

# **The Relation between Director and Actor: The Role of Senses in the Creation of the Show**

Gloria Paris  
[gloriaparis@wanadoo.fr](mailto:gloriaparis@wanadoo.fr)

This paper is the testimony of an artist, a director, on the importance of the senses in the direction of actors. The author is a director and she browses her artistic experience.

# La relation metteur en scène/acteurs.

## Le rôle des sens dans le processus de création du spectacle

*di Gloria Paris*  
[gloriaparis@wanadoo.fr](mailto:gloriaparis@wanadoo.fr)

This paper is the testimony of an artist, a director, on the importance of the senses in the direction of actors. The author is a director and she browses her artistic experience.

---

Dans cet article, je ferai référence à mon activité de metteur en scène de théâtre, en rapportant le questionnement autour du rôle des cinq sens aux pratiques théâtrales qui m'accompagnent dans mon travail depuis vingt ans. Je commence par une petite anecdote. Au début, quand je suis arrivée en France en 1985, je ne possédais pas la langue de ce pays dans lequel je voulais faire du théâtre. Donc j'ai commencé par Marcel Marceau, parce que je me suis dit que commencer par me taire était une très bonne solution pour ne parler qu'un peu plus tard. De même, j'assistais à beaucoup de spectacles dans lesquels je ne comprenais rien et, comme je ne comprenais pas ce qu'était dit, j'avais une totale liberté pour tous les autres sens. Et du coup être libre de ne pas comprendre ce que je voyais m'a fait beaucoup voyager dans la perception des spectacles que je voyais devant moi.

Ce petit préambule me situe pour ce qui est des sens. Je n'étais pas sourde, parce que j'entendais un nom, mais je n'étais pas occupée par le signifiant et le signifié : j'étais libre de cette double injonction du signifiant et du signifié.

Quand je suis passée à la mise en scène, j'ai commencé par Molière, *Les Femmes savantes*<sup>1</sup>. Des vers, se poser devant de grands acteurs français qui venaient de grandes écoles et les diriger dans ce que la langue française a de plus beau, c'est-à-dire le vers. Et c'est là que j'ai découvert que j'avais une grande liberté. Surtout, je me suis aperçue comment les sens jouent dans la direction d'acteurs, pour constituer ce point de réchauffement entre l'imaginaire du metteur en scène, l'imaginaire des comédiens, l'imaginaire de l'auteur pour attendre le public. C'est à partir de ce moment-là et ayant ces paramètres à

---

<sup>1</sup> *Les femmes savantes* de Molière, mise en scène de Gloria Paris et Isabelle Moreau, 1994-1995-1996, Jeune Théâtre National, tournée nationale et internationale.

gérer, que nous sommes livrés à l'inconnu. Je peux faire tout ce que je veux, en tant que metteur en scène, en partageant avec les comédiens mon imaginaire en vue de la représentation.

Les sens sont la quintessence de l'acte théâtre. Si je me situe en tant que spectatrice, j'ai des souvenirs olfactifs des spectacles que j'avais vus, liés à l'endroit dans lequel je les avais vus. Cette mémoire intime, qui est la mienne, je la partage par la force de choses avec mes interprètes au moment où je les mets en scène, où ils acceptent d'entrer dans mon univers et moi j'accepte d'entrer dans le leur. Cette articulation très délicate, et que je définis parfois « psychopathologie », parce que je pense que la mise en scène est un moment de crise. Je suis quelqu'un qui n'entre pas en conflit : je déteste les conflits, je ne mets pas les acteurs dans des situations impossibles, mais je dois me rendre à l'évidence que je passe mon temps à gérer des éventuelles crises.

Je veux prendre deux exemples qui sont très récents dans ma vie. J'ai monté beaucoup de répertoire et, tout-à-fait récemment, j'ai appelé un danseur-chorégraphe, Daniel Larrieu, qui est un homme qui a un langage scénique et chorégraphique très puissant – un des chorégraphes de référence de la scène française – et je lui ai demandé de danser et de dire *Notre-Dame-des-fleurs*<sup>2</sup>, le premier roman de Jean Genet, une oeuvre française absolument foisonnante : très belle, complètement baroque et en même temps très puissante. Et Daniel est un danseur qui est très épuré dans une danse presque conceptuelle - et j'ai dû me connecter avec son langage corporel. Si je lui ai demandé de faire ce spectacle, c'est parce que je pensais que la littérature de Jean Genet est une littérature tellement forte qu'elle avait besoin d'un langage scénique poétique. Or, pour moi un danseur est un acteur « poétique », il n'est pas un acteur du théâtre de « prosa » (comme on appelle en italien le théâtre de parole). Un danseur est pour moi dans le geste poétique, et donc je me suis dit que la rencontre entre un geste poétique et un vers littéraire, pas dramatique, pouvait produire quelque chose d'absolument nouveau en termes de perception, de sens pour les spectateurs, toujours revenant à l'idée que se taire avant de parler était « un bon plan ». Dans ce spectacle, Daniel, pour la première fois de sa vie, a parlé sur scène. Cela a été une révolution : il a répété son texte pendant un an – un an ! Je voudrais

---

2 *Divine*, variation théâtrale chorégraphiée d'après *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet, mise en scène de Gloria Paris, chorégraphie et interprétation de Daniel Larrieu, Théâtre de l'Athénée, Paris, 2012.

souligner ça : un an – et après, quand on s’est retrouvé sur scène, il a composé des moments de chorégraphie et les a insérés. Mais pour lui, parler sur scène, c’était vertigineux. Il me disait : « Je monte sur scène, j’ai l’impression que je connais tout, j’ai l’impression que je sais tout car j’ai travaillé comme un malade, mais à chaque soir j’ai un trou, à un endroit différent. » Les danseurs sont dans la maîtrise du corps ; il est rare pour un danseur d’avoir un trou dans un mouvement (c’est-à-dire un danseur qui commence, puis il a un trou, s’arrête et recommence). Chez un acteur c’est moins rare. Pourquoi ? Parce que cette matière fluide qui s’inscrit à l’intérieur du cerveau, qu’il faut réciter sur scène, est à la fois contrôlable et parfaitement incontrôlable. Et, lorsqu’il sortait de scène, il me disait : « Moi, je suis soûl, c’est comme si j’avais bu. » C’est ainsi que j’ai réalisé, à travers le corps d’un danseur, la complexité du jeu de l’acteur. Il a fallu que je fasse abstraction de mon langage personnel théâtral pour rencontrer son langage à lui et le conduire dans cet hybride que nous avons fabriqué ensemble.

Je suis allée encore plus loin lorsque j’ai travaillé avec Cristiana Morganti<sup>3</sup>, une danseuse de Pina Bausch, qui vient donc du danse-théâtre. Les spectacles de Pina Bausch sont le résultat d’un montage de plusieurs fragments, ce ne sont pas de spectacles littéraires, ce sont des improvisations avec des fragments de texte. Il ne s’agit pas de textes de théâtre, ni de textes littéraires. La particularité c’est que Cristiana, sortant de la compagnie de Pina Bausch au bout de vingt ans pour faire des choses à elle, écrivait un solo où elle allait danser et parler pendant une heure. Donc un spectacle sur un texte qu’elle avait écrit. Là c’était un bonheur total pour moi parce que finalement j’allais rencontrer une écriture de plateau qui était de la danse, qui faisait de l’abstraction totale de la littérature et qui allait rendre compte d’une expérience intime, parce qu’elle avait envie de retracer sa vie dans la danse depuis qu’elle était petite jusqu’à aujourd’hui. Ainsi j’ai dû moi-même oublier ce que je savais pour me connecter avec la comédienne, sans jamais mettre en danger la structure chorégraphique de son geste et sa façon de voir.

Pourquoi j’ai évoqué ces deux anecdotes ? C’est pour montrer que le jeu est du côté de l’acte, et le dit est du côté de la parole. Quand on se retrouve sur scène, on est dans le monde des actes, où finalement les mots deviennent des actes. Et moi,

---

<sup>3</sup> *Jessica and me*, de et avec Cristiana Morganti, collaboration artistique de Gloria Paris, Il Funa-ro Pistoia, 2014 Tournée nationale et internationale. Théâtre des Abbesses, Paris 2017.

en tant que metteur en scène, je ne peux pas recevoir un mot s'il n'est pas acte. Et le fait d'avoir travaillé avec des danseurs m'a fait avancer et, sans doute, a changé ma façon de faire du théâtre.

Se taire pour entendre développe donc une possibilité de voir des actes qui deviennent une parole. Ainsi, dans ma pratique, j'ai commencé par me taire, j'ai commencé par voir des corps et je me suis rendue compte que, au théâtre, c'est l'acte qui produit la parole et qui fait sens. Et le tout se construit avec l'acteur, en relation aux moyens qui sont les siens, qu'il soit danseur ou qu'il soit comédien.