

Enjeux de la formation – Table ronde animée par Georges Gagneré (Paris 8)
Avec Didier Abadie (ÉRAC), Claire Lasne-Darcueil (Conservatoire national de Paris),
Stanislas Nordey (TNS) et Frédéric Plazy (Haute École de théâtre Suisse romande)

Georges Gagneré : Quelle est votre position respective par rapport à la place des nouvelles technologies (ou du numérique) sur le plateau théâtral contemporain ?

Didier Abadie : On en trouve partout, nos élèves en sont nourris depuis qu'ils sont nés. Nous sommes arrivés un peu en retard, parce qu'on était là plus tôt. C'est quelque chose qui s'instille à présent tout doucement, à tous les niveaux du spectacle vivant. Il ne faut pas résister, ni se laisser écrabouiller. Il ne faut pas laisser cela prendre une dimension exagérée et faire confiance aux artistes qui s'en servent. Le numérique est arrivé par la technique, parce que les techniciens s'en sont servis pour automatiser leurs outils, et les artistes se sont emparés de ces outils. Donc, oui, les nouvelles technologies sont partout.

Stanislas Nordey : Personnellement, en tant qu'artiste, je me suis peu servi des nouvelles technologies. Ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus, parce que j'aime bien les mécanismes déjà existants. Je pense qu'on n'a pas fini de les creuser, de les inventer. Par exemple, je pense qu'on est loin d'avoir fait le tour de ce que peut proposer un décor construit. Pour moi, en tant qu'artiste (et je vais dire ensuite en tant que pédagogue), cette question-là n'est pas une question majeure. Par contre, d'un point de vue économique (je parle ici en tant que directeur de théâtre), notamment en ce qui concerne la scénographie, je vois beaucoup de jeunes compagnies qui n'ont évidemment pas forcément les moyens de construire de décors imposants. L'utilisation de la vidéo leur permet beaucoup plus facilement d'accéder à des images fortes, diverses, qui se renouvellent. En tant que pédagogue, à présent, j'ai dirigé pendant douze ans une école d'acteurs ; je n'ai pas souhaité mettre l'accent particulièrement sur cette question-là, pour le jeu d'acteur, je dis bien. Simplement, quand un artiste pédagogue arrivait, et qu'il avait dans sa pratique cet outil-là, on l'explorait, évidemment, avec les élèves. Pour Christophe Fiat, par exemple, que l'on avait invité, la question du micro était importante, donc on l'a creusée à ce

moment-là, dans la pratique de cet *artiste-là*. Mais je n'ai pas développé un module qui aurait été orienté sur le jeu avec micro. En tant que directeur de l'École du Théâtre national de Strasbourg, une école qui forme des metteurs en scène, des scénographes, des régisseurs (lumière, son...), des dramaturges, etc., on est évidemment amené à traiter cette question un peu différemment. Mon action va dans le même sens, je dis : « Attention, peut-être que l'utilisation de la vidéo ou du micro est un effet de l'aujourd'hui, simplement. Peut-être que demain ça ne sera plus quelque chose de majeur. Peut-être que c'est simplement passer » . D'ailleurs, j'étais au Festival d'Avignon il y a un an ou deux, et j'entendais des spectateurs autour de moi dire en fin de festival : « Tiens, voilà le premier spectacle où il n'y a enfin pas de micro ! ». Donc je pense qu'il va y avoir quelque chose qui va bouger. On est actuellement en plein dedans, mais ça va bouger. Les techniques d'acteur ne sont pas du tout les mêmes, c'est-à-dire qu'en travaillant pleine voix ou avec un micro, on ne fait pas appel aux mêmes choses dans le corps ou dans l'imaginaire. Donc, nous avons commencé à initier la question des technologies au TNS, mais parmi d'autres questions. On s'intéresse aussi à la façon de faire les liens avec les machineries anciennes. Pour moi, la question des technologies n'est donc pas une question majeure. C'est une question importante qu'il faut considérer dans le parcours du metteur en scène ou de l'acteur, mais je pense que ce serait une erreur de mettre toutes les billes à cet endroit parce que, à mon sens, une fois qu'on aura eu cette grande vague de spectacles qui reposent principalement là-dessus, il va forcément y avoir un autre moment où les artistes vont voir cet imaginaire saturé et vont avoir envie d'abandonner ces outils pour en saisir d'autres.

Frédéric Plazy : Je suis directeur de la Haute école de théâtre de Suisse romande et je voudrais décrire le contexte de la Suisse romande, qui est un peu différent de celui de la France. Cette école a, par le statut des écoles d'art suisses, le même statut que les universités. Au-delà de la formation commune à toutes les écoles d'art, qui se conclut par des diplômes de Bachelor et de Master, sont associées des missions parallèles, dont la mission de recherche et de développement. La question de la recherche est prise en compte mais, pour les écoles pratiques, pour les écoles d'art, du point de vue du praticien. Si nous avons peu abordé la question des technologies dans notre enseignement, elle a,

par contre, été abordée par le biais de ce département spécifique de recherche appliquée et de développement. Pour autant, je rejoins Stanislas sur la position des nouvelles technologies en formation de base. Pour les jeunes d'aujourd'hui qui passent les concours de nos écoles, qui ont vingt ans, le multimédia, au sens très large du terme, fait partie de leur vie, et c'est aussi à travers cela qu'ils s'expriment en tant qu'êtres humains, en tant que citoyens et en tant que jeunes acteurs. Donc, leur demander de laisser tout ça au vestiaire pour passer à autre chose pendant trois ans, ce n'est pas possible. Pour autant, utiliser les nouvelles technologies à l'intérieur de leur cursus, mais pas en tant que fin en soi, plutôt en appui pour leur faire cerner par eux-mêmes une personnalité artistique singulière, est important. Encore une fois, je suis tout à fait d'accord avec le fait que les nouvelles technologies en soi sont un élément dramaturgique ou scénographique important, pour autant, tout dépend de la façon dont on s'en sert. C'est l'articulation entre artiste, environnement scénique (numérique ou pas) et public auquel il s'adresse, qui doit donner sens à tout cela. Au-delà de la formation d'acteur, au sein de la Manufacture, on accueille aussi des danseurs contemporains, et cette question-là, une question aussi transversale que les nouvelles technologies, est aussi à poser pour nous aux danseurs comme aux acteurs, donc sans spécificité de discipline. Nous la posons aussi avec la formation des metteurs en scène que nous organisons dans le cadre d'un Master, depuis trois ans maintenant : ils sont plus aptes à intégrer sur le plateau les nouvelles technologies à cause de la relation qu'ils ont avec les scénographes, qui utilisent notamment la scénographie numérique.

Claire Lasne Darcueil : En tant que metteuse en scène, la première réponse est plutôt la passion chez moi, parce que ce qui fait que je suis metteuse en scène, c'est mon rapport à Tchekhov. Tchekhov a inventé une chose : la présence du silence dans le texte. C'est le premier auteur à avoir inscrit le silence dans son texte. Il est contemporain des découvertes de la psychanalyse et des débuts du cinéma, donc à partir de cette coïncidence, on constate qu'il dit que la représentation théâtrale se situe parfois ailleurs que dans ce qui est dit. D'où l'intérêt, aujourd'hui, de se demander comment créer un lien, lorsqu'on représente Tchekhov, entre ce qui est là et ce qui n'est pas là. Les nouvelles technologies renvoient à la question de ce qui n'est pas là. Cette relation vibrante,

émouvante avec une autre temporalité (puisque, quel que soit le biais par lequel on fait entrer la réalité augmentée sur un plateau, elle est de toute façon dans un autre temps que celui du strictement vivant et trivial, donc on fait cohabiter deux temps) me semble être une partie du projet de Tchekhov, fort passionnante, et dans laquelle il y a une part d'émotion très grande, puisqu'il s'agit de savoir ce qu'on fait au moment où on est là, de ce qui vient de se terminer et de ce qui est à venir. N'importe quel metteur en scène qui travaille sur Tchekhov a affaire à cela, puisqu'on est face à des personnages qui disent : « Je m'en vais, je ne bouge pas », et qui sont donc dans un continuel paradoxe entre leur désir d'avenir et leur ancrage dans un passé qui les retient par le dos. Du coup, c'est devenu une passion. Stanislas a utilisé tout à l'heure le mot « économique ». C'est une donnée importante de cette question, puisque, à un moment de ma vie, après avoir démissionné d'un centre dramatique pour des raisons de conflit politique avec le gouvernement d'alors, je me suis retrouvée sans aucun moyen. Et j'ai été très heureuse de prendre par moi-même, comme on prend un papier et un crayon, une caméra, de m'acheter un ordinateur, d'apprendre à monter. Cette dimension-là, pour une partie des nouvelles technologies, la plus ancienne, fait maintenant partie de l'alphabet des écoles et de l'alphabet du théâtre, qu'elle soit bien ou mal utilisée, comme l'alphabet de la cage de scène. Ce n'est jamais qu'un alphabet, qu'un outil. Il y a des gens qui l'utilisent merveilleusement, comme il y a des gens qui l'utilisent moins bien. J'ai été contente de pouvoir m'en emparer, et je me suis aperçue que malgré la relative misère (sur laquelle je ne fais pleurer personne, puisque c'était le prix d'une liberté dont je me félicite chaque jour), j'étais contente de pouvoir créer, et je me dis qu'il y a, aujourd'hui, beaucoup de gens qui sont probablement dans ce cas et qui, en créant des petites compagnies, peuvent se donner, avec peu d'outils, des moyens de réaliser des idées assez magnifiques.

G. G. : Distinguons peut-être le travail de l'artiste qui explore de nombreux territoires de manière expérimentale en prenant des risques avec peu de moyens et celui d'une école de théâtre qui se doit de formaliser ces questions. Cependant, que peut-on donner comme formation à un acteur pour qu'il puisse s'approprier, en tant que créateur, des éléments vidéoscénographiques économiquement accessibles, que chacun pourrait d'ailleurs s'approprier (« *do it yourself* »), alors que ces mêmes technologies sont coûteuses en ce

qui concerne les décors d'opéra, par exemple, et que les scénographes ont de plus en plus de difficulté à les déployer dans les conditions économiques actuelles. Cette tension entre ces deux modes de recours à la vidéo est intéressante. Autrement dit, comment pourrait-on penser cette « compétence créative » qui a tendance à réinterroger toutes les autres questions (en scénographie, en jeu de l'acteur) ? Comment introduisez-vous cette question dans chacune de vos écoles, une question complexe qui ne se focalise plus simplement sur l'acteur, puisque désormais l'acteur et le metteur en scène expérimentent de nouvelles pratiques, stimulés par les propositions des concepteurs et des techniciens ?

S. N. : Il y a deux ans, j'ai travaillé avec Anne Tisner (sur un spectacle de Falk Richter qu'on avait co-mis en scène) et, quand il n'y avait pas de micro, elle n'arrivait pas à se faire entendre au fond de la salle. Elle avait même une position qui était de refuser de porter la voix, parce qu'elle disait « Mon art à moi peut se déployer simplement à cet endroit-là, simplement au micro, et si tout d'un coup j'abandonne ça, je n'ai plus les outils, je ne veux pas les avoir, ça ne m'intéresse pas ». C'était assez intéressant, parce que moi, parallèlement, j'avais pour la première fois fait plusieurs expériences, en tant qu'acteur sur les plateaux, où j'étais confronté à des metteurs en scène qui me demandaient de travailler avec le micro. Il y a certains dispositifs sur un plateau de théâtre où on peut avoir des retours, où on peut entendre ce qu'on produit, parce que l'art de l'acteur arrive, à mon sens, à s'exprimer quand il est en capacité de comprendre ce qu'il est en train de produire, qu'il n'est pas simplement dépendant d'un regard. Il me semble que l'acteur est créateur, il n'est pas simplement un obéissant à un metteur en scène qui lui dit « Vas-y tranquillement, etc. ». Il y a eu des fois où c'était possible d'avoir des retours, donc je pouvais à ce moment-là éprouver un certain plaisir dans cette nouvelle technique, et d'autres moments, et ça m'a énormément gêné, où il n'y avait pas de possibilité d'avoir des retours. Donc, tout à coup, je produisais quelque chose dont je n'avais pas la maîtrise. Alors ce n'est pas la question d'avoir peur que quelque chose m'échappe, c'est simplement que, pour moi, l'acteur est l'artisan principal sur un plateau de théâtre, pour moi l'émotion passe d'abord par là, par la présence de l'acteur, par l'engagement de l'acteur, par sa conscience. À cet endroit-là, il y a une vraie question : apprendre à travailler avec le micro, ce n'est pas des heures et des heures de travail, une fois qu'on a

pigé les fondamentaux. La caméra, c'est autre chose. Moi, je m'y suis toujours refusé, dans les écoles que je dirigeais. Quand les élèves demandaient : « Est-ce qu'on peut apprendre à faire du jeu devant la caméra ? », je répondais : « Trois ans, c'est peu pour apprendre comment être sur un plateau de théâtre, pour emmener un acteur quelque part, donc, après, si vous voulez faire une école devant l'écran, faites-la ». Donc, la question derrière tout ça, c'est que, bien sûr, ces nouveaux outils intéressent beaucoup les scénographes et les metteurs en scène. Est-ce qu'ils intéressent vraiment l'acteur ? C'est une vraie question. Et qu'est-ce que ça apporte à l'acteur ? Qu'est-ce que ça lui enlève de liberté de création ? Je trouve que c'est une belle question. Je ne dis pas que ça lui enlève de la liberté de création. Je prends l'exemple d'Anne Tisner : elle disait « moi ça me permet d'aller plus loin dans mon art, à cet endroit-là. » Voilà.

F. P. : À l'école, effectivement, je crois que, comme on l'a dit déjà, c'est important de tenir compte de ces nouveaux outils pour une expression artistique comme la nôtre (au sens large, comme on évoquait aussi les danseurs et les metteurs en scène). Pour autant, le corollaire de ces technologies, c'est qu'elles sont dépassées très vite, elles sont miniaturisées très vite. Les technologies, qui sont aujourd'hui d'une taille donnée, avec une portée donnée, seront demain différentes. Sur un plateau, une caméra qui fait cette taille, ou qui est quasiment invisible, pour un acteur, ce n'est pas pareil. Les micros, c'est pareil, tout est à l'avenant. Donc, je pense que ce qui est plus intéressant au sein d'une école, plutôt que de fabriquer des formations sur des technologies en particulier, c'est de confronter les étudiants à une position vis-à-vis des technologies, des dispositifs, des environnements scéniques. Stanislas a utilisé le mot « conscience » ; je crois que c'est cette question qu'il faut poser d'abord. Un acteur, quand il monte sur un plateau, même un plateau nu, doit absolument avoir conscience de tout l'environnement scénique, de son rapport au public, de l'environnement de la scène, etc. Quand il y a un dispositif particulier, numérique ou pas, il doit en tenir compte. Confronter les acteurs à divers types de technologies, c'est aiguïser leur état de conscience sur le plateau. Mais plutôt que de les focaliser sur une ou les technologies du moment, dans trois ans, on aura inventé autre chose. Nous travaillons au sein du département de recherche avec l'École polytechnique fédérale de Lausanne, avec des scénographes, des ingénieurs, qui inventent

pour les acteurs, les étudiants acteurs, des dispositifs nouveaux, des logiciels nouveaux, qui permettent d'exprimer artistiquement une idée, une émotion, de façon différente. Mais ils l'inventent sur le moment ; elle n'existait pas hier. Donc, c'est plutôt une attitude de curiosité ; de la même manière, on aiguise la curiosité sans la technologie aussi. Simplement, plus on les rend curieux de ça, plus ils auront les moyens de les utiliser et d'en faire leur miel.

D. A. : À l'ÉRAC on ne forme que des acteurs. La question posée est : comment un acteur va gérer et utiliser les outils qui sont mis à disposition par le metteur en scène ? Par exemple, l'acteur qui sera confronté à une image de lui projetée sur un écran, qui fait dix mètres par dix mètres, devra se débrouiller devant une caméra, savoir l'utiliser. C'est pour cette raison qu'on est obligé de mettre en place une formation pour ce type de médias. Un acteur qui travaille avec des micros, qu'ils soient petits, énormes, ou invisibles, n'a pas la même technique de jeu, forcément. C'est pareil pour le mouvement, parce qu'un acteur équipé de capteurs qui vont déclencher des effets ou différents processus devra employer différentes techniques de jeu. Je suis d'accord avec Stanislas. Les nouvelles technologies ne sont quand même pas monstrueuses, elles se rajoutent à nos cursus, et nous devons toujours être vigilants avec elles, parce qu'elles évoluent tout le temps, les techniques de l'acteur doivent donc avancer avec elles. Pour l'acteur, fondamentalement, la question posée est celle de l'unicité du jeu, c'est-à-dire qu'un acteur qui est sur un plateau est quelqu'un d'unique. L'unicité du corps, de la voix, de sa façon de parler, de penser, d'investir l'espace. L'arrivée des images traitées en direct, projetées, rapetissées, déformées ; la voix traitée, elle aussi, en direct par ordinateur, décalée ; un public qui peut être tout aussi bien présent qu'absent : ce sont des questions actuelles et qui soulèvent la question du jeu unique de l'acteur. Ce n'est pas très compliqué à régler, mais il faut y penser dans le cadre de l'enseignement, et il faut être assez dynamique et réactif. C'est vrai que les jeunes comédiens que je vois arriver dans les écoles savent faire de la webtélé et un petit montage de film (c'est un peu du bricolage, mais pas trop). Le principe, c'est de leur donner des outils pour que ça devienne quelque chose de

professionnel. Je fais intervenir des techniciens qui leur apprennent comment on manipule tous ces outils, comment on fait un film, comment on manipule des caméras, comment on utilise les micros, comment on travaille avec des images projetées. C'est un travail de base, ce n'est pas énorme, c'est un petit module qui doit faire deux fois cinq jours, donc ce n'est pas très long. Mais c'est quelque chose qui doit quand même être instigué tout au long du parcours, parce que, sur la dernière année, à l'ÉRAC, ils vont arriver sur le plateau numérique, et il faudra qu'ils sachent se servir de tout ce qui est à leur disposition, mais en tant qu'acteur, c'est-à-dire qu'ils seront mis dans un dispositif qui est celui du metteur en scène, qui est un artiste, qui fait des choix sur une mise en scène, et qui demandera à l'acteur d'être capable d'utiliser toute une série d'outils qui vont lui être passés. C'est là où, dans les processus de formation, il faut être vigilant. Mais encore une fois, c'est quelque chose qui se rajoute à tout un long processus de formation chez l'acteur – on a des cursus de trois années qui sont en général surchargés, environ mille à mille cinq cent heures. Par contre, à chaque fois qu'on ajoute un module comme ça, je m'aperçois que c'est quand même lourd à porter, parce qu'on ne peut pas enlever ce qui existe déjà, qui fait partie des techniques de base de l'acteur. C'est forcément un complément. Il faut être suffisamment réactif pour imaginer un parcours qui puisse s'adapter au nouveau comédien. Il y a dix ans, je vous aurais dit : « Oui, on va faire un atelier Caméra, un atelier Théâtre », maintenant ça n'a plus lieu d'être. Il faut vraiment imaginer les choses différemment.

C. L. D. : La relation du Conservatoire avec cette question a pour base deux idées un peu paradoxales. La première, c'est que ces nouveaux outils, pour ce qui est de l'art, pour ce qui est du théâtre, ne posent aucune nouvelle question, que la naissance du théâtre s'est faite dans une adresse aux vivants et aux morts, que la question de l'absence de l'autre est inhérente au théâtre, et que c'est celle qui est posée par les nouvelles technologies. Donc, en cela, le théâtre n'a pas besoin de se révolutionner pour se tourner vers ces nouveaux outils. Je dirais même que ces outils nous rappellent son essence et sa raison d'être. L'autre, qui est paradoxale, c'est ce que dit Bernard Stiegler sur cette question : « ce ne sont pas des outils, c'est de la pensée ». C'est davantage une position de citoyen, c'est-à-dire que si on n'a rien à craindre en tant qu'artiste, que si on n'a rien à craindre en tant que

citoyen, que si nous, en particulier, qui sommes responsables de jeunes gens, on n'investit pas ces outils d'une pensée, d'autres vont le faire. Et ça, c'est un peu inquiétant. Donc, il me semble qu'il est de notre devoir ou presque, – pas sur le plan de l'art, encore une fois, parce que de toute façon, ils le feront eux-mêmes, mais comme citoyens –, d'avoir un point de vue sur ce qu'on fait des nouvelles technologies. Alors il y a trois plans au Conservatoire. Il y a celui de la formation pour tous, qui est celui des vieux outils des nouvelles technologies, c'est-à-dire l'image et le son. Tout ce qui concerne le rapport à la caméra et au son est intégré dans des cours, des *workshops*, des ateliers de différentes natures. L'un des objectifs de la formation est d'établir un rapport avec l'international, avec les autres écoles du monde. Dès qu'on se pose la question de l'autre côté du monde, on est content de voir le nouvel outil Google, il devient un ami, ce qui n'est pas toujours le cas. Nous essayons d'expérimenter deux voies. Pour donner un exemple assez concret, l'année prochaine, en deuxième année, les élèves seront physiquement un mois au Canada, et les élèves canadiens un mois en France, et ils travailleront à distance sur la téléprésence. C'est pareil avec la Russie pour les quinze autres (puisque l'on est trente par année). Il s'agit d'essayer d'être dans une relation vivante et réelle à l'autre, à son pays, à sa culture, de vivre dans son appartement, de constituer un échange, de prendre sa place dans l'école, d'éprouver exactement ce que l'autre éprouve, et de pouvoir aussi travailler alors qu'on est chacun chez soi. C'est vrai que c'est une espèce de miroir complètement dingue que cette question qui nous est posée, c'est-à-dire, finalement, « Où sommes-nous ? ». Les questions aujourd'hui liées aux nouvelles technologies sont notamment celles des avatars, téléportation, téléprésence et représentation à trois cent soixante degrés d'un espace intégral. On a la chance de pouvoir les traiter grâce à la relation qu'on a avec la SAT (Société des arts technologiques) à Montréal, qui n'est pas le dernier institut dans ce domaine. On délaisse la question de l'image sur un plateau pour aborder celle de la création d'un univers total, par exemple, et celle d'êtres humains. À propos des avatars, il y a une chose qui m'a beaucoup marquée au Canada, c'est le fait que, pour créer des avatars, il faille enregistrer des émotions humaines. On demande à des jeunes acteurs..., on les branche de partout et on enregistre leurs réactions pour pouvoir les utiliser pour la création d'avatars. Or, ce qui est très rigolo, c'est que, si l'intention est floue, l'enregistrement ne se fait pas, il est flou. Donc, c'est exactement la même question que

celle qui est posée pour le jeu de l'acteur : être sur un plateau avec des intentions nettes et fortes qui parviennent quelque part. Alors, finalement, que ça parvienne là, dans la machine, ou que ça vous parvienne à vous, il s'agit de la même pédagogie. Et puis, après, il y a la question de la créativité. Qu'est-ce qu'on fait avec tout ça, comment on laisse parler tous ces jeunes qui, effectivement, ont une dextérité que nous n'avons pas avec l'ensemble de ces machines ? On a beaucoup de chance au Conservatoire, puisqu'on est dans une relation avec quatre autres écoles d'art de Paris, la FEMIS, les Arts déco, les Beaux-arts et le CNSND, et qu'on a créé une série d'endroits de rencontres entre nous, notamment une semaine inter-écoles. Durant cette semaine inter-écoles, on arrête les activités de l'une et l'autre école, on mélange, et on propose seize ou dix-huit ateliers selon le nombre. Par exemple, cette année, il y avait un atelier transmédia, où on devait arriver à raconter une histoire avec tous les médias en même temps, ou réaliser un film avec un téléphone portable, etc. (Il y avait un atelier « Drones », mais il n'a pas pu avoir lieu, pour les raisons qu'on sait, – c'est fini les ateliers « Drones ».) Dans cet espace-là, il y a quelqu'un qui gère ces ateliers, mais en même temps, la créativité autonome libre de chaque élève est extrêmement sollicitée et ils peuvent produire des choses sérieuses, profondes et engagées, ou très rigolotes, complètement fantaisistes, et qui ne sont pas sanctionnées ou cernées par des catégories. Cette liberté est possible. Après, il y a un troisième plan qui est celui de la recherche au sein du doctorat au SACRe. C'est évidemment une question qui ne peut pas être évacuée par les gens qui sont en recherche. Là aussi, il y a une espèce de terrain de jeux immense pour ceux qui veulent bien l'entreprendre, qui, au sein de SACRe, est le rapport à toutes les autres écoles que sont l'Institut Curie, l'Observatoire, etc. (de très grandes écoles) qui entourent ces cinq écoles d'art. L'ambition de ce doctorat, c'est justement qu'un artiste aille à la rencontre de questions qui sont en même temps scientifiques et artistiques, en fasse l'exploration sur trois ans et mène une thèse dont la soutenance n'est pas un mémoire écrit, mais un geste artistique. Cette forme de petite révolution peut poser plein de questions à l'université que, personnellement, j'entends complètement. En tant que Bac + 0, j'ai un immense respect pour l'université, donc j'aime assez peu qu'on joue à créer des masters et des doctorats, mais cette recherche m'a vraiment convaincue (je ne l'étais pas au départ) au

sujet de l'infinité de possibles qui s'ouvrent et qui sont bénéfiques aux deux parties, aux artistes et à l'université.

G. G. : Oui, c'est très riche. On s'aperçoit qu'il y a une transformation très active des écoles par rapport à toutes ces questions. Il est intéressant que vous renvoyiez le théâtre à ses origines, à cette fonction du théâtre qui est de poser à la société et à soi-même des questions existentielles. Il y a vingt ans, avec la généralisation de ses effets, la question de la révolution numérique était anecdotique dans le monde théâtral, mais aujourd'hui elle est inéluctable, car ontologique. Elle touche à la société entière, au devenir du travail, au contrôle de notre vie privée, aux phénomènes de globalisation qui ont des effets assez conséquents sur le plan politique, et aussi, on le voit bien, à des transformations qui concernent les origines de l'humain. J'entends qu'en fin de compte, le théâtre n'a pas forcément besoin de se transformer pour aborder ces questions. En ce qui concerne l'obsolescence programmée de la technologie, effectivement, il ne sert à rien de faire une formation sur une technologie fixe, parce que la fixité n'existe pas. On le savait déjà, mais aujourd'hui tout s'accélère. Comment prend-on en compte une écologie, un processus, qui doit intégrer cette permanence du changement ? Sur le plan théâtral, par exemple, que fait-on ? Avec l'intégration de l'artiste numérique, qu'advient-il du scénographe, de l'éclairagiste, de l'ingénieur du son ? Ne devrait-on pas adopter un nouveau regard, qui doit faire partie d'une sorte de boucle qui réinterroge des fondamentaux matériels sur un plateau, et donc directement l'acteur, et les bouscule ?

C. L. D. : Deux points sont abordés ici. Il est certain que professionnellement, l'organisation du théâtre va exploser, forcément. Il y a des dégâts et des gains, comme il y en a dans tous les métiers. Le théâtre n'y échappe pas. Mais au sujet des acteurs, il semble que nous oublions ici le fait que nous sommes en retard par rapport à eux. Ils sont nés durant cette révolution. Les écoles viennent toujours un peu tardivement, – on essaie que ce soit le moins tardif possible, mais elles viennent tardivement –, apprendre à des jeunes gens ce qu'ils savent déjà dans ce domaine. Par exemple, lors de la création de films à partir de portables, nous avons fait une petite formation sur le type de format et les étudiants étaient absolument persuadés qu'en ayant fait le film sur le portable et en

l'ayant monté, ils allaient le brancher et le projeter sur grand écran. Au troisième échec, nous avons réalisé qu'il manquait une étape... Mais pour ce qui est de l'habileté, de la créativité, de la réponse à la question essentielle qui est de savoir où nous en sommes avec ces outils et ce qu'ils peuvent en faire, ils sont loin devant.

G. G. : À ce moment-là, nous sommes vieux à vingt-cinq ans. La technologie nous dépasse...

C. L. D. : C'est pourquoi j'ai énormément de chance d'avoir des enfants de quatorze et seize ans !

G. G. : Une formation pratique de la directrice du Conservatoire par ses enfants !

C. L. D. : C'est la vérité, nous sommes nombreux dans cette situation ! Sur le plan politique, ça ouvre une possibilité. Par exemple, depuis que je suis arrivée : le Conservatoire avait des partenariats internationaux accueillant des élèves étrangers, mais jamais venant d'Afrique. Je me demandais comment nous pouvions faire pour remédier à cela. Il est certain que l'installation, par exemple, d'un système qui permet la relation de téléprésence n'est pas forcément hors de prix. C'est un mode de mise en relation de pays très pauvres avec des pays très riches qui est une belle revanche de la mondialisation par ses citoyens. On peut s'emparer de cet outil du monde et parler avec les gens avec qui on a envie de parler.

S. N. : J'entends tout ce que vous dites. Moi, je n'ai pas l'impression que la question principale des jeunes acteurs aujourd'hui, – des acteurs, je dis bien –, soit celle des nouvelles technologies. La question de l'acteur, souvent, touche à la présence, la voix nue, le rapport au public direct. Je pense qu'il faut faire attention lorsqu'on qualifie cette évolution d'inéluctable. Le théâtre est là depuis un bon moment, le cinéma est là depuis cent ans, il est en train de mourir, comme la télévision. Le théâtre a cette force de résistance incroyable qui est dû à la mise en présence simple d'un homme, ou deux hommes ou deux femmes, avec une voix nue, dans un même lieu, dans un même espace,

et c'est quelque chose qui a résisté pendant assez longtemps, parce qu'il y en a eu d'autres, des nouvelles technologies, avant l'arrivée de celles du moment. Pour mes étudiants acteurs (je ne parle pas des metteurs en scène, des scénographes ou des régisseurs), le jeu devant la caméra n'est pas une question prioritaire. Ce n'est pas une demande, ni une nécessité. C'est une question, le plus souvent. Cela poserait plus largement la place de l'acteur dans tous les dispositifs existants. Nous sommes dans une période où le metteur en scène est tout-puissant à tous points de vue. Même si les collectifs reviennent, ils sont la plupart du temps dirigés par quelqu'un et la question de la place de l'acteur dans la représentation théâtrale est importante. Cela revient à mettre en question la nécessité de l'acteur, c'est-à-dire : est-ce qu'aujourd'hui, l'envie d'un jeune homme ou d'une jeune femme de se dresser sur un plateau est liée, ou pas, à son expérience de pratique informatique et de tout ce dont vous parliez ? Je ne suis pas certain. La question que je soulevais est celle de l'Ailleurs, de la même manière que, bien sûr, tout le monde écrit avec un ordinateur, mais le fait de continuer à écrire avec un crayon, c'est aussi un acte de résistance. C'est un acte de déplacement. Est-ce que l'acte de théâtre n'est pas aussi un acte de déplacement ? Je sais bien que notre discussion a pour thème « l'acteur face à l'écran », mais je trouve que la vocation, c'est-à-dire pourquoi faire du théâtre, par exemple, importe beaucoup aux acteurs.

G. G. : On rejoint la question politique, citoyenne. L'acteur, comme un espace de résistance, représenterait aussi l'Homme, aujourd'hui, face à ces défis. Si tout passe par l'acteur sur le plateau, – ça tout le monde est d'accord –, qu'il revendique aussi cette résistance comme Homme sur un plateau...

S. N. : Je ne suis pas sûr que tout le monde soit bien d'accord que tout passe par l'acteur sur un plateau. Ce n'est pas toujours évident aujourd'hui. J'ai vu *Le Maître et Marguerite* il y a quelques années, dans la Cour d'honneur du Palais des papes. On y voyait, sur un grand nombre de mètres carrés, une énorme projection d'images, puis de tout petits bonshommes, qui étaient perdus, dont tu ne voyais même pas le regard, dont tu n'entendais même pas la voix. Je ne dis pas que c'est bien ou mal, mais je ne suis pas sûr

que ce soit une évidence, aujourd'hui, pour tout le monde, que l'acteur soit le vecteur principal de la représentation théâtrale.

F. P. : Dans cette relation à l'école, tu disais que les acteurs sont des jeunes hommes, des jeunes femmes, qui sont des citoyens, qui vivent dans une société qui va plus ou moins mal, et pendant trois ans, en parallèle de la pratique d'acteur qu'ils vont apprendre ou parfaire à l'école, ils continuent à vivre cette condition-là. Les nouvelles technologies sont une des choses qui, effectivement, transforment davantage les modes de consommation d'ailleurs que le reste, mais aussi les modes de comportement, de société. Mais ce ne sont pas les seules, effectivement. Je pense que la relation propre à la mondialisation, la relation propre au brevet, sur les idées, la relation propre aux échanges, à l'économie, au sens très large, sont également des facteurs qui transforment à des vitesses au moins aussi grandes que celles dans lesquelles se transforment les nouvelles technologies, la vie de ces jeunes gens pendant ces trois ans. De les accompagner, pendant cette durée, à s'interroger sur le monde dans lequel ils vivent, quelle que soit la forme que cela prend, cela nous paraît nécessaire. On le fait par des moyens de discours, de discussions. On le fait aussi au moyen du théâtre et de la pratique. Les technologies peuvent s'inscrire à l'intérieur de ce mouvement dont nous devons tous être responsables dans nos écoles. Je rejoins Claire quand elle dit qu'au fond, finalement, ce qui doit être pris en compte principalement, c'est la pensée produite, les questions que cela nous conduit à nous poser, à nous-mêmes et à notre art. Amener les acteurs à se poser des questions par l'utilisation, par la pratique, par la confrontation à des technologies comme à d'autre chose, c'est notre métier. C'est notre responsabilité de le faire. Après on peut effectivement les confronter à une caméra, un micro, un *smartphone*, des battements du cœur, des projections ; si on n'est pas dans le processus de s'interroger sur ce que ça fait, ça devient un peu obsolète, un peu gadget. Pour répondre à ce que disait Stanislas, effectivement, pour avoir vécu plusieurs expériences de ce type-là avec des compagnies internationales qui viennent proposer des ateliers, ou auprès desquelles on sollicite des ateliers qui utilisent ces outils, les acteurs ont plutôt un gros point d'interrogation dans les yeux. Il n'y a donc pas vraiment de demande, de la part des étudiants, d'utiliser ces technologies à l'école dans l'optique d'y être confrontés sur les plateaux. Je n'ai jamais eu ce type de demande non

plus. Par contre, si, lors de cet atelier, la question des nouvelles technologies est pensée, et donc est une nécessité pour l'artiste qui les utilise, alors là, oui. Là, ça devient un élément très important du processus de l'atelier lui-même, mais encore une fois, c'est parce que c'est une nécessité, parce que ça aura été pensé.

G. G. : C'est l'artiste extérieur qui viendrait avec toute sa technologie pour pouvoir dialoguer avec les acteurs ? Comment se passe le rapport à ce savoir-faire, cette technique, est-ce que c'est une équipe entière qui arrive ?

F. P. : Encore une fois, s'il n'y a pas de proposition artistique derrière, comme disaient Stanislas ou Didier tout à l'heure, apprendre à un acteur à s'adresser devant une caméra ou à un micro, il ne faut pas passer trois mois là-dessus. Soit on passe des années, et on affine ça, et ça devient artistique en soi ; soit c'est un outil et en une semaine d'exercices, c'est réglé. Ce qui est par contre plus profond, c'est la proposition artistique qui accompagne cette pratique. Et la proposition artistique, qui la fait ? En tout cas, pour nos écoles, pour la mienne où nous travaillons avec des intervenants ponctuels, – je pense que c'est la même chose pour beaucoup d'entre nous –, ce sont ces artistes qui arrivent avec elle.

D. A. : Paradoxalement, il ne faudrait pas que vous croyiez que les nouvelles technologies amènent un acteur complètement nouveau. Le numérique nous oblige à renforcer des choses qui existent déjà, notamment tout ce qui a trait à la présence, – parce que si vous n'avez pas de présence face à des nouveaux outils, vous êtes balayé par la technique très vite –, à la maîtrise totale de la voix et du corps ; donc cela nous renvoie aux fondamentaux qui sont enseignés dans nos écoles. Ça veut dire qu'il faut approfondir cet enseignement-là. Par rapport aux équipes et aux outils qui arrivent, c'est vrai qu'entre Julien Gosselin qui vient avec un musicien et un vidéaste, Jean-François Perry qui arrive avec une ribambelle d'outils de toutes sortes, en plus de son ingénieur qui le suit, ou une série de tests avec ses caméras, en général, quand un metteur en scène arrive avec un projet, il vient avec une série de nouveaux outils qu'il utilise et qu'il va poser sur le plateau. Le rapport qui s'établit entre l'acteur et le metteur en scène est très traditionnel,

parce que l'acteur est quand même sur le plateau pour offrir des tas de propositions au metteur en scène. Après, le metteur en scène tranche, décide, mais ce rapport-là n'est pas changé par les outils numériques. Il ne faut pas vous imaginer que ça transforme complètement la vie des comédiens, la relation reste quand même de l'ordre du relativement traditionnel. Par contre, ce qui peut vraiment changer les choses, c'est ce dont parlait Claire : le rapport qui se met en place avec les universités, où on peut imaginer une autre dimension, mais qui à mon avis relève plus d'un Master, d'une dimension création-recherche. Mais je crois que c'est peut-être un autre débat.

C. L. D. : Pour moi, il y a deux choses très distinctes : la question de l'art, auquel cas, effectivement, la formation est très simple, il suffit de l'intégrer et elle l'est, je pense, dans plusieurs écoles ; et la question de la maîtrise d'outils. Ces outils ne sont pas à considérer davantage que d'autres. Et puis, il y a la question du citoyen. Pour cette question, on n'est pas en train de parler d'une révolution à venir, ou de quelque chose qu'on serait en train d'accompagner maintenant, on est en train de faire le constat de quelque chose qui s'est passé il y a très longtemps et dans laquelle on vit. Toute notre relation à l'autre, au temps et à l'espace, est conditionnée par Internet. Point. Ça (on le veut ou on ne le veut pas), c'est un fait. Si je crois que, tous, on considère qu'on dirige des écoles dans lesquelles on forme des artistes, des citoyens, des êtres humains, et que, dans cette formation, la relation à l'autre est à celui qui est tout à côté de soi ou de l'autre côté de la planète, alors penser cette chose avant que d'autres ne l'aient définitivement pensée pour nous me paraît une question très importante, une question de contenu. C'est une question qui est d'ailleurs extrêmement présente dans la littérature dramatique contemporaine, dans les textes. Cette question, dont s'emparent les auteurs, est aussi celle des acteurs, mais en tant que citoyens, et pas sur le plan technique. Les acteurs ont à parler de cela, parce que c'est le monde qui est déjà passé. Maintenant, nous en sommes à nous demander jusqu'où ce rapport à l'être humain virtuel va aller.

G. G. : J'ouvre le débat à la salle.

PUBLIC #1:

Je voudrais reprendre la question du jeu de l'acteur, à la fois en tant qu'intervenante à la Haute-école de théâtre de Suisse romande et dramaturge. J'ai l'impression que cette question de la présence des écrans et de tous ces outils technologiques sur le plateau s'inscrit peut-être, du point de vue du jeu de l'acteur, dans quelque chose qui est plus large, qui est ce fameux tournant « performanciel » (*Performative Turn*), comme on a pu l'appeler, qui a essaimé depuis quelques décennies sur les plateaux, et qui pose la question de l'endroit du jeu de l'acteur entre différents niveaux de réalité. J'ai le sentiment que ce qui est souvent abordé avec la présence des écrans, c'est ce lien qu'il peut y avoir entre la présence directe de l'acteur sur le plateau, ce qu'on a pu appeler la présentation, et la question de la représentation, d'un univers fictionnel. L'acteur serait aujourd'hui placé très souvent dans une sorte d'entre-deux, ce qu'Erika Fischer-Lichte appelle le « *betwixt* », c'est-à-dire ni l'un ni l'autre, ni dans la réalité, ni dans la fiction. On passe de l'un à l'autre, d'ailleurs souvent par le biais de métalepses, c'est-à-dire de sauts entre différents niveaux. Par exemple, quand un acteur incarne un personnage et que, de l'intérieur de la fiction, il s'adresse au spectateur, il y a une sorte de transgression, parce qu'ils ne sont évidemment pas au même niveau de réalité. J'ai le sentiment que, très souvent, dans les spectacles que j'ai l'occasion de voir, la technologie est au service de ce type de dispositif qui interroge en permanence la question de la réalité et de la fiction sur le plateau, de la présence et la représentation. Donc, je me demande comment on passe entre tous ces niveaux. Je pose cette question, parce que je vois des tentatives qui ne fonctionnent pas, à cause du jeu de l'acteur. Je vois beaucoup de productions de jeunes compagnies et j'ai le sentiment qu'il y a là quelque chose d'important à enseigner aux acteurs, peut-être plus que de savoir comment on s'adresse à une caméra. Dans *Julia* de Christiane Jatahy, une adaptation de *Mademoiselle Julie* de Strindberg, la metteuse en scène joue avec tous ces niveaux de fiction et de réalité, et ce qui est impressionnant, c'est que la comédienne qui joue Julia traverse tous ces niveaux : tout est brouillé, on ne sait plus si c'est la comédienne qui parle, si c'est la comédienne d'un film, si c'est la comédienne qu'on voit sur le plateau, mais elle traverse tout ça avec une sorte de même

énergie, de même émotion, qui fait qu'en même temps elle fait le lien entre tous ces niveaux de réalité, et qu'on n'est plus du tout dans un jeu qui va séparer, dans ces fameuses ruptures de ton qu'on a pu voir beaucoup dans le théâtre quand on passait d'un niveau à l'autre. Là, il y a quelque chose qui est dans le présent du plateau, et quelle que soit la réalité, il est porté par l'acteur. Cela fait-il écho à quelque chose pour vous, en tant qu'enseignants ?

C. L. D. : Je pense que dans tout ça, il n'y a aucune question, aucune nouveauté. Je le redis, parce que je ne l'entends nulle part. C'est comme le mélange des genres, le fait de faire du théâtre avec un peu de cinéma, un peu de danse, un peu de cirque, un peu de musique... C'est la nature du théâtre. Dans tout ça, il n'y a rien de nouveau. Il y a des spectacles qui sont nécessaires ; il y en a qui ne le sont pas. Donc, quand vous éprouvez que, tout d'un coup, plusieurs réalités sont présentes ensemble, c'est que vous voyez du théâtre, à mon sens à moi. Quand vous éprouvez qu'il y a une réalité pauvre, c'est que vous voyez un mauvais spectacle, qui n'est pas porté par une nécessité artistique. Par contre, c'est une question qui est déjà morte, déjà vieille, c'est une question de vieux. Ça fait des années et des années qu'elle est là. On en parle maintenant. Il y a des essais ratés et des essais réussis. C'est un fait, et il n'y a pas de quoi écrire des choses si intéressantes que ça, à mon sens à moi. Par contre, le fait, par exemple, que sur Facebook, personne ne meurt, ça c'est une question de notre monde. Que notre rapport à la vie et à la mort soit modifié par Internet, ça, c'est notre question, mais aussi celle de tous les acteurs. C'est ce que j'essaie de dire depuis tout à l'heure, mais il me semble que ça ne pose aucune question nouvelle du point de vue du jeu de l'acteur, sauf ce qu'on a dit, c'est-à-dire la question d'être formé à cet outil, comme auparavant ils étaient formés au fait d'arriver à trouver la lumière quand ils étaient sur scène, ou d'être entendus. Pour avoir été sur un plateau et l'avoir éprouvé de tous les côtés, cette question, elle est technique. Ce n'est pas difficile d'y répondre.

S. N. : Elle est technique, mais elle repose quand même la question du rapport entre l'acteur et le metteur en scène. À quel point l'acteur, dans ces spectacles, est l'outil du rêve du metteur en scène, et simplement cela, ou à quel point il est cocréateur de cette chose-

là ; c'est une question que je trouve aussi importante. Je vais prendre un exemple très simple : beaucoup de jeunes gens font du théâtre, – c'est très paradoxal –, parce qu'ils n'ont pas envie du gros plan, parce que la question du théâtre n'est pas la même que celle du cinéma. Donc, exposer son visage en énorme sur une scène de théâtre, ça peut être quelque chose d'extrêmement violent pour un acteur ou une actrice, parce que, très paradoxalement, le lieu de la scène, pour l'acteur, est à la fois un lieu de l'apparition et un lieu de la disparition, parce qu'il y a la distance. Aussi, parce que, justement, il y a quelque chose qui ne s'apprend pas de la même manière. Je renvoie à Patrice Chéreau, qui avait dit cette phrase passionnante quand il avait quitté le théâtre pour la première fois : « Je quitte le théâtre, parce que j'ai besoin de me rapprocher du visage des acteurs ». Je trouvais que c'était très beau. Tout d'un coup, moi j'ai besoin d'être plus proche encore, en tant que metteur en scène, du visage des acteurs. Donc, toute la question derrière, au-delà de la question de la formation (j'entends votre question), c'est quand même le rapport du consenti entre l'acteur et le metteur en scène. Qui a dans les mains les outils ? C'est aussi une question politique. À quel point je choisis de faire du théâtre ? – parce qu'il y a des gens qui n'ont pas envie de faire du théâtre, ils ont envie de ne faire que de l'image –, je pense que c'est une question qui rebondit un peu sur la vôtre. Je crois que le théâtre doit reposer sur le désir de l'acteur avant de reposer sur le désir du metteur en scène. Donc, je me demande : est-ce que cette question des nouvelles technologies est posée par les acteurs ou pas du tout ? Je ne suis pas sûr. Moi, je connais des tas de gens pour qui ce n'est pas une question qu'on ne meure pas sur Facebook. Ce que je veux dire, c'est que c'est une question que certains se posent, mais que d'autres ne se posent pas. Je ne sais pas si c'est un problème de se la poser ou de ne pas se la poser, de mourir ou non sur Facebook. J'entends ce que tu dis, Claire, et je suis d'accord d'un certain point de vue. Mais en même temps, en pointant les dangers d'Internet sur la question de l'artiste, est-ce que vous posez aussi la question pour le peintre, le sculpteur ? Est-ce qu'on a besoin, en tant qu'artiste, d'être exactement au même endroit que l'endroit du développement du monde, ou est-ce que le pas de côté et l'écart ne créent pas aussi un champ de résistance ?

C. L. D. : Bien sûr. Un champ de résistance, absolument, mais pas un champ d'ignorance. C'est ça le sujet d'aujourd'hui.

F. P. : Il me semble que cette opposition, cette complémentarité entre présentation et représentation, pour un acteur, elle a toujours été présente. Je ne sais pas si c'est ni l'un ni l'autre. C'est et l'un, et l'autre. Il faut que l'acteur soit en présentation et en représentation tout le temps, qu'il puisse interroger son rapport au plateau et à la salle de façon permanente. Je crois que les nouvelles technologies peuvent mettre en évidence un endroit performatif particulier, mais la performance le pose également hors du champ des nouvelles technologies. Pour autant, ce n'est pas par là qu'on en prend conscience. Je pense que, pour l'école, c'est important que dans l'ensemble du cursus, cet aller-retour, ce lien présentation / représentation soit posé dans tous les cas de figure. Occuper différents endroits à cet effet, dont les nouvelles technologies et les arts connexes ; dont l'écriture de plateau et la performance ; dont le poème dramatique dans toute son histoire, tout son lyrisme et toute son ampleur, jusqu'aux écritures contemporaines ; c'est poser cette question-là. Les nouvelles technologies la posent, à leur endroit. On en tient compte aussi.

PUBLIC #2 : Si l'acteur se pose la question, à un moment donné, du dispositif, je dirais que c'est comme quand il interroge une mise en situation. S'il n'arrive pas à produire du jeu, c'est peut-être que le dispositif n'est pas valide, tout simplement. L'interrogation vient de là, sinon, un acteur, dans l'expérience concrète, ne se pose pas cette question, quand c'est son environnement, l'espace de jeu. Souvent, l'incidence de la technologie sur le jeu de l'acteur intervient quand ça crée le transfert d'adresse, quand ça déplace l'adresse, alors que la technologie est aussi, régulièrement, simplement, un outil de captation de l'adresse, qui ne la détourne pas. Il y a vraiment différentes notions, différents enjeux, dans le rapport à l'acteur qui se situent précisément à cet endroit. Souvent, quand le questionnement émerge, c'est qu'à la base, il y a un dysfonctionnement.

G. G. : Sur le dialogue entre Stanislas et Claire, sur l'ignorance, je me demande si la technologie, aujourd'hui, renvoie à la même chose, via Internet par exemple, – l'immortalité, la transformation du corps, la globalisation, les neurosciences –, que ce à quoi elle renvoyait avant ? Stanislas parlait du rapport entre acteur et metteur en scène

dans le processus de fabrication, qui, effectivement, est fondamental, sachant que le metteur en scène peut « manipuler » l'acteur. Face au défi de la confrontation aux nouvelles technologies, est-ce qu'il n'y a pas, pour l'acteur aussi, des éléments, des outils à approcher pour pouvoir dialoguer avec le metteur en scène dans une logique de construction, de mise en question qui ne soit pas simplement un phénomène de résistance, mais qui soit l'utilisation d'un retour pour rebondir, être dans une dynamique heuristique d'aller vers d'autres territoires ? L'exemple d'Anne Tismer montre que ces outils ne l'empêchent pas d'être créative. Mais fait-on comme avant ? Ou est-ce que notre attitude est différente en ce qui concerne les outils que nous donnons à l'acteur, l'approche pour lui permettre de construire ce dialogue avec le metteur en scène ou avec les fantasmes du metteur en scène ? Le metteur en scène est d'ailleurs aussi une figure émergente. Ne serions-nous pas à un moment où l'acteur se trouverait dans des dispositifs qui vont le dépasser, comme ils le font dans la société actuelle ? C'est là la question. Le numérique, c'est quand même le basculement vers un autre mode de réalité. Dans sa boîte à outils, dans le dialogue avec le metteur en scène ou avec le dispositif qui lui est donné à jouer, est-ce que l'acteur contemporain peut déployer toute sa créativité ?

PUBLIC #3 : Je suis très surprise de votre affirmation, parce que lorsque nous avons conçu cette table sur la formation de l'acteur, nous avons l'impression, en tant que spectateurs, qu'il y avait forcément une différence. D'abord, parce que certains acteurs le disent, et puis parce que, dans notre perception de spectateur, on perçoit autre chose du jeu de l'acteur. Je poserai la question autrement, puisque vous dites qu'il n'y a pas de problème et qu'au fond on continue à former les acteurs comme on les formait, mais on les adapte, on leur apprend à travailler avec ce nouvel outil : vous êtes pratiquement tous des metteurs en scène ; est-ce que votre direction d'acteurs diffère quand vous avez des écrans et des dispositifs qui font que l'acteur doit interagir avec ces écrans ? Où se situe cette différence ?

C. L. D. : Pour moi, à mon niveau, il n'y a pas de différence entre ma position de metteur en scène et celle de directrice de l'école, l'objectif est le même : c'est la question de la connaissance, de l'absence de manipulation, le fait d'arriver à travailler d'artiste à artiste

dans un dialogue, dont chacun dispose des règles et dont tout le monde a tous les outils. Dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'une création ou qu'il s'agisse de l'école, ce qui me paraît très important, c'est que la personne qui est en face de nous, qui est la plus vulnérable puisqu'elle est sur scène et qu'elle prend des risques physiques, ait une maîtrise, une connaissance de tous les outils employés pour la représentation de sa personne. C'est en cela que, pour moi, ça ne change pas, du spectacle à la pédagogie, et que ça ne change pas l'intérieur de la pédagogie puisque cette question de la maîtrise des outils pour arriver à prendre tous les risques émotionnels qu'il faut prendre en montant sur un plateau, avec une maîtrise de l'espace, de l'autre, du rapport au public qu'on a soi-même choisi comme acteur, qu'on a approuvé intérieurement, est la même, quel que soit le type d'outil. La nature technique n'est pas la même, mais la question est la même : c'est le fait de ne pas être objet, et d'être sujet de ce qu'on est en train d'interpréter, dans un dialogue avec quelqu'un qui n'est pas en train de vous mettre malgré vous (comme Stanislas le racontait tout à l'heure) dans un dispositif dans lequel, tout d'un coup, on est empêché de jouer par des outils qui vous auraient complètement dépassé, ou dont l'utilisation ne vous aurait pas été transmise, qui n'auraient pas été créés en dialogue avec vous. Michel Serres parle souvent du rapport à la mémoire qui a changé depuis l'arrivée de l'ordinateur: tout ça est en même temps contrainte et libération. Le jeu est à la fois plus contraint, c'est souvent une autre situation dans l'espace, et il y a des endroits où il y a une liberté nouvelle à tirer de la situation. Il dit : « Voilà, il ne nous reste plus qu'à être intelligents, puisque l'ordinateur se charge de la mémoire ». Et on pourrait dire qu'il ne nous reste plus qu'à être libres, une fois qu'on a maîtrisé ces outils-là. C'est en cela que je dis que c'est simple.

D. A. : Je suis homme de l'art et non artiste, puisque je ne suis pas metteur en scène. En ayant vu la façon dont ça se passe maintenant, avec des metteurs en scène, j'ai constaté qu'il ne s'agit pas d'un dispositif avec des outils, mais d'un dialogue à trois. La direction d'acteur reste à peu près la même, c'est-à-dire que le metteur en scène va nourrir l'acteur avec des informations dramaturgiques, artistiques, sur la situation, et à côté de lui, il y a le technicien. Je ne sais pas si on peut encore l'appeler technicien, parce que, quelque part, lui aussi est un artiste. Le comédien va dialoguer avec les trois. À un moment donné,

forcément, il va demander des choses au technicien, qui va renvoyer quelque chose, et puis ça va se modifier de nouveau comme ça. Ça ressemble à du *free jazz*. Il y a des improvisations du comédien qui ont été nourries par le travail du metteur en scène, enrichies de nouveau par le technicien, et ça joue comme ça, tout le temps.