercices", dans un paysage pédagogique plutôt confus à ce sujet. En se penchant avec les

lunettes des neurosciences cognitives sur l'exercice des 8 pas nous pouvons oser une possible définition de ce que serait un bon exercice d'acteur.

CJ : Tu en prends des précautions!

DL : Tu as raison, je me lance ! Un bon exercice permet de plus en plus les contraintes : plus silencieux, plus réguliers, plus ensemble... C'est un infini qualitatif. Il permet aussi de toujours en ajouter des nouvelles : une diagonale au quatrième pas, un chant, des points fixes pour le regard... C'est un infini quantitatif. Vous vous en souvenez, je vous en avais parlé à l'Acte I ? Ce processus de fragmentation et reconstruction induit par les contraintes mets au travail l'attention, un dispositif cognitif qui est par nature sélectif (il est très difficile de faire attention à plusieurs choses à la fois), et peu enclin à se soumettre à la volonté (très difficile aussi de garder son attention volontairement fixée sur une tâche)...

GS : ...très difficile aussi de diriger de façon continue son attention consciente sur les séquences neuromotrices habituellement prises en charge par des systèmes pré-conscients, comme le schéma corporel...

AL et MH : ... sur le corps, *tout le corps*, comme dans le cas du biais droit et du biais gauche où nous mesurons l'œil, la tête, les épaules, le bassin et les pieds ...

DL : ... et la conséquence de tout cela est qu'un bon exercice d'entraînement ne peut pas être définitivement maîtrisé. Il est un défi renouvelé à chaque fois qu'on le pratique...

ND : ... et une vie de pratique sur les mêmes séquences que sont les kata n'en viennent pas à bout, au contraire, car si progression il y a, elle n'est certainement pas continue ou régulière ...

VEJ : ... et précisément le fait de se confronter aux mêmes protocoles de façon délibérée et régulière est ce qui paraît singulièrement absent dans la pédagogie et la routine de travail des acteurs.

Un entraînement, à la différence d'un échauffement, demande à l'actrice de développer une attitude scientifique : la capacité à faire des distinctions et des liens précis, à prédire, à simuler et modéliser des aspects de son jeu et de sa performance, à mesurer, à expérimenter et à produire d'autres questions à partir des résultats obtenus. Cette 'disposition scientifique' permet à l'actrice d'utiliser les exercices d'entraînement comme des modèles pour répondre à des problèmes spécifiques de sa performance. Un entraînement en tant qu'outil de formation continue implique une dimension de recherche, qui, de fait, est la façon dont l'entraînement de l'actrice s'est développé dans le théâtre occidental, avec Stanislavski, Meyerhold ou Copeau qui concevaient celui-ci comme une recherche performative.

1 SPCT : Mais que ferait alors cet acteur 'scientifique' ? Il passerait son temps à se mesurer, comme un sportif ? Où sont l'art, la poésie, l'inspiration, le talent dans tout ça?

DL : Et où est le travail ? Sauf à considérer les acteurs comme des spécimens humains à part, complètement différents des danseurs, des musiciens, des circassiens, qui, vous êtes d'accord, ne manient pas moins que nous la poésie. Sauf à considérer le théâtre comme le seul art spontané, inné... Se mesurer fait partie du travail. J'entends *se mesurer* dans le sens d'affronter une pratique qui n'est pas facile, même si elle nous paraît telle en tant que spectateurs, et aussi *se mesurer* dans le sens de se connaître, voir de se dépasser. On ne peut pas se mesurer en changeant sans cesse de routine, car pour mesurer quelque chose qui change il faut que quelque chose reste la même. Or c'est nous qui changeons, qui sommes changé par l'exercice, à un niveau très profond qui est celui dont nous avons besoin sur le plateau. Pratiquer longtemps un entraînement entraîne aussi l'acteur à une des compétences de base de son métier : celle de refaire, exactement, de manière vivante, un nombre incalculable de fois, la même action scénique, y compris le même texte. D'un autre côté, on ne peut pas se mesurer si l'exercice est inadapté...

LF et ND ceignent DL et l'entraînent vers les coulisses

DL : ...simpliste, mal formulé, ennuyeux, voir même, car il y en a, pervers...

LF : Et c'étaient les derniers mots de DL, car lorsqu'elle démarre sur cet argument... (*depuis les coulisses*) Où est passée la camomille ?

GS : Je pense que pour ce soir on peut déclarer les travaux terminés...

JS : ... attends, attends, j'ai une proposition à faire : en prolongeant le raisonnement du schéma corporel, au lieu de se dire que l'entraînement rend parfait, on pourrait se dire que l'entraînement rend permanent ?

GS : C'est terminé !

VEJ : Fini !

JS : ...car c'est un véritable problème d'auto-estime qui serait résolu en voyant la question de ce point de vue...

ND et LF (revenant des coulisses) : Rideau !

Tous : NOIR