

# FICHE JOUER



**Par Luc Jaminet**

## **Le rêve raconté ou comment faire naître la théâtralité**

*« L'art est toujours le résultat d'une contrainte. Croire qu'il s'élève d'autant plus haut qu'il est plus libre, c'est croire que ce qui retient le cerf-volant de monter, c'est sa corde. »*  
(André Gide).

Voici la description d'un exercice que j'utilise pour faire comprendre et expérimenter le concept de « théâtralité ». Cet exercice a pour objectif de faire travailler ce que je pense être les quatre qualités d'un bon comédien : le Corps, l'Imaginaire, la Technique et l'Émotion, que l'on peut retenir sous l'acronyme « C.I.T.É ».

### **La préparation :**

- **Un espace de jeu**

Je balise un espace de jeu rectangulaire au sol (de plus ou moins 4 mètres d'ouverture sur 3 mètres de profondeur) avec du ruban adhésif, de la craie ou une ficelle collée avec du papier collant large aux quatre coins. J'utilise habituellement une ficelle. C'est un moyen réutilisable, rapide et économique.

- **Un public**

J'installe un public devant cet espace de jeu. Si j'en ai la possibilité, je mets des chaises à l'avant et je dispose un alignement de quelques tables derrière afin de construire un gradinage.

- **Un tableau**

Je dispose un tableau (écriture à la craie), un flyboard ou une grande feuille blanche collée avec du papier collant large (écriture avec un gros marqueur noir) sur le mur du fond. Je remplis, petit à petit, ce tableau pour résumer et visualiser les contraintes abordées tout au long de l'exercice. Les participants s'installent dans le public et je me place au centre du premier rang sur une chaise.

### **Le déroulé de l'exercice :**

Cet exercice est exécuté, à tour de rôle, par chaque participant de façon individuelle. Je demande qui veut commencer. Quand le premier participant a terminé, il désigne le suivant, prend sa place dans le public et ainsi de suite. Cette méthode qui détermine l'ordre de passage et permet le changement de place au sein du public est conservée tout au long de l'exercice.

Les constatations d'ordre technique (entrer en regardant le public, veiller à l'ancrage, distribuer le regard, être engagé émotionnellement) qui sont expliquées dans les trois phases sont listées une à une sur le tableau après les passages des participants.

## **PHASE 1 :**

### **ÊTRE SEUL SUR LE PLATEAU FACE AU REGARD DES AUTRES SANS RIEN DIRE.**

Je propose à un participant d'entrer sur l'espace de jeu, de se positionner debout au centre et de regarder le public puis de sortir par un des côtés (celui par lequel il est entré ou l'autre). Il ne s'agit pas d'être neutre, il s'agit d'être soi-même en se contentant uniquement de regarder le public.

- **Des enjeux**

La difficulté est de rester serein face au « regard de l'autre ». Généralement, le stress généré par le fait d'être seul sur le plateau face aux spectateurs fait apparaître une certaine excitation dans le corps qui parasite. Il s'agira de faire le calme intérieur.

Il est également important de garder les deux pieds ancrés dans le sol (j'utilise la métaphore de l'algue accrochée au fond de la mer) et d'avoir un contact visuel avec chaque spectateur avant de quitter l'espace de jeu (j'utilise la métaphore du chien qui regarde avec toute la tête : les yeux restent fixes et c'est toute la tête qui est mobile. Il s'agit d'entrer en contact avec les spectateurs en s'imaginant que son nez est relié à eux par un fil invisible).

- **Des notions**

#### ***Côté jardin et côté cour***

C'est l'occasion d'expliquer « jardin et cour ». Comme moyen mnémotechnique, si je suis dans le public, j'écris : « Jules César ou Jésus Christ ». Pour le comédien, c'est la règle des 3 C : « pour le Comédien, la Cour est du côté du Cœur ».

J'explique l'utilité (1) et la provenance(2) de cette terminologie.

(1) Le metteur en scène n'utilise pas « droite et gauche » puisqu'il est en miroir avec les comédiens qu'il dirige.

(2) La salle de spectacle du Palais Royal à Paris est située avec d'un côté la cour du Louvre et de l'autre le jardin des Tuileries.

Cette terminologie de métier est donc comme « babord et tribord » pour les bateaux.

#### ***Le Quatrième mur***

C'est aussi l'occasion d'expliquer la notion de « quatrième mur » qui est la frontière imaginaire (le bord de scène) entre les acteurs et le public. Quand ce « mur imaginaire » est « ouvert », je regarde et communique avec les spectateurs. Quand il est « fermé », je fais en sorte d'être vu et entendu mais je n'entre pas en contact avec les spectateurs. Je donne quelques exemples de spectacles qui se pratiquent à « mur ouvert » : le stand-up, le tour de chant, le show de magie, l'aparté théâtral,...

## **La justesse**

La notion de « justesse » est également explicitée. Le modèle du « juste » est la « vraie vie ». Ce concept vient de la pédagogie de Jacques Lecoq. Quand, par exemple dans la « vraie vie », je vois un groupe d'amis sur une place publique, je me dirige vers eux en les regardant. De même, l'entrée en scène se fera en regardant les spectateurs puisque le quatrième mur est ouvert. Dans la « vraie vie », c'est toujours le regard qui donne l'impulsion d'un déplacement. Les pieds ne sont jamais les premiers à se mettre en mouvement. Fort de cette constatation, la sortie de scène se fera toujours en regardant vers les coulisses. Comme métaphore, j'utilise : « c'est toujours le nez qui guide le corps et jamais les pieds ».

## **La fourchette**

Il est important d'avoir touché chaque spectateur du regard avant de sortir de scène. J'explique la notion de « fourchette » (chaque spectateur est une dent de la fourchette). Les deux bords de cette fourchette étant les spectateurs assis aux deux extrémités « jardin et cour ».

« Regarder un groupe, c'est regarder une personne à la fois ». Il s'agira donc de passer, un à un, les spectateurs en revue (de façon aléatoire) en distribuant le regard sans oublier les spectateurs aux extrémités « jardin et cour » qui constituent les deux bords de la fourchette.

## **PHASE 2 :**

### **ÊTRE SEUL SUR LE PLATEAU EN RACONTANT UN RÊVE INVENTÉ.**

Je propose le même exercice (entrer, se poser au centre de l'espace de jeu et sortir) en venant raconter un rêve.

La formule « on disait que... » est expliquée. Je fais un parallèle avec l'enfance. Les petits enfants utilisent cette formule comme moteur au jeu : on disait que j'étais un cow-boy, un indien, un voleur, un docteur,... C'est aussi celle des comédiens tant au théâtre qu'au cinéma : on disait que j'étais James Bond, Harry Potter, Indiana Jones,...

Il ne s'agit pas de venir raconter un vrai rêve mais de l'inventer. Pour dynamiser l'imaginaire, je propose au participant de choisir un lieu, une action, des personnages secondaires et des objets.

C'est grâce à son imaginaire que comédien pourra faire croire qu'il a vraiment vécu ce rêve et qu'il est crucial pour lui de le raconter au public comme on parle dans la « vraie vie ».

« Il ne faut pas jouer les mots mais les pensées et les sentiments qui sont invisibles derrière ces mots. Quel malheur lorsque les mots appris devancent la pensée. » (Constantin Stanislavski)

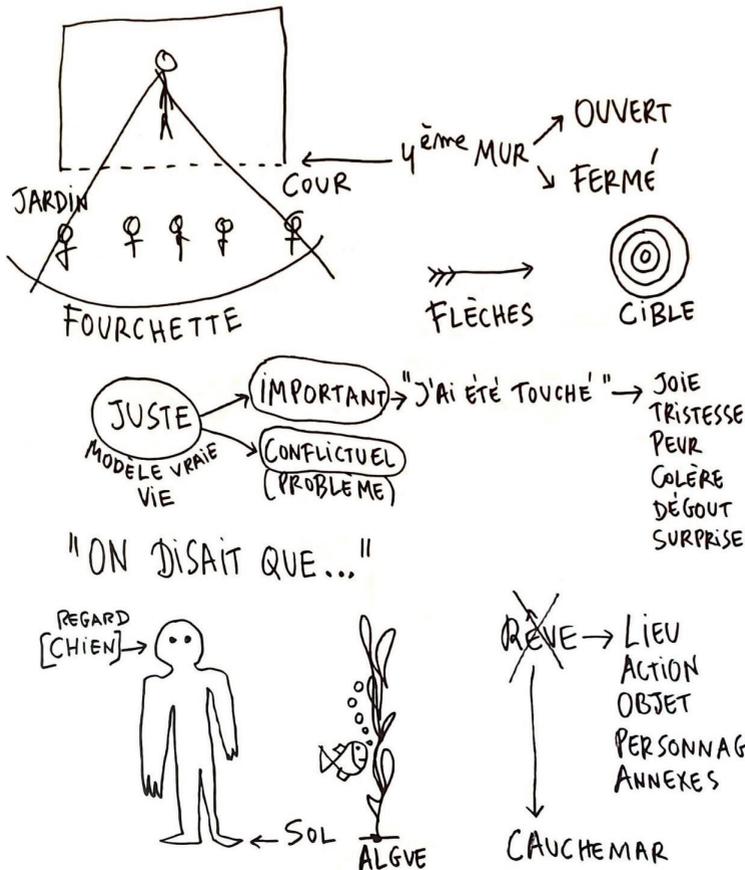
Cette courte impro se fait sans oublier qu'il faut un « début » et une « fin » au rêve inventé.

- **Un enjeu**

C'est l'occasion de tester si le participant entre réellement en contact visuel avec les spectateurs et s'il distribue bien le regard. « Parler à un groupe, c'est parler à une personne à la fois en n'oubliant pas les bords de fourchette ». Comme métaphore, j'utilise celle de « la cible et les flèches ». Je regarde une cible (un spectateur) et je lance une flèche (une idée de mon texte). Je choisis une autre cible et je lance une autre idée et ainsi de suite.

- **Des notions**

La notion « d'envie de dire » et « d'importance » est abordée. C'est parce que j'ai été touché émotionnellement qu'il est important pour moi de raconter mon rêve fictif. Les verbes qui génèrent l'envie de communiquer sont « prouver », « convaincre », « persuader »...



Les termes « intonation » et « expression » (\*) sont bannis. Ils sont remplacés par « qu'est-ce ce que ça m'a fait émotionnellement ? ». Il s'agit de faire comme si j'avais vraiment rêvé et d'entrer sur le plateau avec « l'envie de raconter » dans l'état émotionnel adéquat.

### PHASE 3 :

#### LE RÊVE SE TRANSFORME EN CAUCHEMAR.

La notion de « conflit » inhérente à la « dramaturgie » est expérimentée. J'en profite pour rappeler le schéma narratif et lister quelques œuvres littéraires, filmographiques ou théâtrales qui sans conflit (problème) n'existeraient pas.

Les émotions du cauchemar sont la peur et l'angoisse. Je propose au participant de faire semblant de dormir en coulisses (en restant à vue derrière le marquage des limites du plateau à jardin ou à cour), de se réveiller en sursaut et de venir nous raconter le cauchemar en gardant à l'esprit tous les concepts visités dans cet exercice :

-  la justesse (cf l'observation de la « vraie vie ») ;
-  l'importance (cf l'engagement émotionnel) ;
-  le conflit ;
-  l'ancrage ;
-  la distribution du regard en n'oubliant pas les bords de fourchette.

Cet exercice que j'ai pratiqué de nombreuses fois et affiné au cours du temps est ludique, progressif, efficace et extrêmement formatif. Je vous encourage à éventuellement le transformer et vous l'approprier.

Bon amusement et bon travail !

*(\*) D'expérience et sans les incriminer, je fais le constat que fréquemment les profs de français utilisent les termes « intonation » et « expression » par peur d'engager leurs élèves dans « l'émotion ». La voie émotionnelle est pourtant la seule possible pour faire naître de la théâtralité. Il est essentiel que les comédiens en apprentissage testent et jonglent avec les 6 émotions de base (joie, tristesse, peur, colère, dégoût, surprise).*



Luc Jaminet s'est formé à l'Académie Grétry, aux Cours Provinciaux d'Art Dramatique de la Province de Liège, aux Conservatoires Royaux de Mons et Liège. Il a suivi divers stages et/ou formations en mime, commedia dell'arte, bouffon, acrobatie, impro, marionnette, mouvement, voix... Après avoir joué pendant une dizaine d'années, il découvre une attirance pour la mise en scène.

Son travail de metteur en scène s'opère toujours au départ d'une « exploration collective » avec les comédiens autour de la forme. Ses deux principales influences sont l'approche Stanislavskienne et celle de Jacques Lecoq.

Parallèlement, il anime des ateliers théâtre dans la dynamique de la création collective. Il donne aussi des cours à de futurs comédiens ou animateurs.