

Traverser la scène en acteur

Applications techniques pour l'acteur.

Ce corpus intéresse l'acteur en formation, parce qu'il condense concrètement la longue méditation du vivant dans le contexte de la scène et du théâtre.

- [Introduction à la technique pour un théâtre vivant](#)
- [Préparation de l'acteur en coulisse](#)
- [Induire un jeu qui perdure](#)
- [Vivre la relation](#)
- [Jouer le prétexte](#)
- [Les lazzis et les phénomènes de transe](#)
- [Tenir son affect et ses interactions](#)
- [Gérer les pannes](#)
- [Sortir de scène et donner une forme à un mouvement](#)
- [Le processus du vivant dans le travail de l'acteur](#)

Introduction à la technique pour un théâtre vivant

Être acteur, c'est nourrir une conscience de soi, dans le paradoxe de son détachement, et dans le mouvement d'un présent nourri d'affect. Mais être acteur c'est aussi agencer des techniques qui permettent de s'immerger dans le mouvant, et d'y tenir un mouvement, une musicalité.

Les techniques pour l'acteur sont un ensemble de savoir-faire et de savoir-être qui permettent la bonne transmission des phénomènes empathiques.

D'un point de vue purement pratique, une tenue pleine d'expressivité, une voix forte et posée dans une articulation appuyée et un placement équilibré dans l'espace scénique m'aident à être montré.

Mais pour être regardé dans l'essence du theaomai qui fusionne les cors, au-delà d'un savoir-faire purement pratique,

C'est tout un savoir-être que je dois creuser et trouver, un savoir-être qui suit un processus qui caractérise les êtres vivants.

Les techniques de l'acteur sont une quantité d'automatismes à travailler qui, une fois transformés en musicalités, ne seront plus le fruit de ma volonté.

C'est par cette liberté de révéler les trouvailles seulement,

Par mon cor débarrassé du souci technique mis en musicalité

Et dans la logique d'un processus universel qui fusionne les cors,

Que je trouve les axes de travail de l'acteur.

Être acteur est donc surtout un savoir-être. Ainsi, dans ma préparation à la scène, j'inclus l'enthousiasme dans mon rapport au public. Je suis alors habité par une technique naturelle de placement, d'attitude, de puissance vocale et d'articulation, car mes intentions sont déjà connectées à mon public.

Ma disponibilité au jòi m'apporte naturellement, via mes affects,

Les savoir-faire élémentaires les plus adaptés à l'espace scénique.

Je n'ai plus peur de jouer depuis moi, je joue depuis mon cor fusionné au public.

Quand l'idée est absoute, remplacée par ma vigilance,

Dans les mouvements de l'esmai et du talan qui animent mon cor dans ses interactions,

Le savoir-être opère la magie des drames.

Mes techniques sont initiées depuis une musicalité, un état d'esprit, une mondiaison ontologique du vivant, plus que depuis un rapport mécanique au corps.

Tout ce qui déroge à mes techniques ne produit pas des erreurs mais des effets. Tout ce qui déroge à mes techniques peut me mettre en difficulté si

Je ne reconnais pas l'effet que j'ai produit, et qu'ainsi

Je n'arrive pas à l'inclure dans la sinusoïde de mon jeu

Qui ne peut pas être autre chose qu'un conflit entre

Un mouvement originel et les objets de mon humanité.

Préparation de l'acteur en coulisse

Que je doive interpréter un personnage, un texte, ou que je sois à la porte d'un moment d'improvisation, je dois aborder son projet comme un moment de pure improvisation.

L'être est mouvant et tout personnage n'en déroge pas. Le personnage ou le clown qui entre en scène investit un moment concret qui a sa part souhaitée d'imprévu. Si mon projet est un objet littéraire ou scénique, il n'en demeurera pas moins une représentation par le vivant.

Ainsi les coulisses sont cet espace où je cherche cette disponibilité.

Les techniques les plus pragmatiques n'existent que pour rendre disponibles les phénomènes empathiques. Mon visage doit être lisible, ma parole doit être intelligible et l'espace de représentation doit être investi en connaissance et par mes sens.

Ainsi je travaille mes gammes. Je m'écoute articuler, je me regarde bouger, je cherche mon cor dans le moindre geste et me corrige à sa guise, je trouve l'idéal qui me correspond dans la mesure de ma subjectivité exigeante, toujours enthousiaste et rarement rassasiée.

En coulisse, lo jòi, c'est mon enthousiasme à acter les cors intriqués, les theatrons fusionnés.

Mon plaisir est le signe que je suis habité, et que je propose une matière à l'empathie. Mon plaisir est donc un mot d'ordre dans mon travail. Il est une manifestation del jòi, et la source intentionnelle de mon amusement.

Je peux travailler sur la colère ou la tristesse, le dégoût, la surprise et la peur, mais je risque ainsi de travailler un tempérament qui se retrouvera dans toutes les variations. Toutes mes émotions jouées sont idéalement jouées comme des spectres de ma joie.

La joie empêchée, la joie contrariée, la joie libérée...

C'est ce qui me permet de vivre mes transformations incarnées plutôt que de les chorégraphier.

Si je prends plaisir à me mettre en colère, c'est que je suis au bon endroit de mon cor et dans le mouvement del jòi.

C'est ce qui donne du sens à ma colère et c'est aussi ainsi que je ne subis pas mon personnage.

Si j'entre sur scène sans cet enthousiasme à vivre un moment de communion avec mon public, sans l'enthousiasme de rentrer en contact avec l'imprévu, je suis alors promis au jeu mécanique, sans couleur et sans créativité, sans originalité, sans singularité. Je suis un acteur mécanique de la pensée.

Je dois chercher dans mon ventre

Cette joie irradiante qui portera mon cor sur scène, presque malgré moi.

Je dois sentir et diffuser lo jòi jusqu'à l'habiter dans l'espace environnant.

L'acteur est une source de regards.

Cette source, cette aura,

C'est lo jòi

Que j'acte naïvement.

Cet enthousiasme s'apprend, il se travaille dans sa disponibilité et son intensité. C'est une méditation investie et répétée, un travail qui peut être un travail du quotidien,

Et qui sait trouver du sens dans tous les événements de mon vivant.

Induire un jeu qui perdure

L'induction au jeu correspond à l'entrée en scène du personnage, c'est le moment où mon enthousiasme commence à devenir un engouement à être.

C'est le moment où, par la mise en mouvement des musicalités appropriées, mon jeu commence. C'est le moment qui me demande une concentration dans l'audace de devenir autre chose que moi-même, de devenir autre chose et depuis mon cor épluché et devenu nu, un corps prêt à servir une dramaturgie.

Un corps disponible à la dramaturgie est un corps habité par la musicalité qui fait le cor du personnage, un corps dont on devine instinctivement les réactions potentielles, dont on sent qu'il tend à réagir d'une façon précise, comme dictée par les mémoires qui le traversent. C'est dans ses manières que le personnage crée ses drames, quand il les confronte à l'imprévu, et que cet imprévu l'oblige à se transformer lui-même, transformer son mouvement et sa manière, pour continuer à appartenir au monde mouvant, et pour la plus grande joie, le plus grand plaisir du public.

La musicalité du corps, comme tous les états, respecte une cinétique naturelle, respecte une apparition et une disparition progressive. C'est un atout pour l'acteur. Une fois bien installé dans la joie, je deviens un mouvement qui, par la construction d'un rythme, supporte tout le jeu et me débarrasse de toute préoccupation pensive.

Il en est de même pour tous mes autres mouvements intérieurs et invisibles. Plus la musicalité installée est dense, plus elle sera en mesure de tenir mon cor dans l'entièreté du personnage. C'est là l'induction au jeu dont découle toute la fluidité et la mesure qui feront la justesse de mon masque. C'est l'intention musicale qui me permet de traverser le moment à venir dans la seule direction de la joie.

Mon corps doit être disponible à l'affect. Une respiration basse, relâchée jusqu'à la détente. Sans oxygène, l'asphyxie prend tout mon affect disponible. Si ma tension musculaire est serrée par un stress, elle sature mes sens et prend également tout l'espace de mon affect. Le phénomène empathique attendu se limite alors à une apnée, une tension puis un agacement général dont je suis la source.

La méditation est l'entraînement idéal pour mieux conscientiser mes états, et pour mieux les corriger s'ils s'écartent de mon personnage.

Mon ventre est le centre irradiant des musicalités invisibles. Dans une juste abstraction de la pensée et de l'égo, je trouve une identification pertinente avec mon ventre.

J'avance au nom de mon ventre.

"Je" est celui de mon ventre.

Mon cor est maintenant sur scène.

Pour commencer un moment théâtral, j'installe un lien avec mon public. J'installe ce lien avec une musicalité manifeste, un pantais lisible, pour inviter l'empathie de mon public. Mon visage mouvant

est disponible aux regards. L'espace qui m'entoure est suffisant pour accueillir mes gestes et mes réactions, je le sens vibrer de ma présence. Ma voix est fidèle à ma respiration qui est la base de toutes mes variations, dans une juste identification avec mon ventre vivant, antre de mon cor. Ma voix n'est pas l'image d'un état intérieur, elle en est la manifestation directe dans l'espace sensible. Ma voix est le meilleur indicateur de mes états intérieurs. Ma voix est la matière qui permet la justesse empathique. Elle m'indique mes états précis, et elle me raccorde directement au corps diapason de mon public.

L'usage de ma voix, dans la longue appréciation de son timbre et de ses variations, est le canal le plus efficace pour entamer une séquence théâtrale. Il serait dommage de ne pas abuser de ce canal.

Le masque du personnage est introduit. La répétition d'un geste, d'une idée, d'un son, d'une onomatopée, d'une émotion ou n'importe quelle particularité du personnage crée un rythme suffisant pour caractériser son masque, et dans le regard du public, et dans la musicalité de mon jeu.

Le rythme créé, plus ou moins simple, constitue une base qui devient une identité fiable dans le regard du public. Je dois mémoriser cette base pour pouvoir y revenir, parce qu'elle est l'identité de mon personnage. Cette base est un mouvement qui est en mesure de s'exprimer autant dans l'attitude que dans la démarche, et jusque dans la phantasia qui m'offre les champs lexicaux adaptés.

Tout écart à cette base peut initier un lazzi, un geste imprévu qui cherche sa résolution musicale. Dans un théâtre plus dramatique et littéraire, cette base est plus portée sur la sentimentalité. L'enjeu, la volonté, la pensée participent aussi à une base rythmique plus abstraite, mais la transe del pantais reste le premier outil.

Tant qu'il y a de la justesse dans ma sincérité, tant que mes traces, mes actes, sont plus une continuité qu'une volonté, il n'y a pas de surjeu. Exprimer fortement ce qui est juste, ce n'est pas comme donner grossièrement une forme à une idée inappropriée.

Je dois porter l'expression du corps, par le geste et la voix, dans une énergie relative à la taille architecturale du théâtre. J'acte immédiatement les émotions émergentes pour les confronter aussitôt à la situation, sans équivoque ni négociation. La force de mon jeu passe par un effort physique, pour l'expressivité théâtrale. C'est l'attitude qui est à l'origine même du concept d'acteur, qui acte sa présence dans les regards et pour les regards.

Le surjeu est ailleurs, il est dans la désincarnation, dans l'agitation et dans l'incapacité à être porté par autre chose que ma seule volonté, là où les musicalités m'échappent.

Une fois le masque installé, dans ses formes convexes et concaves, dans le corps de l'acteur et dans l'empathie du public, dans les symboles et les codes déployés, L'évènement peut entrer comme un mouvement initial que les enjeux traverseront.

L'enjeu, l'en-jeu, l'en- >je

Est le mouvement originel sans lequel rien ne sera traversé.

"Je" doit être porté par une utopie subjective,

Par un talan initial qui propulse mon personnage dans un dérèglement dramatique qu'il faudra ensuite résoudre.

Cet enjeu est évènementiel, émotionnel, onirique, peu importe, tant qu'il affecte directement le

personnage à traverser le mouvant depuis une continuité del jòi,
Depuis la nature continue du mouvant.
L'histoire est une somme d'utopies passées, de mémoires en réminiscence.
Mon personnage entre chargé d'une existence qui déterminera ses transformations.

C'est l'enjeu qui écrit l'histoire dans le talan de mon personnage, dans la nature des interactions
qu'il cherche et fuit, dans les conflits intérieurs et extérieurs auxquels le corps est confronté.
Si l'enjeu n'est pas installé, le jeu ne peut être que sidération de l'acteur, dans la découverte d'une
situation inconfortable.

C'est lorsque tout cela est rendu dans le mouvement musical de mon corps,
Que tout aura été changé en cette transe qui me décharge de ma volonté,
Que mon personnage vit,
Et qu'une scène est prête à être traversée.

Vivre la relation

La relation est un système où chaque cor est un référentiel narcissique

Le théâtre est la discipline artistique qui représente les interactions. Il est donc naturel de m'engager dans cette discipline en me rappelant que les relations que je crée, avec les autres entités présentes, est au cœur de la représentation.

La relation n'est pas une relation de statut, car celle-ci est formelle et engage plus l'histoire que le drame. Une relation amoureuse peut être une relation singulière, construite sur la magie, sur la sincérité ou sur la volonté,

Elle ne trouvera sa véritable identité que dans les mouvements des cors qui cherchent à s'intriquer.

Que leurs protagonistes soient des minorités, des artisans, des mystiques, que le drame amoureux se passe dans une mégapole, à la préhistoire ou dans l'espace, cela changera le contexte mais en réalité,

Elle sera le même drame.

C'est l'indice qui montre que le cœur d'un drame n'est pas dans l'histoire, le scénario, qui ne sont ici que des prétextes, des accessoires contextuels,

Il est dans les mouvements qui harmonisent la relation, dans le champ de deux entités qui s'affectent l'une l'autre par leurs esmais, et qui vont en générer des talans singuliers en vue d'une harmonisation nourrie par leurs subjectivités.

Les actes restent des traces invisibles qui structurent le drame.

Ce que cela enseigne, pour l'acteur et le dramaturge, c'est que le scénario est moins leur ambition réelle que la conséquence d'une rencontre entre deux acteurs, ou deux personnages portés par le vivant, et qui, par leurs actes, engendre la découverte d'une humanité réalisée par un jeu concret.

Ainsi l'acteur, quel que soit l'endroit de son jeu, doit trouver le réflexe de revenir sans cesse, par le regard et l'affect, dans un échange musical avec son partenaire de jeu.

Si je ne suis plus dans une identification à mon ressenti, si je ne suis plus en mesure d'être ce référentiel narcissique, la relation se défait. L'échange entre les personnages devient informatif, causaliste, soumis à la fatalité,

Dans l'ennui des causalités, rendues prévisibles par la pensée.

Si je ne suis plus en mesure d'être narcissique, de m'identifier à mon ressenti, je perds mon référentiel qui me permet d'interagir de façon dramatique.

Si cette subjectivité m'échappe, je dois le reconnaître et le corriger.

L'idée n'est pas de tenir la relation, mais d'y revenir en permanence, à la manière d'une sinusoïde, mezura dans l'intervalle des cors, sur le modèle d'un rythme de reflets,

D'un esmai négocié à deux, pour un talan fédéré.

Cela porte ailleurs le travail de l'acteur, et sur la notion de confiance.

Je dois être en confiance pour m'investir avec affect. Je dois être dans la confiance avec mon partenaire, et avec mon public. Sans cette confiance je ne peux mettre en jeu mon cor et risquer des blessures difficiles à conscientiser, et qui viendront perturber ma mezura del jòi.

Le secret de cette confiance est d'admettre qu'il n'existe pas de confiance en soi.

La confiance en soi n'est rien d'autre qu'une confiance en l'autre.

Chercher la confiance dans le regard de l'autre, c'est mettre la confiance en soi à sa bonne place : nulle part.

Jouer est ma raison suffisante à être regardé. Sans cette idée, il n'y aurait pas de poète, et donc pas d'acteur. C'est la première étape d'un narcissisme en bonne santé.

C'est le début d'une fierté théâtrale qui portera mon jeu,

Qui me fait être un référentiel dramatique.

Aller dans un cours de théâtre pour travailler sa confiance en soi est une potentielle maladresse. C'est admettre que ma confiance en moi est de ma responsabilité, c'est inverser le contrat social et la responsabilité d'une société à faire confiance à ses membres. L'apprenti acteur qui refoule ses musicalités et qui ne souhaite pas les confronter au monde peut s'enfermer et éprouver une confiance plus dégradée encore lorsqu'il est attendu de lui qu'il lâche cette prise qui lui est encore nécessaire.

Voici la nature de la relation,

Elle est un champ entre deux référentiels narcissiques

Vers le drame des personnages et

Dans le theatron des masques et du public.

La relation n'est pas l'ambition du jeu, mais son cadre.

L'acteur doit tenir ses référentiels aux bons endroits, parce que le théâtre

Est la discipline artistique

Qui représente

Les interactions humaines.

Jouer le prétexte

Le moment théâtral se joue sur deux dimensions intriquées, deux dimensions qui évoluent ensemble dans l'équilibre des contraires, dans la matrice de la mezura.

Le théâtre est une discipline de l'humanité. Le théâtre suit la physique de son humanité. Elle a une part organique et une part pensive, une part concrète et une part abstraite, une part dionysiaque et une part apollinienne.

Deux sens d'une même direction,

Dans l'arborescence fractale de l'infini et l'incommencé.

Il est cette dimension où le corps vit, sent, bouge, agit dans les mailles interactives del jòi. Cette dimension où le cor est le contenant d'une existence animale connectée au cosmos. Cette dimension qui accueille le jeu dans la poésie ontologique d'une nature qui se perd dans les représentations de son humanité.

Et il est cette autre dimension, seulement humaine, faite d'images et de représentations rendues cohérentes entre elles par le travail acharné de cultures millénaires, et portée par les langues, dans les agencements qui organisent les pensées et les sociétés, confondant le cor dans la masse de ses alter égos, et qui cherche à réparer sa blessure originelle de la désincarnation.

Le public tient ce rôle pensif, qui lit les images comme des symboles et qui déduit d'une œuvre sa substance culturelle. Cette substance faite d'éléments pensés, pensables, d'objets agencés comme les évènements d'une fresque temporelle.

Le public cherche ainsi l'objet, l'image, une idée qui concerne l'histoire de son humanité, une pensée qui le concerne et auquel il pourra s'accrocher

Quand l'occasion se représentera,

Avec l'expérience d'un cor qu'un jour un acteur

Lui aura apporté.

Cette idée, cette image, cette référence symbolique, le fait qui peut ancrer le spectateur dans sa propre narration,

C'est le mystère qui habite la pensée et qui trouve son référentiel contextuel,

Pour l'acteur, c'est un prétexte.

Mon prétexte est la question qui accueille mon jeu.

Il peut être un thème, un destin, un objet, dans tous les cas il est la raison narrative de la présence de mon personnage sur la scène de théâtre.

Quand mon clown entre, il lui faut un prétexte. Pourquoi vient-il sur scène ? Pour faire un spectacle, pour chanter une chanson, pour faire preuve de courage... Peu importe, mais sans ce prétexte je ne suis qu'une présence sans enjeu, je ne sais pas où mon esmai doit naître et c'est alors la sidération, puis le cossir.

Pour les personnages dramatiques, le prétexte est de tenir l'amour, sauver une situation ou renverser un régime. Sans cette histoire, il n'y a pas le support contextuel, souvent historique,

parfois plus abstrait, pour justifier le jeu.

Le jeu n'a de sens théâtral que s'il est superposé à son inverse, son histoire narrative faite d'image et d'évènement objectaux, qui porte un sens à l'esprit.

Le prétexte est essentiel. Il est essentiel pour le public autant qu'il est essentiel pour initier mon personnage.

Mais pour moi et mon jòi, il n'est qu'un support, un accessoire nécessaire pour nourrir mon esmai d'un peu d'extériorité.

L'acteur ne joue pas le prétexte, il joue avec, il joue dans, il joue par, ou à côté, mais jamais dans sa résolution.

Si l'acteur joue le prétexte, si le clown joue son spectacle, si le comédien joue son histoire, le prétexte prend la lumière et l'acteur perd son référentiel dramatique. Le prétexte devient un espace transitionnel de l'orgueil du dramaturge, ou de la blessure narcissique de l'acteur à ne pas pouvoir acter l'évènement.

Ainsi le prétexte devient une tension, une question qui lorsqu'elle trouvera sa résolution, mettra un terme à la théâtralité du moment. C'est dans cette lecture qu'on trouve que le jeu s'installe dans la question plus que dans sa résolution.

Si mon personnage plante un clou. Mon personnage a planté le clou. L'histoire est déjà finie et le drame n'a pas eu lieu.

Avant de planter le clou, je dois investir un enjeu fort et un enthousiasme à vivre lo jòi dans toutes ses couleurs. Alors le clou doit tomber, et disparaître après s'être tordu et cassé de nombreuses fois. Si un autre personnage me donne un nouveau clou, neuf, il serait une entrave à mon jeu. Il doit plutôt m'empêcher, naïvement ou volontairement, de faire aboutir mon prétexte, car c'est là que se trouve le jeu, dans l'intervalle entre mon clou et mon objectif. Nous pouvons installer une dispute, un désespoir commun, une histoire d'amour, ou tout autre chose absurde, dans l'idée finale que cela plantera un clou. Le clou doit devenir un enjeu majeur au nom de la théâtralité, un objectif qui, une fois réalisé, signera la fin de l'acte.

C'est ainsi que peu importe le prétexte, la dramaturgie est portée par les mouvements invisibles des personnages dans le prisme de leurs interactions. Que le clou soit un clou ou la réalisation d'un bouquet de fleurs, ce sera, pour les inconscients, la même histoire qui sera racontée, et probablement qu'elle sera une histoire d'amour entre deux cors qui cherchent à fusionner leurs talans.

Le prétexte, qui précède le texte, n'est qu'un ancrage pour le souvenir du spectateur.

Le public, lui, se souviendra du drame.

L'acteur est vivant,

Et vivant seulement.

Il est le vecteur del jòi

Qu'il porte vers

Ses manifestations radicales,

Pour rendre au cosmos

Son absurdité légitime.

Les lazzis et les phénomènes de transe

Le public vient au théâtre pour s'immerger dans une fiction.

Porté par les phénomènes empathiques, le spectateur traverse une histoire qu'il se fait indépendamment de la volonté du dramaturge. Il se fait sa propre interprétation de ce qu'il regarde. La seule véritable expérience qui est justement partagée entre le public et l'acteur est l'évènement invisible qui a traversé l'acteur et que tout le public a vécu, dans un présent réel et sans interprétation, par empathie.

Je n'ai pas à me soucier de structurer une narration. Si l'envie m'en prend, qu'elle vient toucher mon affect, je le fais, mais cela n'est pas une nécessité.

Ce qui est nécessaire, c'est que je sois investi dans mon expérience rendue commune, mon expérience ressentie, l'expérience universelle de mon cor intriqué.

L'acteur a pour fonction d'animer son personnage par son vivant. C'est un vivant investi, en tout abandon, que je musicalise dans la construction fluide et ouverte d'un personnage, par les processus qui caractérisent le vivant.

Pour mettre en mouvement la base rythmique de mon personnage, je ne peux pas, ontologiquement, me fier à ma seule volonté, mais je dois me laisser porter par mes mouvements naturels qui emmènent mon corps dans l'espace mouvant où tout n'est qu'imprévu.

Le jeu est un ancrage dans le cor, quand le corps est abandonné à ses raisons absurdes.

Une fois descendu dans mon cor et identifié légitimement à mon ventre et à ses radiations, une fusion étrange se produit : c'est la transe.

Il s'agit d'une transe légère, une danse, un jeu.

La transe est un affect d'intériorité dont l'intensité voile l'affect d'extériorité, pensée comprise. Je me laisse affecter par mes mouvements, mes musicalités intérieures et je m'y abandonne sans le contrôle de la pensée et de sa volonté. C'est ici que je trouve l'origine du geste imprévu, inconscient, qui définit l'absurde et le réel, et qui permet la trouvaille poétique.

Au théâtre, il ne s'agit pas de perdre conscience. L'absurde n'est pas le fruit d'un délire. L'absurde est cette part de concret qui échappe à notre pensée parce qu'il concerne un mouvement alors qu'un objet est attendu.

L'acteur est plein d'affect, il est lucide, mais l'acteur joue un autre présent, un autre présent que celui qui est convenu, un présent mouvant. L'absurdité ici n'est pas une quête, mais une mezura.

La transe est un phénomène où mon corps organique et mon esprit fantasque fusionnent dans une dimension où le jeu n'est plus que jeu, où le mouvement du corps n'est dicté que par les

universalités du cor. Les singularités inévitables qui transpirent de mes présences ne sont plus une préoccupation, elles participeront malgré moi à l'illusion du vivant, dans son grain, dans sa texture, rendue plus riche. Le masque, indépendant de l'acteur, corrige sans difficulté dans le regard du public ce que l'acteur n'est pas en mesure de maîtriser.

La liberté de l'acteur se trouve dans la confiance qu'il place dans l'idée de son universalité. Elle se trouve aussi dans ce que produit le masque en toute indépendance, et qui me décharge dans mes moments d'égarement.

L'investissement dans l'imprévu, c'est techniquement une définition du jeu, c'est la motivation de l'acteur.

Ainsi le lazzi est cet endroit de liberté où je tourne autour d'un évènement mis en boucle pour en sentir ses variations, cet endroit où je me laisse embarquer dans un geste, un son, une idée qui me plaît,

Et par la force d'ancrage du rythme.

Je deviens le rythme.

Je module, explore, reviens comme une réflexion qui doute dans la sinusoïde de ce qui est avec ce qui advient.

Le lazzi est le mouvement de l'acteur qui cherche à trouver les limites du masque pour le dépasser, augmenter sa mezza.

C'est en débordant le masque de mon personnage, par la transe du lazzi, que je lui donne une dimension vivante.

Au-delà d'un réalisme où l'être ne cesse de se transformer, de mûrir,

C'est cet écart précis où la satire prend sa substance. Le personnage sort de la mascarade, pour mieux la révéler. La machine est habitée par un mouvement qui n'appartient plus à l'image. Ce moment est un rire de soulagement bergsonien qui révèle la réelle nature du monde et condamne les rouages d'une humanité systémique, tragique par essence et non par nature.

Puis le geste est lâché. La musicalité se transforme. Le masque est défiguré. L'idée devient mouvante. Je ne suis plus rien d'autre que l'acteur qui se découvre.

L'acteur a acté une transformation. Le public mue. Tous dans la même vague, tous dans le même destin, depuis le même cor. Le jeu devient collégial. L'utopie est invitée. Elle est invitée au-delà du théâtre. Elle s'est inscrite dans la mémoire de tous.

Le possible est devenu le mouvement commun avec lequel il sera maintenant possible de penser.

Le mouvement était rythmique, burlesque, émotionnel, c'était un lazzi.

Le mouvement était sentimental, littéraire, scénique, philosophique, c'était dramatique.

Dans les deux cas, c'était un poème.

Le personnage dramatique prend acte de sa transformation, de son expérience. Il le met au service d'un avenir nouveau. Il est l'élément mouvant dans un environnement mécanique.

Le personnage burlesque revient à sa base, son masque immuable, son tragique destin qui fait résonner en nous le rire névrotique d'un personnage figé dans un environnement mouvant.

Voici comment le jeu ouvre des portes invisibles qui nous font grandir. C'est le jeu des acteurs, des poètes qui imitent les enfants, dans cette capacité innée à découvrir le monde

En regardant son mouvement,
En se sentant vivre,
Dans la communion del jòi.

Tenir son affect et ses interactions

Le jeu demande un investissement fort, c'est parfois une transe plus profonde qu'un court lazzi. En sortir est un éveil parfois sidérant. Cette sidération saisit quand l'acteur pense le théâtre. Le théâtre devient alors un monstre obsédant.

Dans le geste théâtral, l'acteur peut perdre le fil de son état, de sa musicalité, aux dépens de son jeu.

Cela arrive à la plupart des acteurs quand leur pensée s'active.

Le piège est de rendre la présence du théâtre obsédante, car il me sera impossible de m'en défaire.

Du moment où l'idée que je suis au théâtre devient un sentiment, mon esmai s'en nourrit et le cossir devient une brume que lo jòi ne peut traverser. Alors j'apprends à anticiper, et à relativiser. Même si mon cor et celui du public fusionnent, mon personnage et la réalité qu'il engendre me protègent, vis-à-vis du public, de mes ressentiments propres. Je relativise en amont, pour ne pas perdre mon plaisir au profit d'une peur.

Perdre un instant l'incarnation de mon personnage n'est pas un problème. Dans un effet de réalisme, cela humanise mon personnage dans la sinusoïde état-pensée qui caractérise son humanité.

Ce qui m'a ramené à moi, je le reconnais. L'état de transe dans lequel j'étais plongé était un état puissant, induit justement mais sans le contrôle de ma pensée. C'est alors que ma pensée s'est rappelée à moi pour me faire recouvrir une objectivité sociale. Mon personnage a certainement vécu la même chose mais,

Ce dur retour à l'affect d'extériorité fit ressurgir une objectivité si forte que je n'étais plus qu'une présence dans un théâtre, avec des regards posés sur moi.

Si je ne réagis pas vers un retour au jeu, c'est la sidération. Pour contrer cela, je dois apprendre à remarquer les signes caractéristiques d'un décrochage vers la pensée, et surtout je dois retrouver mon jeu par les mêmes types d'inductions que lors de mon entrée. Si je retrouve le bon pantais, le public ne remarque rien. Et surtout...

J'ai le temps.

Le temps des intervalles, c'est l'espace dont le public a besoin pour rêver.

Je ne panique pas.

Les décrochages sont toujours liés à la pensée.

Je suis averti : je dois jouer, car c'est seulement là que je trouve mon personnage. Je reviens à l'induction par le rythme. Je répète une phrase, un geste, une réaction émotionnelle, un son qui reconnecte à la voix. Si la pensée n'a pas eu le temps de devenir un rythme en soi, le retour au jeu

se fait de façon fluide. Si mon partenaire n'a pas décroché, un simple regard peut suffire à me connecter à la mesure de notre joie commun.

Si je me surprends au commentaire, c'est que je pense, que je ne suis pas dans le jeu, je dois alors revenir à l'induction par le rythme et la musicalité.

Si je me surprends à résoudre les problèmes, c'est que je redoute le jeu lui-même. Je retourne dans les plaisirs de l'imprévisible.

Si j'organise la scène, c'est que je suis dramaturge, soucieux de la représentation. Je réinvestis l'absurde par l'éveil de mes affects, dans ma caractéristique d'être vivant seulement.

Si je ne suis pas dans l'affect, que je suis étanche aux signaux évidents de mes partenaires, que je ne prends pas en compte les imprévus, les imprévus que le reste des théâtres a vus, c'est que je suis dans l'idée, coupé de mes affects. Je dois me concentrer sur mes sens et me défaire de mes interprétations.

Dans tous ces cas, et ceux qui prendront d'autres formes, je peux constater que l'acteur perd son référentiel narcissique au profit de sa pensée, qui devient l'espace transitionnel du jeu. L'acteur donne à ses idées la responsabilité qui devrait être l'exclusivité de son jeu,

Dans l'autre dimension

D'un monde mouvant.

À chaque écart je sollicite mon corps diapason dans sa capacité à transduire les musicalités en joie, en jeu.

Si la pensée est devenue le rythme, c'est qu'elle a contaminé l'espace et a trouvé un écho chez mes partenaires de jeu. La scène est alors une machinerie. La fatalité d'un système mécanique s'est installée et la seule issue sera son fruit, mécanique. Si c'est une improvisation, c'est probablement une tragédie. L'issue burlesque est alors l'amplification insensée de l'émotion qui peut surgir, jusqu'à l'évènement tragique.

Faire de la pensée une sensation identifiable, par l'étude et l'entraînement, permet de l'isoler, la reconnaître, et la tenir loin de son affect, son mouvement et ses interactions, Loin du jeu mouvant de l'acteur.

Gérer les pannes

Quand l'acteur recouvre ses esprits, qu'il constate la dimension représentative de sa présence, qu'il constate qu'il existe dans une dimension qui lui échappe,

La peur

S'installe et,

Dans l'inopportunité de s'y pencher, il

Boucle cette peur obscure dans la sidération et lo cossir.

La sidération, c'est l'utopie du trac devenu vrai. La fatalité de l'acteur est plus grande que son personnage.

C'est la panne.

L'acteur recouvre sa pensée propre, il tente par lo cossir d'évaluer l'impensable.

Quand l'imprévu réveille l'égo de l'acteur, qui enfle alors jusqu'à prendre toute la lumière du théâtre, déchargeant le personnage de sa présence, que la fiction s'éteint pour s'ancrer dans le théâtre intérieur d'un individu pris par surprise,

C'est la panne.

Le masque est tombé, l'acteur perd la face.

Il n'y a plus sur scène qu'un cor, bouillonnant sous sa cloche,

Et qui révèle la puissance de la discipline

Plus que la puissance du moment.

C'est la panne.

Le théâtre tombe en panne avec moi.

Parce que j'ai succombé à un jeu plus grand que moi.

Cette panne existe. Elle est la métaphore d'un vertige social d'un être qui voit la mascarade lui échapper, la métaphore d'un être trop libre qui n'appartient plus qu'à un réel apparu.

C'est une panne qui ne dépend plus d'un jeu, qui ne dépend plus du théâtre, qui ne dépend plus de rien. C'est une panne libre portée par un acteur perdu.

C'est un bide.

Et c'est drôle.

C'est drôle parce qu'à ce moment j'ai oublié que je n'étais pas le public. Je me suis narcissiquement mis au centre de l'évènement par une peur que je ne pouvais pas éviter.

À ce moment, j'ai toutes les caractéristiques du spectateur, mais je ne suis pas spectateur.

Et le public trouve ses propres résolutions narratives à toutes mes absurdités. C'est son plaisir et sa force, qui ne connaissent pas de limite.

Si mon jeu performe maladroitement, comme malgré moi, ou sans maîtrise,

Si la scène improvisée plane au-dessus des surréalismes les plus dissonants,

Si l'acteur, le dramaturge ou l'environnement déraile,

Le public, s'il n'est pas le critique littéraire attaché à l'insensible,
Trouvera une solution en toute autonomie.

Cette confiance en ce regard joueur du public,
C'est ce qui rend mon bide poétique, narratif,
Dans la beauté de l'imprévisible qui l'aura touché
Au plus profond de sa reconnaissance.

C'est ainsi qu'il ne me reste plus que le choix d'assumer cet égarement, et l'acter.
Assumer cette part qui m'échappe et qui me définit par son contour plus que par sa substance,
C'est ce qui fait la magie d'un comédien, l'essence d'un clown, l'admiration des pairs,
Et qui donne à la dramaturgie
Son autorité dans l'imprévisible.

Assumer la panne, c'est être dans la bonne relativisation de mon ego, de mon image. L'acteur est vivant seulement, et c'est là ma seule responsabilité. Tout ce qui m'échappe, si je ne me préoccupe pas de le commenter, viendra nourrir ma représentation dans l'obsession du public à donner du sens à l'absurde.

Je peux, en toute confiance, miser là-dessus,
Déjà parce que ce qui a initié cet inconfort, et qui n'était pas prévu, n'est pas le fruit d'un hasard,
Et que cela a un lien avec le mouvement général du jeu.
Le public trouvera du sens à cette trace qui ne me concerne plus.

Assumer toutes les émotions, même les plus inconfortables, c'est le travail indépendant del jòi.
Cette liberté, c'est celle du poète à se défaire des règles pour trouver sa propre mezura.

Assumer un bide, c'est accueillir ma peur inavouable à me confronter à cette chose plus grande que moi, que je cherche sans pouvoir la nommer, et qui est l'insignifiance de mon propre masque face à celui qu'on m'attribue.

Dans cette perte totale de contrôle, il ne me reste plus que la liberté par lo jòi et la confiance.
L'engouement à vivre,
C'est sentir ce jòi sourd,
Enfin nu.

Sortir de scène et donner une forme à un mouvement

Le principe artistique est de transformer une présence sensible en une idée. L'art, dans son pouvoir de représentation, fabrique les formes nécessaires à la pensée. Une fois la forme accouchée, la pensée peut s'en emparer pour l'inclure dans des articulations nouvelles.

Donner une forme à l'invisible, c'est le rendre visible à l'idée.

Le rôle de l'acteur est de prêter ses qualité d'être vivant au monde des images qui importe au public.

Je dois donc, par mon talan à jouer pour un public généreux, satisfaire son attente autant que possible.

Donner une forme à la théâtralité, ce n'est pas un souci de chaque instant, c'est en réalité une technique assez simple. Donner une forme à la théâtralité, c'est créer une boucle dans le rythme pensif d'un public. Ainsi je donne à mon mouvement une forme lisible, dans le principe même de ce qu'une pensée peut attendre.

La pensée est bègue. Elle est un écho qui se confronte sans cesse au mur d'un espace concret.

La pensée est une concentration, une abstraction,

Puis des corrélations,

Puis un agencement.

Pour créer une idée, la pensée épluche, creuse. Elle abstrait tout ce qui ne singularise pas son idée jusqu'à avoir sa forme en négatif. L'idée se meut alors dans l'imaginaire pour se parer, se charger d'un contenu empirique trouvé dans la mémoire. La forme a alors un contenu, qui sont toutes les représentations qu'une pensée peut corroborer à la forme.

Il y a dans la première étape de la pensée ce bégaiement qui tâtonne pour faire correspondre un sujet avec une connaissance. Ce bégaiement tâtonne comme l'acteur retarde ses résolutions. Ce bégaiement, c'est lo pantais qui trouve par la praxis. Il est le rythme nécessaire pour initier le processus pensif d'un public, qui en est sa transduction.

Cette façon de faire correspondre le sujet avec une forme connue, est plus riche en réalité.

Considérons que je suis face à un tableau qui représente un sujet qui m'est inconnu, et que je trouve ce tableau beau. Si je le trouve beau c'est que je découvre une forme nouvelle qui évoque quelque chose en moi, une chose que je vivais pleinement, mais qui était jusqu'alors inaccessible à ma pensée. J'en avais déjà fait l'expérience invisible, mais sans la possibilité d'y associer une forme, je n'étais pas en mesure de la faire émerger dans ma pensée. Plus vulgairement, je n'étais pas en mesure de la conscientiser.

Face à ce tableau il y a une forme qui m'est proposée et j'ai maintenant une image, un objet, que je peux agencer dans ma pensée. Ce qui était auparavant invisible, je peux maintenant le faire

participer et l'agencer dans ma propre poésie, mon imaginaire et ma phantasia qui dicte mes paroles et mes actes,
Et qui vient participer à l'utopie de mon humanité.

Créer une forme en dessin n'est pas de la même nature que créer une forme au théâtre. Le théâtre est fait d'invisibles, et il accouche d'autres invisibles. Il s'adresse plus souvent aux inconsciences concrètes qu'aux consciences pensives.

Donner une forme à un mouvement théâtral, ce n'est pas le commenter avec de la littérature.

Pour construire une forme au théâtre, il faut penser le temps comme le fait l'espace pensif de mon être. Pour trouver l'outil qui fait du temps un moment plus qu'un espace mouvant, il faut trouver ce qui détermine le début et la fin d'un moment du point de vue de la pensée.

Il faut une forme finie.

Il faut une boucle fermée.

Le moment théâtral commence quand l'espace scénique devient sensible : une lumière, un son, une présence, un acteur qui commence à acter sa présence, source d'empathie. Lorsque l'empathie est efficiente, le drame commence, et avec lui le moment théâtral.

Lorsque je commence, je définis un univers par l'identité musicale de mon personnage. Je construis une base pour l'imaginaire et l'empathie du public que je mettrai, un peu plus tard, dans le mouvement d'un talan. Cette "présentation" constitue la matière première du moment théâtral. Elle est la nature du geste, sa rêverie, son pantais. La nature d'un geste, son pantais, comme le tempérament, est un mouvement.

C'est une base mouvante,

Une musicalité,

Une danse originelle du cor de mon corps avec celui du public.

Une fois que ce pantais est mis en corps, un acte, une trace est attendue. Entre-temps il y a le jeu qui crée les corrélations pensives.

Lo pantais cherche, il cherche à trouver un équilibre qui ne se conforte pas dans ce qu'il est, puisqu'il est condamné à se transformer. Il cherche un équilibre qui transforme sa condition par l'essence de sa musicalité.

Ce pantais,

C'est mon cor qui veut se résoudre dynamiquement, par l'agencement des rythmes qui l'entourent. Mon pantais se confronte alors à ses extériorités, et se confronte aux rugosités qui le deviennent, qui me dévient, me biaisent jusqu'à la résolution. Ces perturbations sont la substance du moment dramatique.

Lorsque les événements ont été traversés, que toutes les perturbations ont été vécues par le jeu, que l'équilibre de la résolution a été acté,

Je me retrouve prêt à recommencer, à vivre un esmai nouveau, depuis lo pantais qui constituait ma base identitaire.

Je suis prêt à sortir.

Pour donner une forme à un mouvement théâtral,

Il me suffit de recouvrer mon état initial, après avoir généré la trace attendue par le public.

C'est en reconnaissant cet état originel que le public pourra associer le drame à l'état. C'est la forme dont il avait besoin pour sa matière à penser.

Maintenant, si aucune forme n'est donnée dans le théâtre, si le personnage change structurellement sa musicalité, dans le cadre fonctionnel du lieu théâtral, il perd son masque et son identité devient mouvante. Il devient comme trop réel pour être à l'échelle des représentations. Ce type de transformation sans retour, mystérieuse et intime, est représentative d'une vie plus que d'une dramaturgie.

Dans ce cas, et de par l'immensité de ses promesses, c'est un phénomène qui appartiendrait plus à la spiritualité qu'à l'art.

L'art sert la spiritualité où la spiritualité est un monde sans représentation.

Tout n'est qu'une question d'agencement
Dans les vérités mouvantes et sinusoïdales.

Aussi,
Le théâtre aime les digressions.
L'absence de forme est un délice pour les cors surréalistes.

Le processus du vivant dans le travail de l'acteur

Le processus du vivant est l'outil de l'acteur.

Il est son mouvement intrinsèque, un processus animé par des lois dictées depuis son intrication au cosmos, qui lui aura donné ses propriétés par transduction, dans l'arborescence fractale des infinis et des incommencés.

C'est un processus qui définit comment l'être vient, devient et va dans l'invisible, depuis le mouvement collégial del jòi et dans sa continuité.

C'est un processus qui place l'acteur dans son affect et son cor, et dont il résulte une réaction métaphysique et concrète vers un monde en mouvement.

Ce processus est un outil originel et radical dans l'intention de l'acteur.

C'est un mouvement universel qui trouve ses singularités subjectives dans ses mémoires empiriques, innées et acquises.

Lorsqu'on change de masque, d'identité, on a en réalité changé sa mémoire pour déformer sa subjectivité.

Admettre qu'une part de nous est universelle et commune au vivant est la condition de l'empathie, la condition du théâtre, la condition de mon humanité,
La condition du vivant.

Ce processus est ancré dans notre nature au point qu'il est possible de le reconnaître dans toutes les disciplines humaines, et dans toutes leurs dimensions.

Être vivant ce n'est pas seulement une technique pour l'acteur, c'est une hygiène nécessaire pour jouer de son instrument.

C'est un processus abstrait pour la pensée, qui se trouve poétiquement et qui donne les gammes autour desquelles se jouent

Les carnivals cosmiques,
Théâtre de notre humanité.

Être acteur d'un moment théâtral, d'un poème, d'une prise de parole politique, d'une communauté, d'un tableau ou encore tout ce qui est compris dans la manifestation d'un être,
C'est acter sa présence.

Acter sa présence, ce n'est pas définir et jouer le rôle qui nous donne un statut.
Être acteur,

C'est faire du jeu lui-même,
La présence mouvante

Qui seule nous définit, et qui nous lie
À nos qualités d'êtres humains vivants,
Intriqués dans un monde où

Être vivant est tout ce qui suffit
En pilier de notre existence.

C'est cela être acteur au théâtre. C'est être
Un représentant d'un réel ontologique fondamental,
Et exposé comme prétexte
À la beauté d'une discipline artistique
Qui dessine les contours
De notre humanité.

Être vivant, donc, parmi les êtres vivants,
C'est ici que l'acteur tient notre lien avec
Le ver, la plante, l'ours et le cheval.
Il parle depuis l'intrication des cors universels,
Pour tenir l'origine des regards
Dans la source de nos utopies destinées.

C'est ainsi que ressentir, percevoir, danser, réagir et habiter dans les traces,
Régit tout le travail de l'acteur, et que
Un processus du vivant défini, devient un outil puissant,
À réviser, s'approprier, faire grandir, dans le corps, dans l'esprit, dans la pensée.

Au-delà des représentations,
Au-delà de mon humanité
Emportée dans ce mouvement,
Le geste harmonisant
Du jòi
s'ancrera dans le réel
Comme matrice de nos utopies.

C'est une idée simple,
Et pas facile.