



LE CERISIER

Ecole internationale des arts et écritures du théâtre

direction marion coutris & serge noyelle

Projet pédagogique

L'étudiant est considéré comme un artiste en devenir, non comme un disciple à éduquer. L'enseignement dispensé au sein de l'école internationale des arts de la scène vise à conduire l'acteur vers sa propre écriture, celle du corps et de l'esprit confondus, d'un artiste intègre, autonome, et en prise avec les questionnements et les outils techniques et intellectuels de son temps.

Il s'agit d'un enseignement élaboré au cours de plus de vingt années de pratique, de recherche et de formation pluridisciplinaires grâce à la permanence du travail d'une troupe : le théâtre NoNo, collectif d'artistes reconnus internationalement dans les domaines de la mise en scène, de la dramaturgie, de la scénographie, du jeu de l'acteur, de la chorégraphie...

Les enseignants sont des artistes en activité, et en prise avec la création artistique contemporaine.

Les ateliers dispensés auront tous un lien direct avec l'écriture propre développée par le Théâtre NoNo, mais aussi par les équipes artistiques internationales associées à son activité. Ils contribueront à expérimenter des domaines de recherche et des pratiques complémentaires et indispensables à la formation du jeune acteur.

L'équipe enseignante est liée aux étudiants par une charte qui définit rigoureusement les exigences de travail, et les visées pédagogiques recherchées.

Les enseignants travaillent dans le souci constant d'une cohérence artistique, d'une cohésion philosophique et d'une pratique tournée vers l'échange et le dialogue.

L'école propose un partenariat avec des structures analogues et choisie avec soin pour leur complicité de longue date avec le travail du Théâtre NoNo - en Europe et dans le monde. (Belgique, Pays-Bas, Royaume-Uni, Espagne, Russie, Canada, Finlande, Chine).

Schéma pédagogique

Les axes développés au cours des deux années d'enseignement, seront les suivants :

Pratique théâtrale | fabriquer le théâtre

- Le corps de l'acteur, isolé ou avec les autres, dans son appréhension du temps et de l'espace, détermine son écriture propre. Dramaturgie de l'espace.
- La voix, outil sensible, outil raisonné.
- Codes de jeu, contrainte et liberté de l'acteur, rôle du metteur en scène.

Théorie théâtrale | comprendre le théâtre

- Lire le théâtre
- Histoire du théâtre
- Dramaturgie moderne
- Philosophie
- Ecole du spectateur

Autonomie | **Mener un projet artistique personnel ou collectif.**

Imaginer, formaliser, mettre en œuvre et développer un projet artistique personnel.

Les acteurs travailleront en groupes librement constitués à la réalisation d'un travail de plateau généré par un parti-pris artistique.

Les intervenants dirigeront ce travail lors de restitutions bi-hebdomadaires mais ne prendront pas part aux ateliers.

Ces axes seront un cadre, permettant aux étudiants de traverser thématiquement les sujets suivants :

Première année | **Théâtre classique**

- **Tragédie grecque** (œuvres étudiées : *Médée* d'Euripide, *Œdipe-roi* et *Antigone*, de Sophocle)
- **Théâtre Élisabéthain** (*Docteur Faustus* , de Christopher Marlowe, *Macbeth* et *le roi Lear* de William Shakespeare)
- **Théâtre Russe** (*La Cerisaie* de A.Tchekov)

Deuxième année | **Théâtre contemporain**

- **Beckett, Adamov, Edward Bond, B.-M. Koltès entre autres.**

Les fondamentaux | 25 h/semaine

- **Les ateliers de pratique théâtrale** 16 h/semaine

Ils sont dispensés par les artistes permanents de la compagnie. Ils se tiendront, à raison de 4 séances de 4 heures chaque semaine (lundi, mardi, jeudi, vendredi en général de 14 h à 18 h)

- **Les cours théoriques** 2h/semaine

Ils sont dispensés le mercredi matin de 10:00 à 12:00

- **Les ateliers autonomie** 4h/semaine

Ont lieu le mercredi après midi de 14:00 à 18:00

- **Les techniques corporelles**

Cours de chant 3h / quinzaine

Cours de danse & chorégraphie 3h : quinzaine

Les master-class | 1 à 3 journées tous les 2 mois

Ils sont de nature pratique ou théorique, et sont dispensés par des metteurs en scènes, auteurs, dramaturges, scénographes, architectes, directeurs de projets internationaux qui confrontent leur pratique et leur philosophie artistique à la réalité de la formation de jeunes acteurs.

Les stages | 5 jours à 3 semaines

Ils sont une immersion dans le travail spécifique d'un artiste, d'une compagnie, et la confrontation avec des méthodes de travail et des sensibilités plurielles.

Une école du spectateur | sensibilisation aux écritures de la scène

Durant toute la période d'études, des collaborations sont réalisées avec d'autres scènes de Marseille et de la Région, pour permettre aux étudiants de voir de nombreux spectacles, d'assister à des créations, de développer des échanges et des qualités critiques fondées sur une familiarisation avec la sémantique du théâtre, ses courants, ses écritures originales, ses créateurs.

Des liens avec l'Université, mais aussi avec d'autres écoles de théâtre régionales ou nationales, sont en cours de construction, permettant aux étudiants des temps de rencontre, des expériences communes, une mise en réseau.

Ateliers fondamentaux | CORPUS PREMIÈRE ANNÉE

Ce programme est établi à titre indicatif ; en fonction des réflexions du collègue étudiants/enseignants de l'école, il pourra être modifié en cours d'année.

L'espace scénique | le corps de l'acteur 1. Dramaturgie de l'espace, dramaturgie du modèle actant. Serge Noyelle

L'espace est considéré comme le support de l'écriture initiale de l'acteur.
Les acteurs sont sensibilisés à l'action première : la marche.
Décrire l'espace. Situer l'*autre* dans le champ de sa propre perception sensible.
Dépouiller le mouvement de toute tentative explicative.
Être ainsi, à cet instant, intègre, unique, semblable et différent.
Être, plutôt que *vouloir dire*, *paraître*.
Sémantique d'un vocabulaire commun définissant l'acte théâtral.
L'acteur épique : sujet et objet de son *aventure* imaginaire.
Conter, raconter un fait, une histoire, un désir : l'acteur est le lieu du passage.
Travail choral : accepter une consigne simple, et la faire évoluer. Écoute et expression.
Recherche des unissons. Déplacement tonal des unissons. Conscience de la voix.
Le maître et son pupille : travail mené par 2 acteurs dans un code de jeu très basique formellement, mais extrêmement difficile à développer pour l'acteur, qui prend conscience, dans l'improvisation dirigée, de la nécessité d'écoute, de rapidité de proposition, d'*ouverture*, de discernement.

L'espace scénique | le corps de l'acteur 2. Le corps contrarié, ruptures, et notion de contrepoint. Le mouvement : chant des corps, l'écriture. Marion Coutris & William Petit

Développement du travail des marches, dans la notion de temps.
Accélération, suspension, temps retenu (à ne pas confondre avec « ralenti », où le mouvement lent est feint). Le silence comme prépondérant à toute proposition gestuelle.
Gestus et écriture gestuelle. Ne rien faire si rien ne doit être fait.
Notion de nécessité du déplacement des corps.
Corps, ensemble des corps, et espace scénique.
Expérimenter l'endroit où se situe la naissance de l'acte.
Où est la place *juste* = celle où l'acteur et l'espace créent une mise en abîme, dessinant la perspective d'un projet onirique. Là où le réel devient ordre fantasmatique, énigmatique, elliptique. La perception de l'ordre matériel, se déplace vers de l'imaginaire.
Travail des chutes, des accroches, du placement du corps dans le vide, du déséquilibre.

Obstacles et fusion : l'autre est étrange, l'autre est un appui.

Répondre à une proposition de jeu.

Physiquement : gestus dialectique.

Oralement : joutes verbales.

Appréhender le signe théâtral proposé par autrui : comment le lire, comment le prendre en compte, comment y répondre ?

Donner à voir, sans démontrer.

Donner à entendre, sans expliquer.

L'imaginaire : nourriture indispensable de tout acte théâtral.

Parole continue : acquisition d'une liberté d'expression liée à la disponibilité du mouvement imaginaire et aux stratégies du langage.

Prolongement : le chœur dans *Œdipe*.

Musicalité et parole théâtrale | le récit **Serge Noyelle & Alain Aubin**

À partir d'une expérience de théâtre musical d'opéra, et de metteur en scène, on développera un travail approfondi de technique vocale mise au service d'une dramaturgie musicale d'œuvres théâtrales ou de textes poétiques.

La composition musicale, les textures vocales, le souffle, l'engagement physique, les niveaux d'interprétation seront abordés.

Un travail en présence d'un musicien viendront compléter le déchiffrement d'œuvres contemporaines écrites pour des acteurs.

Le parlé-chanté, et le passage sensible, dans le travail d'acteur, entre la vocalisation et la parole parlée, entre chant et dire.

L'accent sera mis sur la qualité de voix, et la recherche de sonorités particulières.

Travaillant cet outil intime et profond qu'est la voix, l'acteur descend en lui-même et découvre des pans voilés de sa sensibilité artistique.

Le travail sur la voix, considérée comme vecteur d'imaginaire, est un travail sur l'être intime.

Les écritures classiques | tragédie Grecque, 1^{er} cycle

Œdipe-roi de Sophocle

Médée d'Euripide

Les Perses d'Eschyle

Pratique théâtrale : Noël Vergès, Serge Noyelle

Cours théoriques, dramaturgie : Jean Delabroy

Histoire de l'art : Luc-Régis Gilbert

Au cours de ce cycle développé durant 1 trimestre, le théâtre grec sera étudié dans sa dimension historique, dramaturgique, et par son champ d'application dans le théâtre contemporain.

Œdipe-roi de Sophocle

Le renversement tragique

Travail dramaturgique sur la figure de l'ambivalence des figures métaphoriques de la pièce : Œdipe le meilleur et le pire des hommes, l'aveugle élucidé, le clairvoyant frappé de cécité etc...

Le Chœur antique : voix du peuple de la cité. Lien entre les Dieux et les hommes. Le poème tragique : à mi-chemin entre musique et langue parlée. Recherche d'une esthétique commune.

Comment le traiter scéniquement ?

Travail de 3 scènes clefs de l'œuvre donnant lieu à un travail d'acteur lié au récit tragique, au dialogue (stacomiti), au monologue.

Médée de Euripide

La Justice des Femmes, la Justice des étrangers.

Médée, la Barbare, décide que la civilisation doit s'arrêter là où le pacte qui lie socialement les hommes est brisé par le désir de pouvoir (adultère de Jason).

Nous travaillerons dans ce paradoxe où l'archétype de la femme meurtrière et la voix de la civilisation outragée sont liés.

Un drame à la croisée des questionnements religieux et humanistes du monde moderne, qui sera considéré comme une fable épique.

Les Perses d'Eschyle.

La parole des vaincus

Pièce qui historiquement marque les débuts de la tragédie dans son acception moderne ; pour la première fois, l'auteur pose la question du point de vue de l'Ennemi (les Perses).

Dans la forme, on se situe dans un poème musical, où la parole est encore un chant.

Nous nous placerons dans une hypothèse où la forme est créatrice de sens et chercherons toutes les variations possibles autour de la notion de « Lamento », du chant polyphonique au parlé-chanté.

Les écritures classiques | théâtre élisabéthain, 2^{ème} cycle

Pratique théâtrale : Marion Coutris, Serge Noyelle

Cours théoriques : traduction & dramaturgie : Jean-Michel Déprats

Macbeth, Le Roi Lear de William Shakespeare

Le déroulement de l'atelier s'inscrit dans le juste parti pris établi par l'intitulé du travail ; à savoir, une recherche menée conjointement par les formateurs et par les étudiants sur les outils que sont susceptibles de se donner l'acteur devant une confrontation avec un texte Élisabéthain : "Le Roi Lear" et « Macbeth » de W. Shakespeare.

Un travail de lecture approfondi est tout d'abord été conduit, permettant aux acteurs d'envisager des voies (et voix) d'accès au futur travail de plateau par le passage à l'oralité de ce texte éminemment et essentiellement lié au corps, à la chair de l'acteur, à son souffle, à son gestus, au plateau. On ne peut jamais dissocier Shakespeare de l'acte théâtral. Nous chercherons à comprendre combien ces mots induisaient l'acte, mais aussi le rythme (toujours rapide) des mots, du jeu, et les implications dramaturgiques des différents personnages, les différents niveaux d'écriture établis.

Les acteurs pourront ensuite effectuer sur le plateau plusieurs tentatives texte en main. Des nécessités apparaissent : comment restituer la nature extrêmement épique, d'une simplicité sans doute déroutante pour l'acteur de cette fin du XX^{ème} siècle et dont les mécanismes de jeu mettent plus volontiers en action une réflexion psychologique qu'une immédiateté du verbe et de l'action.

Apprentissage du texte, puis travail sur le plateau (scène I acte I, scène II acte I, scène IV acte I, scène IV acte II).

D'abord, un travail "à la volée", dans la continuité du texte ; lorsque celui-ci se révèle une voie d'investigation juste et génératrice de sens, ce travail est approfondi, sinon, Serge Noyelle a proposé une recherche plus méthodique, à partir d'une proposition scénographique établie (matériaux : des parpaings, l'espace vide du théâtre, d'autres lieux plus triviaux : le bar du théâtre, apport de bases de costumes).

Dans ce parti pris d'expérimentation, où il ne s'agit pas pour un metteur en scène de justifier d'une cohérence dramaturgique globale, mais bien plutôt de travailler avec le matériau brut de l'acteur, confronté au matériau brut du texte.

Ce travail ouvre bien sûr des champs d'accès, des évidences inhérentes à ces pièces. Il pose en vrac et dans leur dimension la plus dense, tous les problèmes du jeu de l'acteur, sans garde-fou ici, puisque nulle tentation d'efficacité scénographique ne vient conforter l'acteur en prise avec son propre schéma artistique.

La question récurrente à chaque étape de travail est bien celle-ci : l'acteur doit-il se considérer comme un interprète ; à la fois objet et sujet d'une parole et disponible au

désir d'un metteur en scène, ou comme un artiste, inventeur de sa propre conception de l'imaginaire et vecteur de celui-ci au travers du matériau irréductible d'un texte, d'une conception de la mise en scène.

La tragédie du docteur Faustus, de Christopher Marlowe

Mêmes étapes que pour Shakespeare.

Atelier de scénographie Serge Noyelle

L'atelier de scénographie proposera aux apprentis scénographes des séances de recherches, théoriques, pratiques et techniques.

Des espaces scéniques tel que la rue, le plateau, et le théâtre grec seront abordés par des propositions de travail de recherches et créations.

1/ Un labyrinthe destiné à l'extérieur sera la première étude sur laquelle ils auront à fournir un travail et se déroulera sur un semestre.

2/ Le théâtre grec sera étudié à partir du texte Oedipe roi, de Sophocle durant deux mois.

3/ Le cabaret moderne sera le thème de recherche des quatre derniers mois de l'année.

Sur ces propositions de travail, nous établiront et développeront les éléments constitutifs au processus de création.

Leurs particularités présenteront des contraintes techniques et des cahiers des charges propres à chacune. Les apprentis rencontreront alors des techniciens plateau, lumière mais aussi des professionnels de l'architecture du théâtre, de gonflables, de l'Institution théâtrale et d'autres domaines.

Des médiums divers seront utilisés au cours des recherches jusqu'à la finalisation de chaque projet., croquis, maquette, photographie, vidéo, informatique.

Certaines techniques de construction feront l'objet de stages donnés par des professionnels tout au long de l'année, comme la soudure, le bois, le latex et d'autres encore.

Ateliers fondamentaux | CORPUS DEUXIÈME ANNÉE

Restituer l'écriture | Les mots mis en espace Noël Vergès

« Je peignais les lignes et les couleurs qui touchaient mon œil intérieur. Je peignais de mémoire, sans rien ajouter. »

Edvard MUNCH

Dans un premier temps ; par un travail de *lecture*, long et approfondi : essayer de retrouver la poésie, les images mentales qui nous habitaient nous-même, lecteur, toucher la puissance de l'imaginaire.

Travailler à ne pas craindre de suffisamment s'effacer soi-même, pour *donner à entendre* les insoupçonnables prolongements des textes choisis.

Se libérer des « idées », du besoin de donner à chaque signe, un sens. De signifier à tout prix.

« Le monde ne se limite pas à une signification unique, il est pluriel...chaotique...il faut le courage de l'affronter. »

Éviter le naturalisme, qui rétrécit, et ratatine. Refuser toute idée de représentation, mais privilégier la matière sensuelle des mots.

Développer chaque personnalité d'acteur, même dans ses « incompétences ».

La cohésion du travail en commun est garante de la recherche à mener.

Tous les acteurs travaillent ensemble, autour du même écrit, disponibles, ouverts, pertinents et impertinents.

Écoute de toutes les « voix » de chaque texte (sens, émotion, mémoire, sonorité, images mentales).

Supports envisagés :

« Plume » de Henri Michaux (écriture poétique)

« L'adversaire » de Emmanuel Carrère (enquête sensible d'un fait divers)

« La chevauchée sur le lac de Constance » de Peter Handke (théâtre)

« la maladie de la mort » de Marguerite Duras.

Pratique théâtrale I
Beckett et la parole perdue
Marion Coutris

« Tous les hommes naissent fous,
certains le demeurent »
Samuel Beckett

Pour un acteur, jouer Beckett est une aventure vertigineuse et fondatrice.
Passionné par le cirque, la peinture, le cabaret, le music'hall, Samuel Beckett n'était pas seulement l'auteur irlandais ascétique qu'on veut voir en lui, et son théâtre est le reflet d'influences multiples : l'univers des peintres n'en est pas la moindre.

La révolution dans Beckett c'est l'invention d'un monde comme l'écume de toutes les histoires déjà racontées.

Un monde où l'imaginaire, le pathétique, le cosmique, l'anéantissement et le rire le disputent à une réalité triviale, crue et sensible, lapidaire et frêle, trop beaucoup trop humaine.

Une expérience du théâtre – temps et espace – la plus concrète qui soit. Les apparences ne sont pas forcément trompeuses. Chez Beckett on est ce qu'on paraît être. Ce qu'on dit. Ce qu'on fait. Et il n'y a pas de temps de latence.

Sans afféterie ni procédé, la parole est issue du temps posé là, « au réel de la sensation ».

Pratique théâtrale I
L'imaginaire en question :
Du « je » au « jeu »
Patrice Pujol

Exploration des mécanismes permettant à un acteur de partir d'une proposition liée à l'expression de son individualité, de parvenir à toucher aux questions philosophiques, humanistes, poétiques, que ne manque pas de poser le théâtre.

La parole, considérée comme le premier vecteur de transmission de la pensée, de la conscience, de l'imaginaire.

Comment en faire un outil malléable, pertinent, aiguisé ?

Mettre en jeu une faculté de « lâcher prise » de la parole, tenue au quotidien comme seul vecteur de communication entre les hommes, et tendant ainsi à devenir matériau inducteur de sens, de sensualité, de rêve.

Renouer ainsi avec l'écriture nocturne des rêves, l'écriture diurne des fantasmes, l'expression d'une vision de monde propre à l'artiste.

« Sauter dans le vide. Dire, dans un flux continu, jusqu'à perdre le fil du sens premier. Ne pas chercher à contrôler ce qui se passera dans les instants qui suivront. Poursuivre sa parole comme on poursuit un geste : poursuivre le rêve de sa parole.

Comment établir un va-et-vient entre une parole proche de l'écriture automatique, et les secrets qui régissent l'imaginaire de l'acteur.

Il s'agit dans cette phase, de développer le spectre d'investigation de la parole, et de réinventer à l'infini le dessin de sa « folie » intérieure (sa part non-domestique, non-policée).

Trouver en soi-même les ressorts qui travaillent à cristalliser cette faculté d'invention.

Entendre l'autre, demeurer à l'écoute de sa proposition, tout en conservant l'intégrité de son propre langage.

Garder le cap, en quelque sorte, de sa déraison. »

Les écritures contemporaines I

***Le cercle de craie caucasien* de Bertold Brecht**

Serge Noyelle

L'écriture de B.Brecht est abordée dans sa dimension historique, dramaturgique, esthétique (petit organon pour le théâtre).

Le cercle de craie caucasien est une fable épique, qui met en jeu l'acteur dans sa fonction actante essentielle.

L'engagement physique de l'acteur, à rendre lisible le sens même de la fable qu'il exprime, est explicitement requis.

Chaque acteur devra porter la globalité de l'œuvre. L'acteur n'est plus seulement interprète, mais d'abord le moteur de sa propre aventure théâtrale, conteur, courroie de transmission, citoyen.

***Ubu Roi* – de Alfred Jarry**

Serge Noyelle

Ubu Roi échappe à toute interprétation réaliste, psychologique, à toute volonté cartésienne, toute appréhension par trop « cérébrale » de l'acte théâtral.

Ubu est une super-marionnette au sens donné par Meyerhold. Lui et sa mère Ubu, son bâton à merdre, son armée de fantoches, est aussi une figure épique qui cristallise verbe et gesticulation sur un modèle actant et agissant.

Les notions de rythme de jeu, de rapidité de la parole, de précision du mouvement seront naturellement traitées.

***Les Pièces de guerre* – d'Edward Bond**

Noël Vergès

« La scène est le palais de la Justice elle-même

Certains comédiens jouent avec le masque qu'ils portent à la ville
Ils sont pareils à ces hommes courtois vêtus de complets rayés
Qui descendent du trottoir pour céder la place au mal.
N'apprenez pas leur truc ! »
Edward Bond, en travaillant avec de jeunes acteurs.

Edward Bond aime à travailler avec de jeunes acteurs. La genèse de « pièces de guerre » est liée à sa collaboration avec les étudiants de l'université de Palerme.

Il paraît essentiel de proposer à de jeunes acteurs de se confronter à ce qui semble incontournable dans l'élaboration d'une pratique artistique contemporaine.

En ce sens, Edward Bond est incontournable. Il travaille en priorité pour les jeunes générations. Il tâche, à travers son œuvre, à enseigner *des problèmes*. Il demande, aux acteurs et au public, de prendre position sur comment va le monde, comment va l'humain.

Enseigner des problèmes, c'est enseigner des questions. Celles-ci n'existent que si quelqu'un les pose.

Edward Bond se pose, nous pose, ces questions d'ordre esthétique, artistique, et éthique.

Nous tâcherons d'y apporter des réponses, sans doute fragiles, relatives, mais en évitant absolument les *trucs mille fois répétés*.

Adoptons grâce à Bond et son univers en décomposition, une posture de chercheur, interrogeons son théâtre, et notre capacité à développer une pratique de l'acteur artistiquement riche et éthiquement forte.