

## Compte rendu

---

Ouvrage recensé :

ADRIEN, Philippe, *Instant par instant. En classe d'interprétation*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998

par Joël Beddows

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, 1999, p. 172-174.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041405ar>

DOI: 10.7202/041405ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

ADRIEN, Philippe, *Instant par instant. En classe d'interprétation*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1998

---

Ces chroniques relatives à un cours d'interprétation donné par Philippe Adrien, au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, intéresseront plusieurs types de lecteurs. Les professeurs d'interprétation y trouveront des stratégies pour aborder des scènes des répertoires contemporain et classique, souvent retranscrites au fil des chapitres. Les étudiants devraient le lire, ne serait-ce que pour l'explication que donne l'auteur sur les rapports entre connaissance historique et jeu. Les théoriciens du jeu y découvriront des liens percutants entre « la part philosophique » des textes étudiés (p. 16), l'analyse dramaturgique et le jeu des comédiens. Au chercheur nord-américain, enfin, ce livre peut servir d'introduction à la conceptualisation actuelle du jeu dramatique en France (p. 10).

Adrien, également directeur artistique du Théâtre de la Tempête, à Paris, depuis 1996, propose à ses étudiants un programme conçu autour de la thématique « Le Théâtre, la foi et la vérité » (p. 8). À son avis, le théâtre ne peut être dissocié de la religion, et son cours se veut par conséquent une exploration de la « vérité » dans le jeu, concept à son tour inséparable de la culture judéo-chrétienne de ses étudiants (p. 113). En fait, les religions et les cultures du monde inspirent sa pensée : il se demande, par exemple, comment le jeu est possible en Iran où la religion interdit

qu'on se touche et qu'on se regarde (p. 12-13). Malgré cette importance accordée à la spiritualité, son approche demeure à priori textocentrique : « [...] tout ce que nous avons à découvrir, à savoir les secrets et les raisons du jeu de l'acteur, se trouverait déposé au cœur de la poésie dramatique considérée dans une perspective historique » (p. 38).

Il est peu étonnant, donc, que son premier chapitre présente le corps du comédien dans la perspective d'un outil à entraîner pour mieux servir le texte écrit : « Je souhaiterais une plus grande unité, une réflexion partagée entre les différents intervenants, une dramaturgie coordonnée du corps, de la voix et de l'interprétation » (p. 20). Pour ce faire, il emploie des exercices de base qu'il tente de réactualiser. Par exemple, le jeu qui consiste à marcher à des rythmes variés initie les participants à la « mise en fiction », une fois combinée avec un jeu d'improvisation qui pose les questions « Où ? », « Quand ? », « Comment ? » et « Pourquoi ? ». De plus, le jeu du miroir sert à sensibiliser le débutant aux possibilités multiples que présente un personnage, et à l'éloigner du moi trop souvent présent sur scène.

Si l'on se fie aux descriptions retrouvées dans les chapitres II à VII, la salle de cours d'Adrien fonctionne avant tout selon le modèle proposé par l'Actor's Studio. Les éléments de jeu à retravailler sont identifiés par le professeur après une première représentation : maître et étudiants discutent, puis, par la suite, ces derniers retravaillent leurs scènes en fonction d'un but précis. Dans le chapitre II, Adrien décrit le travail

qu'il accomplit avec ses étudiants à partir d'une scène tirée de *Grand'peur et misère du III<sup>e</sup> Reich* de Bertolt Brecht. Ici, il tente de développer un abandon au jeu – appelé « entrer en fiction » – qu'il n'hésite pas à comparer à l'abandon à la religion (p. 63). Pour arriver à ses fins, il impose à ses étudiants une mise en scène qu'il met au service de l'objectif pédagogique. Dans le troisième chapitre, l'importance des silences est travaillée à partir d'un extrait de *La mouette*. Dans le quatrième chapitre, par l'intermédiaire d'une scène de *L'échange*, le besoin de respecter la spécificité poétique d'un auteur est étudié, tandis que, dans les chapitres V et VI, la sincérité et la simplicité dans l'interprétation des textes classiques sont explorées par l'entremise de scènes tirées de *Tartuffe* et d'*Andromaque*.

La théorie chez Adrien n'est pas dédaignée. Stanislavski y est souvent mis à contribution, et sa pensée est citée dans presque tous les chapitres. Le chapitre VII – de loin le plus intéressant du livre – amène, entre autres choses, un questionnement plus approfondi sur le fameux « si magique ». Pour expliquer la notion du personnage, Adrien cite Anne Ubersfeld (p. 76), et pour une compréhension de l'espace dans la tragédie classique, il se réfère à nul autre que Roland Barthes (p. 202). Il renseigne ses étudiants sur des notions élémentaires liées à la traduction interlinguistique. S'appuyant sur une scène de *La mouette* (p. 71-73), il renvoie à Antoine Vitez, André Markowicz et Françoise Morvan<sup>1</sup>, traducteurs russo-français parmi les plus connus. Malheureusement, ce souci de recourir à des notions théoriques conduit parfois à un certain

hermétisme. Il explique la pensée chrétienne de Paul Claudel par une métaphore autour du crucifix où il répond à des questions par des questions (p. 130). Dans un passage où il cite Barthes, il décrit l'espace tragique comme étant un lieu mental, approche que son étudiant qualifie d'abstraite, ce qui n'est pas nié par l'auteur (p. 202).

Le manque d'homogénéité dans le ton et le style est regrettable. Parfois il s'agit carrément de retranscriptions de leçons ; parfois certains chapitres donnent l'impression d'avoir été retravaillés et les questions des étudiants censurées. Dommage, puisque par moments leurs interventions obligent Adrien à réexpliquer et à clarifier ses idées. De plus, l'auteur donne l'impression à l'occasion de réfléchir à voix haute : au cours de ces nombreuses envolées, j'ai perdu le sens des réflexions et des hypothèses proposées.

Somme toute, ces chroniques réaffirment certaines vérités déjà répandues sur la formation de l'acteur. Si originalité il y a, elle se trouve dans l'intégration même que fait Adrien de la théorie et de l'histoire en salle d'interprétation. Reste à voir jusqu'à quel point les pédagogues et les étudiants seront sensibles à un type de discours qui est souvent un objet de résistance sur le continent américain.

Joël Beddows

*Université de Toronto*

Pour constater l'ampleur du débat, veuillez voir notamment l'article "Ne construis jamais, mais plante...". Quelques mots assez énergiques et pourtant désespérés pour la défense du célèbre Système inconnu de Stanislavski, d'Igor Ovadis, dans *L'Annuaire théâtral*, n° 25 (printemps 1999), p. 116-133.

---

1. Il est curieux qu'un homme qui se soucie autant de traductologie ne fasse aucune mention de la polémique autour des traductions de langue française des textes théoriques de Stanislavski.