**EXPOSE**

**FORMATION PROFESSIONNELLE AU METIER DE COMEDIEN**

*Un cours d’art dramatique de haut niveau à Biarritz*

*Cet exposé n’a pas de prétention à l’exhaustivité mais a pour but de montrer le niveau d’exigence de la Formation proposée au Rideau Rouge et de dire quelles sont son origine et ses références.*

**DE QUOI S’AGIT-IL ?**

**Il s’agit de former des jeunes comédiens à leur futur art et métier**. Que ce soit pour le théâtre ou le cinéma, la formation est la même, on joue toujours la comédie, que ce soit devant un public ou une caméra. La seule vraie différence est la projection de la voix. Sinon, comme le disait Louis Jouvet, professeur au Conservatoire, « au théâtre, on joue ; au cinéma, on a joué¨. Les spécificités du travail de l’acteur sur un plateau de tournage s’apprennent en réalité rapidement et aisément. Faire quelques journées de figuration suffit si l’on est observateur.

On sait que, pour la danse et la musique, un long apprentissage est nécessaire, qu’il existe une technique exigeante indispensable à la pratique de ces arts, même chez les amateurs. On le sait beaucoup moins pour l’art dramatique, voire on l’ignore ! Le grand public pense souvent que, tout le monde sachant parler, tout le monde peut jouer la comédie et que le comédien professionnel a simplement plus de « tempérament », à la rigueur plus de « dons ». Il ne lui vient que rarement à l’esprit que ce soit le fruit d’un travail tout aussi appliqué que celui du danseur ou du musicien. Même si le don prime en art, **La formation du comédien**, sauf exception, **est nécessaire. Mais laquelle ?**

**Le cours d’art dramatique du Rideau Rouge a été créé à la demande insistante de jeunes professionnels de la Côte-basque en recherche de formation de haut niveau.** *(Voir les témoignages d’élèves à ce sujet ainsi que l’impact de seulement 2 ans de formation sur leurs parcours professionnels.)*

**QU’EST-CE QUI DISTINGUE LA FORMATION PROFESSIONNELLE PROPOSEE AU RIDEAU ROUGE ET LES ATELIERS THEATRE ADULTES OU LES FORMATIONS PROFESSIONNELLES EXISTANTES DEJA SUR LA REGION ?**

**Les ateliers-théâtre des diverses compagnies théâtrales à destination des adultes amateurs ne forment pas leurs participants** *(voir encore les témoignages des élèves de la formation du Rideau Rouge*)**.** Leur objectif est d’amener des amateurs à donner un spectacle sur scène dans les meilleures conditions possibles. Evidemment, au fil du temps, les participants à ces ateliers acquièrent de l’expérience mais pas de technique, ce qui, parfois, ancre en eux des défauts dont il devient très difficile de les débarrasser si, par cas, ils décidaient ensuite de s’inscrire dans un cours d’art dramatique. Il n’est pas rare, dans les grands cours privés parisiens, qu’un nouvel élève qui répond, quand on l’interroge, qu’il n’a jamais joué la comédie dans aucune structure jusque-là s’entende dire « Tant mieux ! »

**On ne peut pas faire de la formation en montant un spectacle**. Quand on monte un spectacle, tous les comédiens sont au service du spectacle et c’est ce dernier qui est l’objectif et qui prime sur tout le reste. Dans un cours d’art dramatique, en revanche, l’objectif est chacun des élèves, ses progrès et son évolution. Les textes qu’ils jouent sont des outils à son service. C’est donc le contraire. Dans les années 80, il avait été reproché à un professeur du Conservatoire National de faire de la mise-en-scène avec ses élèves. Effectivement, faire de la mise-en-scène, même de simples scènes extraites de pièces, revient à monter un spectacle. Aux Journées du Conservatoire, on ne présente pas un spectacle au grand public mais des comédiens dans divers registres (classique/moderne, comédie/tragédie) aux professionnels du métier (agents, metteurs-en-scènes, directeurs de compagnies, etc…)

Il est vrai que l’on peut EN FIN DE FORMATION demander à des élèves expérimentés de monter un spectacle court et que cela présente pour eux un certain intérêt. Mais ce que peut leur apprendre la création d’un spectacle ne justifie pas le temps qu’ils y consacrent et qui est en grande partie perdu pour leur formation. D’autant plus qu’il est très rare que ces élèves comédiens n’aient pas déjà monter des spectacles avant leur formation, voir pendant, en parallèle avec celle-ci. Alors, à quoi bon ?

**Les stages ponctuels et les formations qui ne proposent pas de travail au minimum hebdomadaire n’ont pas de réelle efficacité.** En effet, une véritable formation se fait sur plusieurs années mais, et surtout, **de façon suivie**!

Un stage ne peut présenter un intérêt qu’en supplément d’une formation du comédien sur le temps long (plusieurs années avec une fréquence hebdomadaire). C’est alors l’occasion de découvrir une expression artistique particulière (mime, théâtre de rue, d’impro, de marionnettes ou de masques, etc…) ou bien pour découvrir une personnalité du théâtre à travers l’enseignant du stage.

Les formations qui ne proposent qu’un week-end par mois reviennent dans la pratique à n’assurer que des stages mensuels. En effet, l’essentiel de **l’apprentissage consiste en l’interprétation de scènes sous la direction de l’enseignant**, ce qui n’est pas possible quand un mois sépare deux séances de travail ! Mais ces formations ne font évidemment pas ce travail, pourtant seul à même de communiquer la technique du comédien.

**CE QUI EST ENSEIGNE AU RIDEAU ROUGE**

**On y donne un cours d’art dramatique de haut niveau,** c’est-à-dire qu’on y apprend à jouer la comédie en jouant la comédie sous la direction d’un comédien expérimentéqui a appris lui-même son art auprès d’un autre comédien plus âgé. Donc, comme dans tous les grands cours d’art dramatique (Cochet, Florent, Simon, Périmony, la rue Blanche, le Conservatoire National…) le cours consiste à faire jouer des textes, essentiellement des scènes de théâtre, classiques et modernes. C’est ce qu’on appelle la **Classe d’interprétation**. A chaque élève, il est donné une liste de **scènes dites « de travail »** (pas n’importe lesquelles, dans Britannicus, par exemple, toutes les scènes de Néron ne sont pas à travailler). Ces scènes correspondent à un **« emploi »** (c’est-à-dire les rôles que le débutant peut d’évidence jouer en fonction de son physique, de sa voix, également de son tempérament). L’élève interprète sa scène (texte su, bien sûr) et reçoit les premières indications du professeur qui lui fait reprendre la scène en détail. L’élève doit ensuite, chez lui, retravailler ces indications de jeu et représenter la même scène la semaine suivante et celles d’après, jusqu’à ce qu’elle soit **« réalisée »,** c’est-à-dire qu’il puisse la filer (ne pas s’arrêter) en jouant toutes les indications (ou presque toutes) données par l’enseignant. Ce travail fait dans **la Classe d’interprétation et qui est la base et l’essentiel de la formation du comédien** est, je le répète tant c’est important, impossible à faire dans les structures qui ne voient les élèves qu’une fois par mois. Le travail personnel chez soi pour réaliser les indications données ne peut être laissé sans aucun suivi pendant un mois, au risque d’être totalement oubliées entre temps. Et si, par miracle, elles ne l’étaient pas, à quel rythme avancerait ainsi un apprenti comédien ?

Lorsqu’ils ne sont plus débutants, les élèves **élargissent « leurs emplois »** (en travaillant d’autres types de rôles). C’est dans cette période que l’étudiant commence à **découvrir l’acteur qu’il sera** et qu’il n’envisageait pas, par méconnaissance et de lui-même, et de l’art dramatique, et du Répertoire. Puis, en fin de formation, c’est le moment, s’il le peut, d’aborder quelques **« contre-emplois »**, c’est-à-dire des rôles qu’ils auront très peu, voire sans doute pas du tout, l’occasion de jouer en public ; mais ce travail met à l’épreuve leur savoir-faire et parachève leur formation à l’art dramatique. Ils connaîtront alors réellement leurs emplois (ce qui est important quand ils seront sur le marché du travail) et les joueront encore mieux parce qu’ils seront allés au-delà. Il serait dommageable pour les élèves comédiens de se priver d’aborder leurs contre-emplois, qui peuvent leur apporter tant en fin de formation, au « profit » du montage d’un spectacle qui ne leur apporterait pas grand-chose qu’ils n’aient déjà vu ailleurs. Quelle différence alors à ce moment-là avec un atelier-théâtre, si ce n’est que les participants auraient bénéficié, avant, d’une formation ; d’ailleurs en partie écourtée par le montage du spectacle ?

**CE QUI GARANTIT L’EXCELLENCE DE LA FORMATION PROPOSEE AU RIDEAU ROUGE, C’EST LE PARCOURS DE SON ENSEIGNANT**

La formation donnée dans les meilleurs cours, et telle que décrite plus haut, est celle que dispense l’enseignant du Théâtre du Rideau Rouge, **Gérard Bagardie, lui-même issu de la 1ère promotion de la Classe Supérieure d’art dramatique des conservatoires de la ville de Paris** *(aujourd’hui, Ecole supérieure d’art dramatique de Paris)*, du cours Florent, et du cours Simon.

Un autodidacte particulièrement doué peut, certes, être un très bon comédien, mais il ne pourra pas enseigner autre chose que ce qu’il a appris sur le tas par lui-même et ne sera pas en mesure de transmettre ce que l’on attend d’une véritable formation professionnelle. Enseigner l’art dramatique dans toutes ses dimensions ne demande pas seulement de posséder des qualités humaines et de comédien, mais aussi un bagage considérable de connaissances qui ne peut provenir que d’une formation complète et exigeante, et non de la seule pratique de la scène en tant qu’acteur. Cela dans l’intérêt des étudiants.

**Jean-Laurent Cochet**, pensionnaire de la Comédie-Française, professeur au Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique a écrit à propos de Gérard : « Un des plus doués de mes anciens élèves !... Tu as toutes les qualités requises pour être, avec fermeté, précision et souplesse, un remarquable enseignant de l’Art dramatique. » *(Voir lettre complète ci-jointe.)*

M. Cochet a été le professeur, dans son cours privé ou au Conservatoire national, de Depardieu, Lucchini, Richard Berry, Daniel Auteuil, Michel Duchaussoy, Bernard Giraudeau, Carole Bouquet, Isabelle Hupert, Mélanie Thierry, Michèle Laroque, etc… *(Voir aussi ci-joint le C.V. de J.L. Cochet.)*

Cette formation du Rideau Rouge n’a rien de spécifique (ce n’est pas une « méthode » parmi d’autres inventée par quelqu’un en particulier.) Gérard Bagardie ne fait que transmettre un enseignement reçu d’autres enseignants avant lui. Jean-Laurent Cochet parlait de la technique comme une **« intelligence sensible »,** c’est-à-dire l’intelligence de l’expression de la sensibilité. Comme l’acteur ne ressent pas le sentiment qu’il joue, il doit apprendre à l’exprimer par un savoir-faire pour donner au public l’impression qu’il le ressent. La sensibilité est la pâte à modeler et la technique, le sculpteur. **Cette sensibilité repose sur l’imagination** (non pas celle de l’auteur qui, lui, est créateur) mais celle **du comédien** qui n’en est que l’interprète. Ces données doivent être comprises de l’étudiant, au moins à partir d’un certain niveau dans sa formation, pour qu’il voit clairement en quoi consistent les rôles respectifs de l’auteur, du metteur-en-scène, du comédien, etc… et ce qui est à acquérir en ce qui le concerne.

Tous les cours reconnus de Paris et les grandes écoles auxquelles on accède par concours procèdent de cette même façon. C’est ce qui fait que les grands cours privés peuvent préparer par exemple au concours d’entrée du Conservatoire National. Il y a une suite logique entre la formation de ces cours et l’excellence de celle attendue de la part du Conservatoire National, par exemple. Les jeunes comédiens n’y trouveront pas une autre « technique » ! Ils y trouveront une continuité, bien sûr exprimée avec des nuances différentes en fonction de la personnalité et du parcours professionnel de l’enseignant.

**Le cours d’art dramatique du Rideau Rouge est donc tout à fait unique sur Biarritz** et même dans toute la région. **C’est l’excellence dans le domaine de la formation du comédien.** L’enseignement qui y est dispensé ne trouve son équivalent que dans les plus grandes écoles. **La seule différence est que le cours actuel du Rideau Rouge accepte les débutants** (comme les cours privés, à l’instar de Florent, Simon, etc…, il n’y a pas de sélection à l’entrée en 1ère année…) Cela ne nuit pas aux plus avancés qui, au contraire, peuvent avec le recul mieux comprendre ce qu’eux-mêmes ont eu parfois du mal à réaliser et, du coup, le maîtriser davantage. Quant aux débutants, voir le travail des plus avancés est une grande aide à leur propre apprentissage et source de motivation.

**Mais l’enseignement y est rigoureusement identique.** Jean-Cochet enseignait de la même façon dans son cours privé et au Conservatoire National, même si, bien évidemment, il adaptait ses demandes de résultat aux niveaux des élèves.

On apprend à jouer la comédie d’abord en regardant et en écoutant puis en passant ses propres scènes. L’acteur Jean Réno a dit qu’il avait tout appris en un an au Cours privé de Jean-Laurent Cochet, devant lequel il n’avait jamais passé lui-même une seule scène ! Les grandes écoles ont parfois des auditeurs libres, lesquels n’ont pas le droit de passer de scène. Ces auditeurs libres deviennent souvent élèves l’année suivante en repassant le concours. La formation reçue ne consiste donc pas seulement en un travail fourni en interprétant ses scènes car, en fait, **chaque élève travaille aussi toutes les scènes qu’il voit travailler** dans la classe en tant qu’auditeur. C’est-à-dire, s’il y a 15 élèves dans le cours, que chacun d’entre eux travaille toutes les scènes travaillées par chacun des 15 élèves durant l’année ! Sans parler des répliques qu’il sera amener à donner.

En général, chaque scène de travail n’a pour objectif que de faire travailler un seul comédien dans un rôle, l’autre rôle étant considéré comme une **« réplique »** qui peut alors, à la rigueur, être donnée en lisant (lecture travaillée). Mais, assez souvent, une scène est dite de travail pour les deux comédiens, voire, exceptionnellement pour 3. Cela demande, bien évidemment, une **connaissance approfondie du Répertoire, et de la façon d’indiquer les scènes,** car le répertoire classique est indispensable à une formation digne de ce nom, s’en est même le socle et on doit commencer par là.

**Gérard Bagardie** apporte enfin à ses élèves une analyse des textes peut-être encore plus approfondie qu’un autre enseignant car il est comme eux, non seulement comédien et metteur-en-scène, mais **également auteur dramatique**. *(Il est lauréat du prix national « Jean-Anouilh » et ses textes ont été joués à Paris, dont un traduit et joué à l’étranger. Voir son C.V.)*

**POURQUOI LE THEATRE CLASSIQUE EST-IL LA BASE INDISPENSABLE D’UNE BONNE FORMATION ?**

D’abord parce que c’est du très bon théâtre, c’est tout simplement le meilleur de tout ce que nous ont laissé les siècles précédents, et il est toujours joué ! Donc, il faut apprendre à le jouer.

Ensuite, le grand avantage qu’il présente, outre sa force et sa beauté, c’est sa difficulté ! Si on fait débuter un élève dans une scène moderne d’un rôle de son emploi, qu’est-ce qu’il va apprendre ? Peu, et surtout pas de technique. Au cinéma, il arrive qu’un jeune comédien, totalement débutant, réussisse un premier film. Il envisage d’en faire un métier. C’est alors que des professionnels bienveillants lui disent « Un métier, ça s’apprend. Va à tel cours. » En effet, s’il ne veut pas rester le comédien d’un seul rôle (un acteur « kleenex » qu’on jette après usage), il doit apprendre à tout jouer, ou du moins beaucoup de rôles qui ne sont pas « lui ».

Avec **un texte classique**, l’élève est obligé de faire des efforts. L’ancienneté de la langue (sans parler des vers !) **est à la fois un obstacle et l’outil même qui le fera progresser.** L’improvisation n’apprend rien. Murielle Robin, élève de Michel Bouquet au Conservatoire, l’a dit en interview, ajoutant que jouer la comédie en est même l’inverse puisqu’il s’agit de faire croire qu’on improvise alors qu’on dit un texte appris par cœur, et parfois vieux de plusieurs siècles !

On n’utilise l’improvisation que pour deux objectifs précis :

1) Pour que l’élève **« parle juste »**. On lui demande alors de dire dans ses mots à lui ce que dit le texte. On lui fait remarquer sa manière de le dire et on lui demande de dire exactement de la même façon le texte de l’auteur. Ca s’appelle **« parler le texte »**, un texte dit « écrit », c’est-à-dire rédigé dans une langue ancienne, souvent avec des références que nous n’avons plus, parfois en vers ; bref, qui s’éloigne considérablement de notre langue quotidienne.

2) Pour **vérifier la compréhension** qu’il a de la situation dans laquelle est son personnage et notamment du sentiment qui est à jouer. On a droit parfois à des contresens étonnants mais l’erreur est révélée et l’élève peut alors jouer ce que l’auteur veut réellement dire.

Apprendre à jouer la comédie en commençant par le classique permet de prendre conscience des difficultés et, par-là, de les surmonter plus vite et plus clairement. C’est comme acquérir de la musculature, ce sera plus efficace si vous soulevez des haltères que des bâtons de bois.

Jouer Racine ou Corneille demande forcément une initiation et un entraînement. Il s’agit premièrement de **« parler les vers »,** c’est-à-dire de pouvoir les dire avec naturel, comme de la prose contemporaine. Mais il faut également, et en même temps, **« jouer le style »**, c’est-à-dire faire entendre la beauté des vers. Il s’agit d’interpréter de la Poésie dramatique. Pour cela, l’élève doit découvrir ce qu’est une **inflexion** (intonation) qui exprime le sentiment qui est à jouer et savoir la garder dans une tirade ou la changer pour une nuance (sans nuire au mouvement). Ils doivent apprendre à bâtir un **phrasé** (les endroits où l’on respire et qui doivent être toujours les mêmes !). Le phrasé se fait en fonction du sens du texte que l’on doit faire comprendre au public. On ne s’arrête pas, ou que rarement, aux points, Il s’agit de reponctuer le texte en fonction du sentiment que l’on joue, en s’arrêtant aux **pré-finales et aux finales** du sens (de la pensée) et non des mots. Le **mouvement** (le rythme et ses variations) permettent de faire entendre l’intensité du sentiment, ainsi que la différence entre l’essentiel et l’accessoire et ne pas perdre le public dans ce qui est dit (d’où l’importance de travailler les tirades du Répertoire). La **couleur de voix** indique le registre du sentiment. S’il faut jouer à priori dans son médium (la note médiane de sa tessiture), les sentiments profonds se jouent dans les graves, alors qu’on utilise les aigus pour jouer les personnages décentrés et superficiels. Les **ruptures de voix** (passer sans transition d’une note à l’autre) distinguent, comme le fait le rythme, l’essentiel de l’accessoire et peut apporter une nuance au sentiment joué, si nécessaire.

Tout cela n’est que ce que chacun d’entre nous fait spontanément dans la vie de tous les jours mais sans s’en rendre compte et, bien sûr, sans le maîtriser, mais simplement mû spontanément par le sentiment que l’on éprouve. Le comédien doit donc recréer la vie (le « naturel ») par sa technique ; comme le disait Louis Jouvet dans ses cours au Conservatoire : « Le comédien n’éprouve pas le sentiment qu’il joue, il le pense. »

Ce que nous ne faisons pas dans la vie, c’est parler en vers. Pour jouer Corneille ou Racine, et lors de certains passagesdu théâtre romantique (Hugo, Musset), il faut donc apprendre, non seulement à **« monter une période »** par exemple (donner le mouvement qu’impose au texte un sentiment très fort qui va crescendo jusqu’à l’explosion finale), mais aussi et tout simplement la diction des vers en général. Les interpréter en jouant le sentiment, puisqu’il s’agit de théâtre, mais aussi en en faisant entendre la force et la beauté particulière, puisqu’il s’agit de poésie. Pour cela, la formation du comédien doit comporter aussi un travail de **« diseur »,** c’est-à-dire travailler la poésie qui ne soit pas dramatique (Villon, Ronsard, La Fontaine, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, mais aussi Prévert, et tant d’autres.) D’abord, parce que le comédien peut être amené à jouer des **« poétiques »**, c’est-à-dire des spectacles composés de poèmes, mais aussi parce que cette familiarité avec l’expression de la beauté formelle d’un texte sera mise ensuite à profit pour faire entendre, en premier lieu la beauté des alexandrins de la tragédie classique bien sûr, mais celle également de textes qui, tout en étant d’un autre registre **(style),** en sont toutefois imprégnés. Il s’agit par exemple des tirades des rôles d’Elvire ou de Don Louis dans le Don Juan de Molière qui ne sont faites que de **« vers blancs »**, c’est-à-dire de la prose scandée comme des alexandrins ; mais aussi parfois de textes contemporains.

A noter, à ce propos, l’importance de travailler les fables de La Fontaine, travail incontournable pour les débutants et demandé dans tous les cours de qualité. Le grand public a découvert cet aspect de l’art du comédien au moins à la télévision, si ce n’est sur scène, grâce à Fabrice Lucchini. Mais on travaille également des discours, plaidoiries (Richard Berry, autre élève de J.L. Cochet, en a fait un spectacle), les caractères de La Bruyère, etc…

Enfin, **le théâtre classique présente déjà toutes les situations humaines**. Quand on aborde ensuite les scènes modernes, on découvre, certes de nouveaux styles, mais pas une autre humanité (on n’a rien inventé dans ce domaine, et en tous cas pas de nouveau sentiment).

**CETTE FORMATION PERMET DE JOUER BIEN LE THEATRE D’AUJOURD’HUI ET D’ANNONCER CELUI DE DEMAIN**

La formation du comédien ne doit pas s’arrêter au travail des textes classiques, même si ceux-ci en sont la base. Faire débuter un élève par du moderne est une erreur, ou du moins une perte de temps et d’efficacité. Mais quand le jeune comédien commence à posséder une vraie technique et qu’il aborde le moderne, ses **résultats sont incomparablement meilleurs**. Il joue alors en toute conscience et maîtrise. Celles-ci n’empêchant ni le génie (rare, et n’excluant pas le travail) ni l’inspiration (heureusement beaucoup plus courante). On connaît l’adage (si vrai) « 95 % de travail (ou de transpiration) et 5 % d’inspiration ». Quand on est un comédien bien formé, on peut jouer tous les soirs sans perdre la qualité de son jeu, quel que soit notre état général ce jour-là, car c’est le travail qui sort tout seul par **« la vertu de la répétition »,** et le travail est restitué à 95%.

**La maîtrise acquise par une bonne formation n’interdit ni de prendre du plaisir dans l’exercice de son art ni de faire preuve d’inventivité.** C’est tout le contraire. Un comédien formé n’improvise pas son jeu, comme le font les amateurs par manque de technique et par l’ignorance même de l’existence de celle-ci. Le jeu, comme le texte et les déplacements appris par cœur, vient sans effort en représentation au comédien. Il n’a plus à y penser, il est donc entièrement disponible pour écouter son partenaire (non pas au niveau du texte du camarade qu’il connaît quasiment par cœur, mais au niveau du sentiment). Il est ainsi en mesure de **répondre au sentiment** de son partenaire tel que celui le joue à l’instant T, car on joue toujours une **« relation ».** Il ne s’agit pas de bien dire un texte à côté d’un partenaire qui dirait bien un autre texte (son rôle). On ne peut laisser une place à l’inspiration que sur la base d’un travail solide restitué. Sinon, on est dans l’approximation (au risque de se perdre et de perdre le public) et non dans l’inspiration. C’est ce qu’on appelle **« l’écoute »,** qui conditionne la qualité du jeu et le plaisir que peut prendre le comédien.

On dit que la formation consiste d’abord à **« apprendre à apprendre ».** C’est-à-dire découvrir en quoi consiste le fait de jouer la comédie, quels en sont les enjeux pratiques. Quel que soit le style de l’œuvre, le comédien doit se poser toujours ces 5 questions de base : Qui est mon personnage (condition sociale, physique, âge…) ? A qui parle-t-il ? Que veut-il ? Où se trouve-t-il ? Quel est le style de la pièce ?

Les 4 premières déterminent **« la situation »** (dans laquelle se trouve le personnage), de laquelle découle lesentiment qu’il éprouve et que l’acteur doit jouer. **Jouer la comédie, c’est jouer des sentiments.** Ce sentiment ne changera que si la situation change, sinon *« C’est toujours même note et pareil entretien »* comme dit La Fontaine, c’est-à-dire qu’il faut toujours garder la même inflexion (la même note) tant que l’on parle du même sujet (le même entretien). S’il ne le fait pas, le comédien **« joue la réplique »**, c’est-à-dire qu’il joue un sentiment différent à chaque réplique, il joue les mots et non la situation. Il joue faux comme on chante faux, il ne suit plus la partition. Le public perd alors le sens des enjeux, voire la compréhension même de la scène.

**LE TRAVAIL DE SCENES MODERNES**

Il ne présente pas de difficultés particulières quand on est déjà formé par le travail sur le classique. Ce n’est alors que l’approche d’un nouveau registre de styles mais qui reste indispensable, bien évidemment.

**Ce qui fait qu’un texte est considéré comme classique ou moderne, c’est en vérité surtout l’ancienneté de la langue,** encore plus que le style**.** C’est pourquoi cette frontière se déplace au fil du temps. Il fut une époque où les pièces de Victor Hugo étaient considérées comme modernes et interdites (ou refusées) au Conservatoire national (ou plutôt son ancêtre l’Ecole royale de chant et de déclamation). Jouer Shakespeare en français, c’est donc jouer du moderne car on joue un texte adapté (traduit) en français contemporain et non en français de la fin du 16ème siècle.

Quand du travail des scènes modernes, on revient au classique, on y revient avec la fluidité que donne le jeu du moderne. On interprète alors le classique avec la même apparente facilité que le moderne. On dit alors que **« l’on oublie la technique ».** Celle-ci est en passe de devenir une seconde nature, Il n’y a plus d’effort (ce qui ne supprime pas le travail). C’est comme polir une œuvre qui vient d’être terminée. C’est à ce moment que l’apprenti-comédien peut explorer ses contre-emplois sans risque. Le comédien a maintenant tous les atouts et outils en main pour exercer son art. Il est **devenu un comédien autonome et compétent.** Formé, il est riche de sa technique et de sa connaissance du Répertoire, classique et moderne. Il sait ainsi comment aborder n’importe quel rôle, connaît ses emplois, et sait interpréter tous les styles. Grâce cet outil, il sera en mesure de profiter pleinement des enseignements que seule l’expérience pourra maintenant lui apporter.

C’est également cette formation du comédien qui est la **meilleure approche pour faire ensuite de la mise-en-scène.** Toutes les autres approches (historiques, intellectuelles, même l’étude de la scénographie…) peuvent présenter un intérêt pour la culture générale et la réflexion de l’étudiant mais, en aucun cas, avoir une utilité réellement pratique car la mise-en-scène est d’abord la compréhension du texte et de la direction d’acteurs. Être mise-en scène par un camarade comédien est en général beaucoup plus confortable que l’être par un metteur-en-scène qui ne l’est pas ! Les auteurs, eux, peuvent, sans être comédiens, se révéler de bons metteurs-en-scène car ils ont souvent une profonde analyse des textes.

**COURS COMPLEMENTAIRES DE LA FORMATION**

En dehors de la classe d’interprétation, il existe **un cours qui est indispensable**, **c’est celui du** **travail de la voix**. Les autres (mimes, marionnettes, improvisations etc…) peuvent représenter un plus mais n’ont rien d’essentiel pour le comédien et représentent en fait des arts à part entière voisins mais différents de celui du comédien. Le chant et la danse pareillement, même si ces deux arts sont un avantage évident dans la carrière d’un comédien. La dramaturgie peut servir aux metteurs-en-scène mais c’est d’abord la qualité de leur formation de comédien qui les rendront compétents. Il en est de même pour l’Histoire du théâtre, intéressante pour la culture générale, mais qui n’apprend pas à jouer.

Le comédien (au théâtre) a **un besoin crucial de la maîtrise de la voix**, surtout s’il est amené à jouer tous les soirs. Il doit apprendre à rester dans son médium d’abord pour ne pas se fatiguer et éviter d’attraper des nodules aux cordes vocales, lesquelles vont altérer ou même faire disparaître sa voix s’il l’utilise mal. (Beaucoup de professionnels sont à l’abri de ce danger seulement par le nombre peu élevé de représentations enchaînées.) Mais il doit aussi apprendre à utiliser sa voix correctement pour jouer de sa tessiture en fonction des rôles et/ou des sentiments. Cela consiste à **apprendre à respirer** (priorité à la respiration ventrale qui donnent la puissance), à poser la voix **« dans le masque »** (les yeux, le nez, les pommettes) qui sont les résonnateurs naturels) et non en gorge. Cette façon de faire permet de **« projeter la voix »** sans crier et de crier avec force sans se faire mal et devenir aphone les secondes suivantes (ou agresser les oreilles du public). On apprend également à **« déposer la voix »** pour utiliser nos graves et nos aigus, et même une voix de tête, soit pour **composer** (jouer un personnage dont on est très loin par l’âge, le physique, et même le sexe, et dont on fabrique la voix), soit pour faire des ruptures vocales en cours de jeu.

Quelques exercices élémentaires issus du yoga permettent de travailler la **relaxation** (tous les rôles peuvent être divisés en corps tendus ou détendus) et la **respiration**, indispensable à l’interprétation. Toutes deux, relaxation et respiration, étant également les seuls moyens de **gérer le trac. Un aspect si important de la pratique de l’acteur !**

Actuellement, le Rideau Rouge assure au maximum un cours de voix par trimestre. Augmenter cette fréquence dans l’avenir fait partie, en autre, du **plan de développement de la Formation du Rideau Rouge.**

Autre cours complémentaire qu’il sera nécessaire de développer : **l’expression corporelle**. Ce travail est on ne peut plus bénéfique pour les débutants. En effet, jouer la comédie (quel que soit le registre de l’œuvre, du sketch à la tragédie classique) consiste toujours à jouer un sentiment, or, souvent, le débutant disant un texte ne se rend pas compte qu’il ne joue pas assez ce sentiment, voire pas du tout ! Sous prétexte que les mots du texte disent par exemple qu’il est en colère ou amoureux, il se dispense d’exprimer ces sentiments ; sans s’en rendre compte, bien sûr. Il ne les incarne pas. Il vaut mieux alors pour le spectateur de lire le texte. Pour que l’apprenti comédien prenne l’habitude d’exprimer toujours un sentiment quand il est sur scène (qu’il parle ou se taise, il doit toujours jouer), il est bon, en exercice, de lui faire jouer les sentiments sans texte. Nous pouvons dire que nous avons **deux canaux d’expression : la parole et le corps.** Si on en bouche un, toute la force de l’expression ne peut trouver son débouché que dans le second. Ainsi, cela permet à l’apprenti comédien de réaliser ce qu’est d’exprimer un sentiment à la demande (et sans l’éprouver). Là aussi, on apprend en regardant les autres, la classe est donc divisée en 2 groupes acteurs/spectateurs. Le groupe d’acteurs jouent toute une série de sentiments : peur, joie, colère, tristesse, orgueil, curiosité, timidité, suspicion, etc… Cet exercice basique a plusieurs variantes. C’est, pour le comédien, l’équivalant des gammes du musicien.

Le travail de la **diction** se fait immédiatement après celui de la voix, durant le même cours, pour profiter d’une voix posée et chaude. Dans la diction, il y a d’abord **« l’articulation »** que l’on développe de façon **mécanique** grâce à un crayon que l’on tient d’une certaine façon entre les dents. On dit dans ces conditions un texte, de préférence en alexandrins (et qu’on ne travaille pas en même temps en classe d’interprétation.) Vers par vers (sans le phraser). D’abord une respiration pour un vers, puis 2, 3, ainsi de suite. Cela muscle les zygomatiques et permet, en **soutenant la voix** (la projeter sans crier), d’articuler avec suffisamment de netteté pour être compris de loin. Ce travail doit être suffisamment répété et intégré pour qu’on n’ait pas à y penser quand on joue et que le public ne perçoive rien d’autre que le jeu de l’acteur.

Une part de la diction consiste aussi à travailler le **mouvement** ou rythme, simple ou composé (avec des variations). On apprend à **« déblayer »** un passage (le dire rapidement, ce qui indique au public qu’il s’agit d’une incidente ou un commentaire et non du propos principal). La poésie offre des textes particulièrement adaptés pour travailler la vitesse d’expression, par exemple les poèmes « Le mot » ou « Les Djins » de Victor Hugo. Le bénéfice retiré de cet exercice sera ensuite évident pour des rôles comme celui de Mascarille avec son récit dans le dernier acte de « L’étourdi » de Molière, véritable morceau de virtuosité.

On apprend à **marquer les attaques** des phraseset **soutenir les finales** (ou pré-finales en fonction du phrasé). Ces dernières portant l’inflexion du sentiment, doivent être soutenues et non tombées.

On apprend ce qu’est **une diérèse** (prononciation en deux syllabes ce qui habituellement n’en est qu’une (ex : Révoluti-on) pour qu’il ne manque pas un pied dans l’alexandrin et, comme pour les liaisons, s’il y a des règles, que celles-ci ont toujours soumises au bon goût et/ou à l’effet recherché mais jamais systématiques. C’est donc un apprentissage aussi par l’expérience.

On travaille **l’éloquence** grâce à des discours, plaidoiries, ou sermons (Bossuet). C’est une aide en particulier pour travailler **« la largeur »** (étirer davantage les mots pour donner un souffle de grandeur au sentiment joué) indispensable bien sûr à la tragédie classique mais utile aussi ailleurs, y compris dans certains textes contemporains.

*Et maintenant, en scène !*

Gérard Bagardie,

Directeur artistique du Rideau Rouge.