

Les anticorps de l'acteur

Serge Ouaknine

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041263ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041263ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1995). Les anticorps de l'acteur. *L'Annuaire théâtral*, (18), 93–107.
<https://doi.org/10.7202/041263ar>

Serge Ouaknine

Les anticorps de l'acteur

Nous sommes prisonniers du temps, nous le sommes tous, et la connaissance elle-même l'est aussi.

Hermann Broch, *La Mort de Virgile*

La culture occidentale a distingué les mots des choses. Elle les a opposés si radicalement que la parole advient comme une antinomie du corps, un logos détaché d'un corpus. Pourtant, on le sait, poésie, arts et sciences ne cessent d'unifier le champ sémantique du savoir, et de rappeler que toute connaissance est indexée par les outils, la présence et l'état de son observateur. Dans la culture alphabétisée, la parole identifiée à la raison a tant heurté la matérialité du corps que tout le système éducationnel s'y reflète encore. Cette radicalité philosophique que les arts et les sciences contemporains s'efforcent de démonter a laissé des traces dans la formation de l'acteur, dans les différents systèmes, dans les méthodes qui depuis un siècle ne cessent d'agiter le monde occidental.

1. L'art et l'apparence

La formation de l'acteur est piégée tant que la pédagogie de l'interprétation des textes est orientée vers les accumulations de savoir-faire, tant que l'acteur est conçu comme un producteur d'effets qui s'apprennent. Les institutions de formation de l'acteur s'entendent pour transmettre, conjointement à des apprentissages techniques dits «de base», une certaine approche réaliste des textes. Elles prennent pour acquis que c'est là l'essentiel: apprendre à imiter le réel et dire les textes «comme dans la vie». Nombreux sont les pédagogues qui

s'arrêteront là et se satisferont de ce qui ressemble à une expression «psychologiquement» juste et formellement ressemblante.

Malheureusement, dans la plupart des cas, il s'agira d'une simulation d'émotions associée à un art de la mise en place... Certains travailleront les entrées et les sorties, la manière de s'asseoir ou de marcher; ils baliseront l'occupation de l'espace pour se préoccuper essentiellement de diction et de projection de la voix, avec «quelques déplacements»... En fait, les mots sont pour eux la matrice du sens et hors d'eux les autres paradigmes du discours scénique seront remplis par le décor, les éclairages et parfois quelques musiques. L'objectif de l'acteur, dans un tel projet est de combler un vide, un espace en attente de la situation, de remplir un lieu déjà occupé par la préexistence des mots, le temps de l'apparition et de la disparition des corps qui en seront les véhicules costumés.

La vérité, dans ce contexte, celle du «personnage», consiste à construire une forme apparente à celle sous-entendue par les textes, une grammaire gestuelle restreinte à la notion d'image parlante, plus ou moins cohérente, plus ou moins mimétique du réel. À l'intérieur de cette limite, créer une mise en scène, consiste à trouver une bonne idée, une bonne atmosphère, des tons de voix «convaincants», associés à la cérémonie spatiale des accessoires et autres effets scéniques... Ce type de représentation, de Stanislavski à Grotowski, on l'aura appelé le «théâtre des cadavres»...

Cette caricature est hélas, encore très largement répandue, et les jeunes acteurs eux-mêmes sont victimes de cette pensée ambiante. Tout ce qui échappe à la construction réaliste les déstabilise, leur retire le désir qu'ils ont de s'identifier vite, à l'intention d'un public dont la fonction anonyme est de réfléchir leur propre opération mimétique. On peut dire que, depuis bientôt un siècle, toutes les révolutions au théâtre ont consisté à heurter, détourner, subvertir, inverser, distordre, fragmenter cette opération «évidente». Les grands innovateurs sont ceux qui auront réussi à contrarier cette tentation «naturelle» pour la mimésis.

2. État des révolutions scéniques

Ainsi «le juste et le vrai» seront le fruit de trahisons et de travestissements.. Former des acteurs autres ira de pair avec l'élaboration d'une vérité différente dans le transport des mots et d'une activité décontextualisante des attendus de la parole, puisque innover, signifie opérer une fracture dans le réalisme premier du paraître et de son dire.

Le passage à la métaphore se fera d'abord par un travail du corps, pour qu'il accède, justement, à l'imaginaire alternatif de signes plus autonomes et moins redondants. La métaphore, dans le discours de la présence, sera le fruit d'essais et d'erreurs, de *work in progress* qui sont les données cardinales du théâtre expérimental. Ces processus ne sont donc pas des procédés mais une ouverture des acteurs à construire des images déviantes par rapport à la situation proposée, actions tangentes reliées au contexte par une autre forme de logique, comme si la ligne déviante ne tenait à son cercle que par l'ellipse du rêve, celle de l'inconscient. Ainsi, improviser nourrira des situations surréelles, déphasées souvent des implications premières du texte, mais inspirées de lui.

Acteurs et metteurs en scène, scénographes aussi, veilleront à des métamorphoses, à la mise en place de relations de type ryzomatique, liées par des passerelles qui voient dans l'augmentation des distances une manière de mettre en relief des points de contact, fondés sur la logique du rêve, à rapprocher tous les inconciliables du désir, à transgresser les certitudes d'antan.. Les mots et les choses prendront d'immenses détours. Le décalage entre le mot et la chose que la culture a rationalisé est mis en défaut par l'inversion de cette rationalité. À la linéarité s'oppose la globalité. À la coupure sémantique, l'usage créatif du fragment.

C'est là, sans doute, le plus tangible intérêt des théâtres modernes et contemporains. Les nouveaux discours scéniques joueront sur la multiplicité des lieux, la simultanéité des actions, le décalage des signifiants. Tantôt par la voix, tantôt par le geste, par l'art des ruptures de jeu, à vue du public. De Samuel Beckett et Eugène Ionesco jusqu'à Yukio Mishima, Heiner Müller et René-Daniel

Dubois, une dynamique analogue aux innovations de la mise en scène prévaut dans l'écriture dramatique, puisque le montage des idées et des situations, la continuité séquentielle des actions toute entière prend sens par le principe des associations, des bifurcations, des retours sur soi et des lignes de fuites. Le mot comme la chose, la pensée comme l'action n'ont qu'une valeur de signe, intelligible seulement dans la mosaïque à étages du contexte.

Une hétérogénéité de ressources s'empare des lieux, d'où cet engouement pour des séquences quasi chorégraphiques à l'intérieur d'une partition de jeu, d'où l'hétéroclisme d'amplifications ou de mises en abyme des actes vivants, par des médiatisations audiovisuelles. Hier, nous avions droit aux monologues et aux dialogues, désormais, la forme concertante l'emporte (est-ce un nouveau romantisme?): les actions solitaires ont en arrière-plan un groupe de témoins anonymes où encore les autres acteurs prenant d'autres parcours, ces jeux de solitudes et de masses s'annulent, dans un même effet de décor, de toile de fond à saveur humaine...

Exactement comme la musique électroacoustique aura commencé par créer de nouvelles explorations de timbres, à explorer des séries sonores par distorsion de bruits qui seront ensuite synthétisés, accumulés sous forme de banque de sons, et qui viendront alimenter une construction sérielle, répétitive parfois aléatoire, la structure temporelle des discours scéniques fonctionne par des effets analogiques de distorsion des comportements et des rythmes de jeu. Sans objectif narratif, mais davantage pour souligner une forme de lecture objective, quasi scientifique, les lenteurs wilsoniennes, les transes frénétiques grotowskiennes sont des prétextes à briser la ligne des actions «naturelles». Elles échappent à la linéarité alphabétique de la lecture, à la successivité anecdotique des phonèmes.

La scène est une anti-littérature. Une écriture de la chute et du foisonnement, où les mots sont délégitimés à l'état de chose. Dire, désigne une fonction d'objet qui ne désigne plus l'être. Il s'agit donc en tout lieu d'un passage à l'abstraction. À l'égal des signes dans une peinture non figurative, les acteurs auront à se distribuer de manière non illustrative. C'est donc la notion de narrativité qui est en jeu dans ces nouvelles pratiques du corps et de la voix.

3. Crise de l'acteur et fonction des anticorps

Il était donc logique que les innovations des metteurs en scène aillent de pair avec de nouvelles méthodes de formation de l'acteur. À écouter les maîtres, chaque projet de mise en scène provoque des apprentissages différents. Ceci confirme une tension et explique ces conflits latents et qui surgissent avec violence dans chacune de ces démarches. Car les interprètes n'ont pas perdu leur désir de mimésis, alors qu'ils sont assujettis au passage de discours anciens où ils «étaient» quelqu'un, à des discours inconnus où ils cessent d'être, pour devenir quelque chose. Cette réification de l'être dans un avoir stigmatise le passage du mot au corps.

Sur les chemins de la création d'un spectacle, des crises dont le théâtre parle peu surgissent entre acteurs et metteurs en scène. Au-delà des conflits de personnalités, le malaise est profond. C'est qu'il existe un décalage profond entre les techniques apprises au cours de la formation d'un acteur et les discours scéniques dans lesquels il sera impliqué. Il explose toujours à propos de la méthode de travail ou sur le fonctionnement du rôle à tenir, au carrefour de ce qui relève de la voix (pour les acteurs, le vrai travail du sens est associé au texte) face à ce qui met en péril leur propre représentation (pour les acteurs, le travail du corps est identifié aux paradigmes secondaires de la mise en place, alors que celui de la voix est incontournable dans la construction du personnage).

La mise en jeu du corps «appartient» au discours du metteur en scène (faiseur d'espaces), tandis que les acteurs se réservent, pour leur propre besoin de légitimité, le territoire des mots qu'il faut dire avec des ancrages personnels pour que *tienne* le personnage.

La mise en jeu du corps, tout le théâtre moderne nous le montre, ne suit pas nécessairement ce besoin de cohérence intérieure et de signification pour soi des actions parlées. La dispersion, la fragmentation de l'être s'accommode mal d'un simple montage de signes. L'idée de personnage a la peau dure.

Face à ces tensions et pour répondre à une certaine confusion au niveau des techniques de jeu véhiculées par les institutions, conscient aussi de ces conflits propres aux chemins de la création, des dilemmes que vivent les acteurs, devant ce qui relève du corps objet et du corps imaginaire, devant ces récurrentes antinomies entre techniques vocales et techniques gestuelles, nous avons élaboré des exercices, au fil des années, pour résoudre ces conflits, les prévenir, préparer les acteurs à «faire le saut» entre technique et imaginaire. Ces exercices sont aussi des règles de jeu et de comportement, des attitudes d'esprits et des stratégies d'action. La pratique nous a montré que le concept et la chose sont au théâtre des conjoints unis par les liens du corps et du sens. Une pratique est toujours grosse d'une métaphysique.

Nous appellerons *anticorps*, ce travail qui, en amont précède le corps et en aval se sert de lui, pour lui faire dire autre chose que ce qu'il est. Pour opérer cette transition entre les paradigmes apparents du discours scénique et ces «dedans invisibles» que les acteurs appellent «ancrages».

Tout travail du corps déclenche une résistance, celle des réseaux émotionnels du «corps ancien», car la mémoire est à l'œuvre dans tout travail d'interprétation. La mémoire n'est féconde que si elle passe du souvenir à sa propre métamorphose. On ne traite pas le corps mais ce qu'il devient, ce qu'il n'est pas encore justement. L'*anticorps*, c'est le corps et son futur inconnu. Quand «cela» est là nous témoignons d'un phénomène que nous appelons la présence. Avoir de la présence ne relève pas seulement d'un tempérament inné, mais d'un entraînement spécifique. L'être se développe, il se *trans*-forme, le «*sous*-venir» advient à autre chose, par les jeux de la forme.

Vu du dehors, l'*anticorps* est tout ce qui aide à mentir de manière crédible. Vu du dedans, il est ce qui force la résistance à la coupure, à la distance, à la paresse, au non travail qui fait qu'un acteur trop détendu ne tarde pas à s'affaïsser, qu'un acteur qui ne fonctionne que par des justifications intellectuelles ou psychologiques ne tarde pas à faire semblant.

Ainsi on ne travaille jamais vraiment un corps mais son imaginaire. Technique et sens ne se distinguent pas. La coupure, propre à l'Occident, dont nous parlions en introduction se dissout, se résout par une pratique de l'anticorps.

Tout comme autrefois on exigeait, comme prérequis au métier, une bonne articulation vocale, les anticorps devraient être les outils d'une meilleure articulation de l'être et du corps, un lien dans la crédibilité globale des signes, les clés de leur lisibilité. Si les anticorps, en tant que *training* de jeu ouvrent des processus de créations, ultimement, ils visent aussi une forme.

Les anticorps sont à la fois des règles de jeu et des aptitudes. Ils ne sont pas une suite de procédés. Pour aller plus avant dans la compréhension du métier d'acteur, en Occident, il nous faudra aller encore plus en détail, par des exemples empruntés aux maîtres, pour décoder les origines des ces tensions et conflits et pratiques empruntées pour les résoudre. L'anticorps permet le dépassement du divorce entre les mots et les choses. Il est donc une opération mentale et charnelle, un faire et un entendement incorporé. L'anticorps porte donc virtuellement des formes, sans pour autant être une recette formelle. Il fait le pont entre deux disjonctions.

4. Anticorps et réalité apparente

Il est clair, que le théâtre n'imité pas tout à fait la vie. L'anticorps ne s'oppose pas au réalisme du jeu, il est davantage un naturalisme exacerbé, une surnature de la présence pour donner à la scène sa crédibilité mystérieuse. Le jeu d'un acteur créateur est *toujours* plus rapide ou un peu plus lent que ce qui se ferait dans la vie. La vitesse est ainsi une forme d'anticorps. Peu d'acteur sont conscients de cela. La décélération ou l'accélération, toutefois, ne fonctionnent que si elles ne sont pas strictement techniques, mais nourries d'un ancrage de jeu qui appartient à l'artiste. Une image mentale, un «si magique» comme dirait Stanislavski.

Un changement de vitesse de la voix associé à sa descente vers un registre plus grave ou une montée beaucoup plus aiguë va émouvoir vraiment ou déclencher le rire. La démesure du décalage vocal jointe au changement de vitesse déclenche des résonances inconnues, plus *authentiques*. Ce n'est pas l'effet (en tant que technique) qui *sonne* juste mais ce qui l'a éveillé pour naître: une tension interne, un léger déséquilibre chez l'acteur. Ici, l'anticorps ne se limite pas au tempo du débit verbal, mais au passage organique de ce changement de rythme, par un déplacement dans le corps des résonances de la voix. En tant que stratégie, l'anticorps est ce qui mentalement, intentionnellement, s'oppose au corps et vient le rejoindre. Ce déplacement va à l'encontre du corps naturel, du corps premier, il est *anti*-corps, car il a besoin du corps pour s'opposer à lui, il est à la fois en liaison et distendu. Hors du corps, il résiste à sa pesanteur en le prenant par défaut, à contre-courant de la pensée qui voudrait «trouver» sans lui, sans en provoquer les mouvements, sans en éveiller les impulsions. Le paradoxe veut que cette opposition paradoxale donne à la voix un timbre plus «logique» et qui sonnera vrai. Quand cela arrive, la première fois, l'interprète ressent un certain vide dont il s'effraie. Ce vide est ce qui est au-dessus et au-dessous du pont tendu par l'action de l'anticorps.

L'anticorps vise la conjonction rendue possible de l'écart entre l'intention et l'action effective. Il faut, en quelque sorte, un certain lâcher-prise de l'être pour une véritable emprise du corps, un certain lâcher-prise du corps pour que le risque accéléré de l'être vienne rencontrer dans la voix sa voie naturelle.... C'est le naturel «paresseux» qui empêchait l'intention de trouver sa forme.. L'anticorps est donc un travail dont il est difficile de cerner les limites, mais dont on peut seulement indiquer la trajectoire.

Exactement, comme l'archer se confond à sa cible en désirant la rejoindre de sa flèche, mais en s'abandonnant aussi à elle, dans la détente du corps. C'est toute la différence entre l'objet désiré et l'être aimé: entre la compulsion passionnée qui souffre du manque et la distance attentive dont la caresse devient possible.

Dedans et dehors disparaissent, comme un clair de lune qui nous donnerait et la sensation de la nuit et l'oubli de nous-mêmes qui l'admirons. C'est en fait cela la véritable mimésis. Elle passe par un travail de détour et d'oubli, par une attention qui pour être là doit aussi s'abstraire.

Le naturel n'advient donc pas d'une imitation par les extérieurs de la forme mais par cette intériorité du dehors qui trouve son dedans.

La cible est au corps ce qu'est la flèche à l'intention, ce que la tension des muscles est à l'anticorps. Ce moment apparaît comme la justesse du destin, comme une providence miraculeuse, comme l'aveu authentique du personnage «donné à voir», selon le mot d'Éluard.

La tension de la pulsion vocale, du haut vers le bas, en ralentissant, va permettre une appropriation d'une voix hors du cliché, plus ventrale, plus souterraine, plus trouble sexuellement, plus proche d'une confession, d'un désir longtemps retenu, d'un aveu qu'on ne peut plus différer. Cet anticorps ici aura fait la jonction entre la voix et son corps, entre l'organicité de cette «nouvelle voix» et des émotions inconnues qui lui sont attachées. Une conjonction soudain heureuse. Une disjonction fonctionnelle à la conjugaison des signes, des contacts et intentions.

Un metteur en scène (ou un instructeur «efficace») ne se contentera pas d'un simple changement de rythme. Il se doit à la lecture et à l'écriture simultanée de l'être, unique et particulier, de l'interprétant. Comme dans une relation psychanalytique, l'«être là» actif de l'observateur est la condition créative de l'observé. L'écouter et l'écouter. L'anticorps est pour l'acteur une lecture et une écriture en même temps. Travail qui se déplacera ensuite vers le public.

L'anticorps est donc cette particule qui s'agite et reste immobile à l'intérieur du mouvement. Certains ne verront que le mouvement du corps, quand on sait que le corps est bougé, il ne se meut pas. Quand on sait que la parole s'agite aussi dans le silence.

5. Les paradoxes de l'anticorps

Le sens est donc un miracle advenant. Il n'est jamais donné. Le sens revient de loin. La combinaison consciente de l'impulsion intime et le choix maîtrisé d'un tempo de jeu, paradoxal, différent, sont un anticorps, car soudain il font apparaître le corps de l'actant comme pris d'une sainte folie ou en proie à une méditation inexplicable.

Le secret, le charisme de certains acteurs, souvent tient à cela: savoir résister à la pente naturelle des rythmes «paresseux» du corps pour autre chose qui ne dénature pas le vrai mais le colore autrement.

Un autre anticorps serait, par exemple, cet effet de jeu qui est classique dans la formation des acteurs chinois et qui consiste à agrandir le sentiment de la hauteur ou de la largeur d'un geste par une légère mise en tension du corps. Mais contracter le corps n'est pas un anticorps. Il faut encore un effort de l'imaginaire pour donner l'effet d'avoir comme une tête au-dessus de sa vraie tête: se tenir droit, ou légèrement penché, s'asseoir, comme si on avait une bouche au-dessus du front. Agir ainsi métamorphose le maintien «naturel» de l'acteur. La nuque se redresse légèrement. De plus, le rehaussement organique de la taille associé et une cambrure des reins ou à un léger déplacement de côté de l'axe de la colonne vertébrale donnera une crédibilité à toute action subséquente, dynamisera la lecture visuelle de la présence. L'anticorps perturbe la symétrie et la pesanteur. Il est une résistance à l'inertie et au tassement.

Un monologue ne souffre pas une simple articulation mécanique des mots. Si le désir est par, exemple, de vouloir «suspendre le temps», de donner le sentiment d'une attente infinie, d'une espérance, la formulation d'un vœu, d'un projet au-delà de tout... la répétitivité des syllabes est insuffisante (fut-elle soutenue d'une imagination juste). Si certaines ruptures de la voix, certains changements de timbre, d'octave, de registre, si un accent ne viennent rompre la profonde monotonie du parlé monologique, lentement le signifié des mots prendra le dessus et l'acteur se réfugiera derrière l'*intelligence* de ce qu'il dit et qu'il confondra avec un travail créateur qu'il n'aura pas accompli.

Un simple silence dans le phrasé vient ponctuer le mobile du personnage. Un simple changement de direction du regard souligne autrement les mots. Ce travail n'est pas naturel pour un acteur, il est à développer au cours de ses explorations. L'anticorps ici consiste en l'art des ruptures et des amplitudes. La rupture dans un geste, son inachèvement soutenu, la suspension d'un son souligne ou met en dérision les intentions de la parole bien plus que toute savante analyse psychologique ou analyse de situation.

Amplitude et rupture contrôlée sont deux anticorps majeurs dans l'art d'interpréter. Mais si l'amplitude n'est pas la simple exagération, la rupture n'est pas la simple coupure.

L'amplitude n'est pas non plus une distorsion ou une enflure:

1. L'amplitude c'est tout le corps + ce «geste là»
2. L'amplitude c'est vers l'avant, vers le futur
3. L'amplitude c'est vers l'arrière, dans la mémoire
4. L'amplitude c'est tirer au-dessus de soi par la verticalité du destin
5. L'amplitude c'est pousser sous les pieds le poids du destin
6. Mais l'amplitude c'est une dualité audible et/ou visible entre deux directions
7. Dans l'amplitude il y a une économie et une simplification.

Quant aux ruptures de jeu, elles sont la garantie la plus fiable pour découvrir le sens d'une continuité, le fil tendu des micro-actions qui relie les signes entre eux. La rupture est un anticorps cardinal. Le fondement premier de toute construction de partition de jeu. La base de tout enseignement.

1. La «rupture» se fait par un détail du corps, du rythme global, des hauteurs de la voix et du changement de motivation et/ou de partenaire ou de tout contact
2. La rupture est la clé de tout jeu d'acteur *intéressant*
3. La rupture est le moteur de toute variation, nuance, modification,
4. La rupture est la dynamique de l'action dramatique

5. La recherche et provocation des ruptures dans le jeu participe de la découverte du personnage
6. La rupture n'est pas toujours donnée par le texte: elle s'expérimente puis se choisit après essais et erreurs... bien ancrées
7. Rupture abrupte par changement clair de motivation
8. Rupture lente par changement «à vue» de la métamorphose
9. Rupture marquée par un silence dont on détermine la place et la durée
10. Par la précision des ruptures se comprend toute continuité, se dessine toute authenticité.

Tout ce travail est donné comme plus grand > ou comme plus petit < que soi. Un/une interprète ne joue jamais à sa propre taille (la vérité est une démesure).

Le troisième anticorps majeur aura déjà été souligné par Grotowski et Barba qui l'auront décalqué des techniques de jeu asiatique. Il s'agit de la tension paradoxale à l'intérieur du corps, ou encore de la double nature d'une intention, de la double épaisseur d'une émotion. On ne joue pas la tristesse mais une tension entre la joie qui donne de l'élan au corps simultanément tenu par une retenue qui la jette dans le passé. Il ne s'agit pas d'une réflexion intérieure, d'une pensée, mais d'une réelle et visible modification des aplombs du corps. La tristesse advient du hiatus de deux actions opposées.

De même que Zéami faisait remarquer que l'on ne joue pas un vieux mais le rétrécissement de sa jeunesse, la présence de cette lumière de la jeunesse dans le tassement du corps.

De la science de ces contrastes, de ces tensions ou de ces harmonies dissonantes, l'acteur quitte la banalité pour gagner la crédibilité et l'intérêt. La conjonction des contraires ne se fait pas sans une rupture intérieure, sans simultanément constater un jeu de tensions opposées. Des lieux du corps il se produit un anticorps par la netteté de l'amplitude et des ruptures internes qui animent les tensions.

1. La rupture se marque par l'accentuation d'une dissymétrie déjà là
2. Le déséquilibre est la source du mouvement créateur, la source de sa puissance, de sa force, de son amplitude représentative
3. La dissymétrie (fut-elle presque invisible) est la marque de l'authenticité: sa présence efficiente et «corporelle»
4. La présence est une *double tension* qui habite un être dans son corps
5. La présence passe par un projet, un désir, une double intention claire ou discrète
6. La présence se modifie par les ruptures, par-delà le charisme «naturel»
7. La présence est une double attention: de soi vers le monde et du monde vers soi.

Le danger de la pratique de l'anticorps est de devenir un réservoir de recettes, un nouvel académisme des gestes et des effets de voix, exactement comme Sarah Bernhardt, au XIX^e siècle, savait susciter des applaudissements, par un effet lascif du corps au bord de la coulisse pour furtivement y «disparaître», ou encore savait-elle poser le revers de sa main sur son front pour accentuer la peine, la douleur, soutien gestuel d'un soupir, d'une agonie... Elle avait le sens des ruptures, des amplitudes; moins, peut-être, celui des tensions paradoxales.. Mais tout cela était conditionné dans la perspective séduisante du cliché. Pour nous, il s'agira davantage de travailler ces lois, mais pour supporter une innovation «révolutionnaire», pour sortir le connu de ses références.

Les anticorps ne sont donc pas un simulacre ni un mode d'emploi. Au contraire, ils supportent l'art de souligner tout en demeurant habités, ils tracent la légitimité de l'identité des personnages par la matérialité des éléments constitutifs de leurs «artifices». Les anticorps sont une construction. Des agents modérateurs, filtreurs, canalisateurs et amplificateurs. Ils acheminent la théâtralité par laquelle la réalité se travestit en fiction, afin de nommer autrement la réalité première. C'est donc la force révolutionnaire de la forme qui ainsi inverse la convention.

Si l'acteur a pour vocation de poser par sa présence non l'identité de son corps mais des intentions, les anticorps sont le véhicule d'un savoir mutable,

au-delà du paraître premier de soi. Les anticorps sont un travail qui agit en retour sur l'être. En eux opèrent les «secrets» du théâtre, ses lois permanentes. Les anticorps ne changent pas, ils permettent ce qui ne cesse de se réinventer... Dans la marge des textes et des pratiques.

Nous appelons donc «anticorps de l'acteur» ces clés paradoxales, ces lois rigoureuses, ces métaphores mystérieuses qui d'une expérience à l'autre prennent corps et paroles et constituent les clés d'un acteur à la fois interprète et créateur, en permanente mutation. Discipliné par les anticorps, l'acteur, semble être la fidèle à son texte et pourtant il profère un texte différent et qui vient de lui, qui lui appartient de manière unique, fait de ces notes de jeu, ces «instants inventés» et non inscrits toujours dans les mots; comme l'aveu d'un destin qui vient chevaucher la parole, la mettre en valeur et la détourner de son sens. Au théâtre, malgré un préjugé tenace, il ne s'agit pas tant de la personnalité première, du charisme de l'actant, mais bien de la construction d'un discours de signes, face auquel les mots sont fort imprécis pour parler du fonctionnement secret de la scène. Un jeu qui doit établir sa convention, par-delà les clichés des premiers «paraître» que nous inspire la langue.

Les anticorps fictionnalisent le dire par un rapport de contiguïté et de distance, d'intimité rendue publique. Les anticorps voilent, travestissent la mimésis, ils médiatisent les textes d'un sens allégorique soutenu par des édifications du corps, des images évocatrices et non représentatives au premier degré. Et bien que le *théatron* nous rappelle à ce qui est vu, le Voir exclut cette tentation naïve de vouloir rejoindre la vie. Sans doute la vie urbaine, la vie télévisuelle, entretiennent des images banalisées du corps, sans amplitude, des voix sans écho. Ces refoulements du corps et de la voix, ces disjonctions de la chose et du mot interpellent, précisément, un éveil par-delà la perte, une discipline par-delà la réification de la présence vivante à ses virtualités technologiques. Le théâtre nous rappelle à des gestes et des voix à la fois plus primitifs et plus savants.

Et donc, au plus fort moment où il croit se saisir «tel quel», l'acteur créateur se projette comme artifice. Un artifice plus vrai que la simple nature. Diderot aurait rêvé des anticorps pour résoudre ses fameux paradoxes du comédien.

Mais, si pour lui les paradoxes cachent un mensonge foncier, une insincérité, pour nous, les anticorps de l'acteur sont des potentiels d'avenir, de sens en devenir et non des états d'arrêt.