

## L'oubli, un paradigme pour le jeu d'acteur ?

*Forgetting: a paradigm for the player's acting?*

Noémie Fargier

---



Éditeur  
Éditions Rue d'Ulm

### Édition électronique

URL : <http://rsl.revues.org/1271>

DOI : 10.4000/rsl.1271

ISSN : 2271-6246

### Référence électronique

Noémie Fargier, « L'oubli, un paradigme pour le jeu d'acteur ? », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 13 octobre 2017. URL : <http://rsl.revues.org/1271> ; DOI : 10.4000/rsl.1271

---

Ce document a été généré automatiquement le 13 octobre 2017.

© Revue Sciences/Lettres

---

# L'oubli, un paradigme pour le jeu d'acteur ?

*Forgetting: a paradigm for the player's acting?*

Noémie Fargier

---

- 1 Examinons quelques *topoi* du jeu d'acteur, qui circulent dans le métier de comédien et dans les études théâtrales. Ceux-ci prennent la forme de paradoxes, tels que « l'acteur en scène doit connaître son texte par cœur mais doit aussi l'oublier et s'abandonner au public », ou encore « lorsqu'un comédien sort de scène et qu'il a pu lâcher prise, il ne se souvient de rien ou a l'impression de n'avoir pas joué. » Georges Banu, qui signe un très bel « essai en miettes » intitulé *L'Oubli* affirme, parmi de nombreuses apories : « L'acteur ne peut pas oublier son texte mais pour parvenir à son essence il doit s'oublier, lui. C'est son écartèlement<sup>1</sup>. » Afin de creuser ces contradictions et d'en comprendre les mouvements internes, je suis allée à la rencontre de deux comédiens, Denis Podalydès et Martine Thinières, un homme, une femme, issus de la même génération et de la même formation (le Conservatoire national supérieur d'art dramatique), travaillant tous deux dans les circuits du théâtre public, mais dans des structures différentes. Denis Podalydès est sociétaire de la Comédie-Française tandis que Martine Thinières travaille pour des compagnies indépendantes ou appartenant au réseau des centres dramatiques nationaux. Tous deux ont répondu à mes questions, l'une oralement, l'autre par écrit, pour faire part de leur rapport à la mémoire et à l'oubli dans leur métier de comédien, et partager quelques-unes de leurs expériences.
- 2 Nous nous intéresserons d'abord, dans la pratique, à leur travail de mémorisation du texte et des spectacles, en amont d'une création ou d'une reprise, puis à la question de l'oubli du texte, comme deuxième phase du travail (pendant les répétitions mais surtout les représentations). Nous interrogerons cet oubli métaphorique du texte, comme idéal du jeu, mais aussi l'oubli comme accident de parcours, situation réelle et hantise absolue : le trou de mémoire. Enfin nous questionnerons l'oubli de soi dans et par le jeu, où l'acteur connaît fugitivement ce que tous deux ont nommé « la grâce ».

## Pratiques de la mémorisation

- 3 Chaque comédien a développé, au fil des spectacles, sa méthode personnelle pour apprendre le texte. Martine Thinières travaille le matin, dans un espace calme, et peut se lever tôt, lorsqu'elle est en phase de mémorisation, car elle a alors l'esprit plus « clair ». Lorsqu'elle bute sur certains passages, certains mots, elle utilise des moyens mnémotechniques. Elle dit avoir plutôt une mémoire visuelle, et donne l'exemple du mot « martèle » sur lequel elle pourrait buter dans l'apprentissage d'une phrase : « la pluie martèle les toits, les ardoises... ». Elle va utiliser l'image d'un mot proche pour se souvenir de ce mot-là, par association d'idée.

Alors, comme je bute tout le temps sur ce mot, je vais visualiser un marteau. Marteau, drapeau de la Russie. Marteau faucille. Et là si j'ai le marteau et la faucille, des trucs chocs, si j'ai cette image-là, je n'oublierai plus jamais « martèle ». Jamais. Ce sera fini<sup>2</sup>.

- 4 Denis Podalydès apprend « en mouvement ». C'est-à-dire « soit en courant, soit en marchant, même en roulant en scooter. [S]on corps doit être dans une dépense équivalente à celle de l'esprit. Sur place, [il] fai[t] du surplace. » Il indique ainsi que « c'est [s]on souffle, et le rythme de [s]a course, de [s]a marche, qui découpe le texte, l'articule ». Il se « préserve ainsi d'une projection trop anticipée de sens, d'intonation, d'intention » et « reste vierge d'indications et d'une lecture trop déterminée du rôle », car « c'est le travail scénique qui fera ce travail. » Les séances sont efficaces du moment qu'elles sont courtes, et « ne peuvent dépasser une heure, une heure trente ». Parfois, au réveil ou au coucher, Denis Podalydès « récapitule », car selon lui « le sommeil dont on sort ou celui dans lequel on va plonger aide à fixer, à engranger les mots et les phrases ». Pour ce qui est de la mémorisation de la mise en scène, l'un et l'autre estiment que ce n'est pas la part la plus difficile, car ils mémorisent avec les autres comédiens, « par un lent processus » et à force de faire et de refaire, ils acquièrent des automatismes, et n'y pensent même plus.
- 5 Martine Thinières n'estime pas apprendre vite, lorsqu'elle se compare à certaines de ses amies à qui deux lectures suffisent, mais, en revanche, elle se souvient du texte longtemps, ce qui est un atout assez précieux lors des reprises. Plusieurs années après, parfois quatre ou cinq ans, lorsqu'un spectacle est repris, il lui suffit de relire son texte pour que tout lui revienne très aisément en une vingtaine de minutes.
- 6 Si Martine Thinières oublie cette phase de mémorisation lorsqu'elle joue, et les images qui ont pu la traverser lors de l'apprentissage du texte, si elle « passe à autre chose », Denis Podalydès évoque les traces de ce travail de mémoire.

Il reste toujours quelque chose pour moi, toutefois, de ce travail de mémoire, y compris dans le présent de la scène : me reviennent souvent les lieux où j'ai appris, les chemins que j'ai parcourus, les villes où j'étais, des sensations restées collées au texte, comme une pelure qui l'envelopperait, des couleurs, des souvenirs d'odeurs, qui font que d'une certaine manière, la mémoire me visite. C'est d'ailleurs plutôt agréable, émouvant, je joue même avec ça, j'en fais quelque chose, je modifie mon rythme, j'attrape la couleur. Ça ne perturbe en rien le jeu et la diction, au contraire, ces « restes »<sup>3</sup>.

- 7 Selon lui, « il faut beaucoup de mémoire pour parvenir au sain oubli ».

## Oublier le texte, mais le garder quelque part

### Oublier le texte

- 8 Pourquoi dit-on aux acteurs qu'il faut oublier le texte lorsqu'ils jouent ? D'après Martine Thinières, oublier le texte signifierait se « lâcher » et incarner vraiment. Selon Denis Podalydès, cette idée ou idéal d'oubli a pour but de « garder de la fraîcheur, de l'innocence dans le jeu, favoriser la réinvention, la spontanéité ». Il ajoute :
- La bonne mémoire est faite d'oubli. D'ailleurs on apprend un texte en l'oubliant. On doit oublier qu'on fait un effort de mémoire sinon on se tromperait tout le temps, on ne tiendrait pas. On ne peut pas jouer en tâchant de se souvenir. Ça doit être là, à disposition, comme les paroles d'*Au clair de la lune*, on ne doit faire aucun effort pour le dire et ne se concentrer que sur le jeu. Donc, on doit oublier qu'on a appris, oublier cet effort-là, le dire au présent, dans le présent de la scène, *hic et nunc*.
- 9 « Oublier qu'il a appris le texte », telle est la problématique de l'acteur, qui lorsqu'il « sert » un texte, doit incarner un personnage, être et réagir au présent. Il ne doit pas avoir à chercher son texte mais l'avoir avec lui, en lui, en bouche. Et tout en oubliant cet effort de mémoire, il doit garder cette mémoire vive, immédiate, continue, autrement dit : sans trou.

### Trou de mémoire

- 10 Le trou de mémoire, c'est le cauchemar de l'acteur. Dans les rêves, il se manifeste moins par une panne que par le fait d'être jeté sur une scène devant un public, sans avoir jamais travaillé. Martine Thinières et Denis Podalydès évoquent ce même rêve, qu'ils disent tous deux faire régulièrement (et je l'ai moi-même fait alors que mon expérience de comédienne a été assez brève). Sans texte en tête et sans s'être préparé à improviser, l'acteur est comme lâché dans le vide, dans le pur instant qui semble s'étirer.
- 11 Le trou de mémoire, dont on se souvient plusieurs semaines, mois, années après, devient l'objet d'une anecdote amusante, alors qu'il s'agit pour celui qui y est sujet d'une expérience traumatisante. Martine Thinières nous fait le récit d'un trou de mémoire qu'elle a eu lors d'une tournée sur un monologue de Serges Valetti, *Maryse à minuit*, au festival de Sigés, en Espagne. Tout en s'amusant des stratagèmes qu'elle a développés pour se sortir du gouffre dans lequel ce trou l'avait plongée, elle parle d'un réel traumatisme, et d'une difficulté à remonter sur scène, et à rejouer ce rôle dans les mois qui ont suivi l'incident.

Martine Thinières : C'était un rôle, un monologue en plus, que je jouais au festival de Sigés, un festival de théâtre à côté de Barcelone. J'avais donc deux représentations, comme dans les festivals, et il y avait un surtitrage. Dans le décor il y avait un mannequin avec une robe de mariée. Et je mettais toujours – comme c'était un monologue –, je cachais toujours mon bouquin, mon texte, sous la robe de mariée, et j'avais le surtitrage. Et bêtement – enfin bêtement, pas bêtement – j'ai eu un trou quoi, j'ai eu un trou. La metteuse en scène était au premier balcon, elle me soufflait, je n'entendais rien, tu deviens autiste là. Tu ne sais plus où tu es. On pourrait te piquer, t'enfoncer des clous dans les pieds, tu ne sentirais rien. Je me suis dit : qu'est-ce que je fais ? Je me suis tournée, j'ai regardé la traduction : c'était simple, c'était « la mer ». J'avais oublié « la mer ».

Noémie Fargier : La mer ? La mer : l'eau ?

M.T. : Pardon, la mer, la mer avec des vagues. L'eau. L'océan ? La Méditerranée on va dire. Je me suis tournée et il y avait la « mar ». Et là, je n'ai même pas – parce que tu es autiste, ça va à quatre mille à l'heure. Et il y avait Claude, qui s'occupait de la compagnie, je l'ai regardé et il m'a fait [haussement d'épaules].

N.F. : Oh non !

M.T. : Si il m'a fait ça [haussement d'épaules]. Comme pour dire « ah ma vieille, je ne sais pas quoi te dire ma pauvre chérie » [rires]. Je me suis dit : il faut que je continue, je ne peux pas sortir du plateau. Je suis sortie malgré tout, puisque je suis allée derrière le mannequin qui était sur scène, j'ai ouvert mon cahier, et j'ai tourné les pages, tu imagines le temps que ça a pris, je suis revenue et j'ai repris le monologue ! Et je vais te dire : les spectateurs ont cru que c'était mis en scène. Alors que moi j'ai perdu tout mon sang, je n'avais plus rien dans les veines, je transpirais comme une bête !

- 12 Alors que le trou de mémoire se présente comme « un précipice abrupt », un « cratère immédiat » selon les mots de Denis Podalydès, la mémoire de ce trou de mémoire se révèle très précise, tant l'expérience est marquante, et la sensation du temps dilatée. Denis Podalydès raconte dans un des chapitres de *Scènes de la vie d'acteur*, le trou de mémoire qu'il a eu à la « 23<sup>e</sup> date de la tournée du *Legs de Marivaux*, peut-être la 24<sup>e</sup> représentation<sup>4</sup> ». Il se souvient de tous les détails du contexte où l'incident s'est produit, et de toutes les sensations qui l'ont parcouru. D'abord, l'heure et l'état d'esprit « routinier » et confiant dans lequel il se trouvait :

Ma langue est trempée, laquée de ces mots toujours et heureusement invariablement semblables. Il est neuf heures moins le quart. Je moude mes grains de Marivaux à heure fixe. Nous en sommes à la scène X : *la Comtesse, le Marquis*. Je suis le Marquis. Très en forme, je n'ai pas à me forcer. Je me complais à penser que ce rôle me va comme un gant, capable que je suis de le jouer à jeun, endormi, démoralisé : je m'y retrouve toujours facilement et retombe, quoi qu'il arrive, sur mes pattes légères.

- 13 Puis la date, et la réplique qui a précédé :

Après le temps d'un fugace regard entre nous, comme d'habitude, je commence, d'un ton calme, méthodique, non moins ordinaire que chaque soir, la longue et sinieuse réplique : « Or de cet amour qu'elle a pour lui, je conclus qu'elle ne se soucie pas de moi... » Et puis plus rien.

Nous sommes le 9 mai 1999 à Bourgoin-Jallieu : à cet instant précis, le trou. Le noir de l'enfer du trou. Cratère immédiat, précipice abrupt.

- 14 Denis Podalydès décrit les sensations qui se sont succédées, à l'épreuve du trou, mais aussi les tentatives désespérées pour aller chercher, dans un coin de sa mémoire, son texte. Car il sait que ces mots se tiennent « là, dans l'envers de [s]on crâne ». Mais ceux-ci ne parviennent pas à remonter à sa bouche : « Si ma tête pouvait parler, ailleurs que par ma bouche ». Et ce qu'il cherche, ce n'est pas seulement à entendre ces mots, que son esprit lui souffle la parole, mais à les lire, les voir écrits, noir sur blanc. À les visualiser mentalement sur la brochure, celle-là même qui lui a permis de les apprendre par cœur.

Je me concentre, me pressure, me fustige. J'ai très chaud, mais je crois réussir mon opération. La phrase, la voilà, dans la blancheur de la brochure. Il n'y a qu'à la lire. Mais je ne peux pas la déchiffrer. Rien à faire. Pourtant, il n'y a que trois lignes apprises et sues par cœur, depuis des mois, presque un an. Je le jure, je ne me trompe jamais. Mon texte ? Je le sais au rasoir, par cœur, par tout moi-même. C'est lui qui me parle.

- 15 Tout comme Martine Thinières a d'abord cherché à lire les surtitres, puis est retournée lire son texte dans sa brochure, derrière le mannequin, Denis Podalydès cherche à voir les

mots. Écrits. Échouant dans cette tentative, c'est en cherchant les phonèmes du fragment manquant et par association de sonorités qu'il parvient à retrouver la fin de la phrase.

Le Marquis, en moi, achève de disparaître. La Comtesse, en la personne d'Auger, dont l'œil est à chaque instant plus inquiet, se désagrège. La machinerie mentale de la représentation, qui turbinait impeccablement dans les têtes de quelques trois cents spectateurs, des six acteurs et des douze techniciens, toute l'organisation coûteuse d'une tournée de la Comédie-Française, s'arrête là, pesamment, indéfiniment.

*Coutances.* Pourquoi Coutances ? En un quart de seconde, me revient, traversant mon cerveau, comme un courant d'air brûlant entré par la brèche de ce Coutances, la fin de la réplique.

« ... Elle me refusera, et je ne lui devrai plus rien. Son refus me servira de quittance. »

C'est revenu. Merci à Coutances, qui a rallumé dans la nuit quittance, et remis en branle tout le système de mémoire.

- 16 Il raconte ensuite comment il cherche, alors même que la fin de la phrase lui est revenue, un morceau manquant, à l'intérieur de la phrase, puis s'efforce de ne plus le chercher, d'oublier son oubli, « afin que [s]on débit reprenne un cours plus serein ». Ce morceau manquant une fois retrouvé, en inspectant sa « boîte crânienne », et soudainement entrevu « tout au fond, dans une arrière-salle, loin de la bouche », va l'obséder tout au long de la représentation, parce qu'il voudrait le replacer à l'endroit exact dont il s'est échappé. La phrase « Je n'ai qu'à faire semblant de vouloir l'épouser... » le hante, alors que l'échange de répliques a repris son rythme normal, son cours inaltérable, et le morceau de texte « s'entrelace dans les lignes », « comme un lierre dévorant ». Denis Podalydès raconte aussi comment l'incident modifie l'énonciation des répliques suivantes qu'il se surprend à crier, et bouleverse aussi le mécanisme mémoriel, dont il découpe les différentes étapes. Il s'arrête sur le passage des mots sus, mentalement entendus, lus, vers la bouche, l'articulation, pour prévenir une « rechute » et « chasser la peur » : « Je fais maintenant l'effort mental de réarticuler chacune de mes répliques avant de les émettre. »
- 17 Ce contrôle permanent et ce dédoublement de l'acteur, s'entendant dire avant de dire, se regardant jouer, va à l'encontre d'un idéal où l'acteur s'oublie, s'abandonne pour être véritablement, ici et maintenant, le personnage qu'il incarne.

## S'oublier

- 18 À ma question « qu'est-ce que s'oublier sur scène ? », Denis Podalydès et Martine Thinières évoquent tous deux « l'état de grâce », cet état de fusion entre l'acteur et son rôle, l'ici et l'ailleurs, le fantasme et la réalité, dans le pur instant présent. Ils décrivent un plaisir immense, un sentiment de puissance et d'harmonie. Selon Martine Thinières, ce phénomène assez rare a lieu lorsqu'on incarne totalement le personnage : « Tu es dans le moment, [...] tu ne penses même plus, [...] tu ne penses même plus à ce que tu dois faire, tu es, simplement. » Pour accéder à cet état de grâce, aucune règle ni méthode ne vaut. Bien sûr, la concentration peut aider à bien jouer, mais l'état de grâce se situe au-delà du jeu. La plupart du temps, l'acteur joue, il peut jouer bien ou mal, et le contexte peut influencer sur son jeu, mais là non plus, aucune règle ne tient, puisqu'il peut bien jouer dans un contexte défavorable et mal jouer dans un contexte confortable. Il s'agit d'états

d'inspirations. « Lorsque tu es en état de grâce », nous dit Martine Thinières, « tu le sens, car tu as la sensation que tu peux tout faire [...], déplacer des montagnes [...], voler ».

19 Selon Denis Podalydès,

C'est comparable au sportif qui un soir, le temps d'un match par exemple, réussit tous ses gestes, semble marcher sur l'eau, flotter sur un nuage. On est à la fois tout à fait un autre et tout à fait soi-même, réconcilié. Tout semble coïncider entre le fantasme et le réel, on croit réaliser tout au maximum de ce dont on a rêvé et même au-delà. On est à la fois dans la pleine maîtrise et l'abandon, la lucidité et l'ivresse. Car ce qui gêne souvent, les soirs difficiles, c'est précisément soi-même, un corps soudain lourd, empêtré, qui répond mal, un sentiment d'absence ou de présence lourde, une inadéquation intempestive. On se retrouve tel qu'on se déteste. C'est une expérience qui arrive d'ailleurs dans toutes les expériences de la vie, pas que dans le métier d'acteur. Un buraliste, une marchande de fleurs, un professeur, un policier, tous ont de ces jours où ils se sentent en retard, encombrés d'eux-mêmes, à côté de la plaque. Et vous-même connaissez sûrement cette expérience pénible, d'être à la fois engoncé en soi-même et en même temps dédoublé. Sauf que, lorsqu'on est acteur, il y a toute une salle qui voit cela, ou il nous semble que toute la salle voit cela, ce qui n'est d'ailleurs pas tout à fait vrai, de même que les soirs de grâce ne sont pas forcément non plus perceptibles par le public.

20 Martine Thinières estime aussi que la grâce n'est pas nécessairement perceptible par le public. « Le spectateur demande d'être touché. Quelle que soit l'émotion. » La grâce est une sensation qui se vit de l'intérieur, et qui ne se voit pas nécessairement de l'extérieur, pour un spectateur qui y assiste, ce jour-là. Si Denis Podalydès décrit cet état comme une réconciliation entre soi-même et un autre, et la coïncidence entre le fantasme et le réel, une fusion dans l'instant donc, Martine Thinières évoque « l'ailleurs », le voyage. La grâce, de l'intérieur, c'est comme si quelqu'un ou « un ange » l'emmenait, la prenait par la main pour l'accompagner et faire un voyage, en toute confiance. À ce stade-là, il n'y a plus de texte, plus de mots ou de petite voix intérieure veillant à les lui souffler en cas de trou, mais un seul flux, continu, en phase avec l'instant. Ses réflexions résonnent avec celles de Georges Banu selon qui « oublier c'est en quelque sorte partir. Sans destination, ni motif explicite. Voyageur sans bagage. Ni balises<sup>5</sup> ».

21 L'oubli est comme le feu avec lequel l'acteur jouerait. Impossible de « brûler les planches » sans oublier. L'oubli, comme double de la mémoire, envers libérateur, souffle, permet à l'acteur de s'abandonner. Mais l'oubli est aussi gouffre, énergie négative, néant, et menace ultime. L'acteur doit oublier qu'il a appris. Oublier qu'il peut oublier. S'oublier pour être. Venir en quelque sorte à l'oubli, comme une renaissance sur scène, jouer avec lui, s'y donner pour ne pas être dévoré par lui. L'oubli est la limite avec laquelle l'acteur joue sans cesse. Si l'oubli le surprend, alors tout peut s'arrêter ; s'il le gagne, il s'en échappe alors, et tout devient possible. Ce que nous dit Denis Podalydès, en toute humilité, c'est que « nul n'est ou ne sera exempt de trou. Ça fait partie du jeu. C'est comme ça. La mémoire, même bétonnée, même devenue plus qu'instinctive, est fragile. Plus on le sait, plus on peut être calme au moment du trou. » Et si le souffleur a disparu, comme l'analyse Marie-Madeleine Mervant-Roux dans le numéro de *Théâtre/Public* consacré à la voix, le travail de mémoire et ses potentielles failles font toujours partie du métier de comédien et des aléas de la représentation.

Ce qui a disparu, ce n'est pas l'épreuve mémorielle, c'est la reconnaissance de cette épreuve dans le dispositif même de la performance, et, avec elle, la reconnaissance d'une dimension majeure du théâtre occidental : sauf exception (relevant de l'improvisation) les mots prononcés sur le plateau sont récités<sup>6</sup>.

- 22 Mais de même que le spectateur oublie, tout en le sachant bien, qu'il assiste à une fiction et que les acteurs jouent un rôle, les acteurs oublient leur texte lorsqu'ils jouent, tout en sachant bien qu'ils le gardent au fond d'eux.
- 23 Cette enquête nous a aussi appris le constant va-et-vient entre l'oralité et l'écriture, le visuel et l'auditif, dans la mémorisation du texte. Le texte écrit n'est pas seulement un premier support, une matière première que l'on doit oublier, dès qu'elle est devenue parole, mais une trace de ce travail, un garant de sa pérennité, auquel on peut revenir. Ce retour prend une dimension concrète, physique, lorsqu'on garde le texte sur soi, pour se rassurer, avoir la possibilité de vérifier un mot, une phrase ; ou bien mentale, lorsqu'on visualise les mots, écrits noir sur blanc, pour secourir une mémoire en panne. Souffler un texte dans ces cas-là peut s'avérer infructueux, car l'acteur tend à se refermer sur lui-même, à la recherche des mots manquants, et à s'assourdir au monde extérieur, tout en ayant l'impression que tout le monde assiste à cette défaillance.
- 24 Les petits trous de mémoires, que l'acteur peut accueillir quelques instants, différent de ces vides existentiels, ces gouffres où l'acteur se sent partir. À l'inverse de l'oubli de soi, qui réalise une sorte de fusion, ces trous écartèlent l'acteur entre l'ici et l'ailleurs, dans une présence faite d'absence, où le temps s'alourdit, et l'espace se resserre. Mais ce danger, ce gouffre, font partie du jeu, et du plaisir d'être sur scène. Ces deux oublis, aux antipodes, sont en réalité indissociables. Pas de grâce, d'élévation, d'envol, sans précipice.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Banu, Georges, *L'Oubli. Essai en miettes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine, « Lorsque le souffleur disparaît. Le trou de mémoire du théâtre », in J. Bovet, J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Théâtre/Public*, n° 201, *Voix Words Words Words*, juil.-sept. 2011, p. 124-126.

Podalydès, Denis, « Mémoire de trou de mémoire » in *Scènes de la vie d'acteur*, Paris, Le Seuil/Archimbaud, 2006, p. 161-170.

Tkaczyk, Viktoria, « La parole et l'apprentissage par cœur » in J. Bovet, J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Théâtre/Public*, n° 201, *op. cit.*, p. 118-123.

## NOTES

1. G. Banu, *L'Oubli. Essai en miettes*, p. 15.
2. Toutes les citations de Martine Thinières sont extraites de l'entretien avec elle enregistré à Paris en octobre 2015.
3. Toutes les citations de Denis Podalydès, sauf mention contraire, sont extraites du texte qu'il a écrit en réponse à mes questions, en octobre 2015.
4. D. Podalydès, *Scènes de la vie d'acteur*, p. 161-170.
5. G. Banu, *L'Oubli. Essai en miettes*, p. 15.

6. M.-M. Mervant-Roux, « Lorsque le souffleur disparaît. Le trou de mémoire du théâtre », p. 124-126.

---

## RÉSUMÉS

Examinons quelques *topoi* sur le métier d'acteur : l'acteur en scène doit connaître son texte par cœur mais doit aussi l'oublier pour s'abandonner au public ; lorsqu'un comédien sort de scène et qu'il a pu « lâcher prise », souvent, il ne se souvient de rien ; sa hantise absolue est le trou de mémoire, mais nul ne peut, un jour ou l'autre, y échapper. À travers les récits de deux comédiens du théâtre public, Denis Podalydès, sociétaire de la Comédie-Française, et Martine Thinières, diplômée du Conservatoire national d'art dramatique, nous chercherons à comprendre comment l'acteur travaille l'oubli et comment l'oubli le travaille, dans la préparation des rôles et sur la scène. Nous analyserons le trou de texte et son envers, l'oubli de soi – autrement appelée la « grâce » –, questionnerons la dimension qualitative de la mémorisation, avant d'envisager l'oubli comme un idéal du jeu, un horizon où se rencontrent l'absence et la présence, dans le pur instant.

Let us examine some *topoi* concerning the actor's craft: on stage the actor must know his/her text by heart however must also forget it to abandon him/herself to the public; when a comedian leaves the stage after having « let go » often does he/she remember nothing; he/she absolutely dreads his /her mind go blank, but nobody will escape it, one day or the other. Through the accounts of two comedians of the public theatre, Denis Podalydès, a member of the Comédie-Française, and Martine Thinières, a graduate from the Conservatoire national d'art dramatique, we shall try to understand how the actor works upon forgetfulness and how forgetfulness works upon him/her, when preparing the roles and acting on stage. We shall analyze the blank and its right side, selflessness – otherwise called « grace »-, shall question the qualitative dimension of memorization, before we consider forgetting as an ideal of acting, a horizon where absence and presence meet, in a pure moment.

## INDEX

**Mots-clés** : jeu d'acteur, texte, oubli, trou, mémorisation

**Keywords** : actor's playing, text, forgetfulness, memory lapse, memorizing process

## AUTEUR

### NOÉMIE FARGIER

Doctorante à l'Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, UMR 7172 THALIM, « Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles », équipe ARIAS « Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle ».

Parmi ses publications :

« Le lettrisme au-delà et au-devant de l'onomatopée », in Marie-Madeleine Mervant-Roux et

Giusy Pisano (dir.), *Art et bruit. Ligéia*, n° 141-144, Paris, juillet-décembre 2015, p. 176-178.

« Intrusions. Intimité, oralité et intersubjectivité dans les théâtres de Romeo Castellucci, Gisèle Vienne et Rimini Protokoll » in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Le Son du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 475-486.

« Bruits en lettres brutes. Variations onomatopéiques dans trois mouvements d'avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle : Futurisme, Dadaïsme, Lettrisme », *Linguae & Rivista di lingue e culture moderne*, vol. 16, 1/2017, <http://www.ledonline.it/index.php/linguae/issue/view/86/showToc>

« Mesures de l'envoûtement », in Jonathan Fruoco, Andréa Rando Martin et Arnaud Laimé (dir.), *Imaginaire sériel : Les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif*, Grenoble, UGA éditions, 2017, p. 39-48.