

## **Les acteurs : Corps fuyant, pudibonderies rémanentes ou corps sous contrôle ?**

Chan Langaret, doctorant en socioanthropologie, Université Paris Ouest La Défense Nanterre LAIOS.

Chanlangaret@hotmail.com

A l'encontre de bien des idées reçues, la libération du corporel est loin d'être toujours manifeste dans le quotidien. Dans l'univers des spectacles, qu'il s'agisse des acteurs ou des spectateurs, l'évocation de ce qui est relatif au corps tend à rester vague, entre hésitations, réticences et retenues. Aussi pouvons-nous interroger, dans l'étude de ces phénomènes « d'arrière-garde », une possible dimension endoréique, selon la notion proposée par Pierre Bouvier<sup>1</sup>. Ainsi, qu'elle prenne sens dans une simple volonté de garder secret « l'envers du décor » ou par une inscription dans une tradition pudibonde, la discrétion semble gagner le comédien quand vient la question du corps. Seules quelques thématiques abordant la corporalité de manière diffuse s'avèrent accessibles auprès des enquêtés.

Nous verrons ici que le corps est bien souvent mis à distance et contrôlé, que ce soit à travers des techniques de jeu ou par une conscientisation de la présence sur scène. Le corps est alors instrument de l'artiste autant qu'il trouve ses limites dans la dimension physique imposée par le rôle. Cette conscience de soi renvoie également aux liens entre la vie personnelle du comédien et les manières d'entrer dans « la peau du personnage », peau qu'il faut aussi savoir remplir.

La méthode employée dans ce travail, effectué selon la démarche socioanthropologique, a consisté en la réalisation d'entretiens qualitatifs en non-directif absolu renforcé<sup>2</sup>, conformément à une nécessaire première observation distancée. Les biais de cette méthodologie du non-directif absolu peuvent en partie expliquer cette raréfaction de la question corporelle (aucune question sur le corps en tant que tel n'ayant été posée) autant que cela souligne la retenue des acteurs, faible propension à faire émerger, de façon spontanée, cette thématique autrement que dans une posture de mise à distance, de contrôle.

Le témoignage de Pippo Delbono<sup>3</sup>, acteur et metteur en scène de théâtre, dans une série d'entretiens avec le journaliste culturel et critique de théâtre Hervé Pons, fait émerger, quant à lui, de

---

<sup>1</sup> Notamment ; Pierre Bouvier, *La socio-anthropologie*, Armand Colin, Paris, 2000.

<sup>2</sup> Il s'agit du non directif absolu à thème central dissimulé. Dans le cas du non renforcé, le non directif absolu consiste à poser une unique question et à n'aborder comme détails complémentaires que ceux fournis par les enquêtés eux-mêmes. D'autre part, il s'agit également du non directif de pré enquête. Les entretiens d'enquête comporteront, eux, outre les thèmes fournis par les enquêtés, ceux de l'enquêteur, ce qui aboutit au questionnaire semi directif.

<sup>3</sup> Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, Ed. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004.

par la culture italienne qu'il véhicule, une possible distance anthropologique de la culture française à la corporéité. Aussi nous allons examiner dans une double perspective sociologique et anthropologique ce que signifie cette émergence partielle d'un corps diffus.

### **Corps mis à distance et contrôlé**

La question du corps apparaît très présente dans les préoccupations de nos sociétés, ainsi que dans les sciences humaines, comme le manifeste, dans le journal « *Sciences Humaines* »<sup>4</sup>, ce titre : « Le corps sous contrôle », nous observons par ailleurs que le corps des acteurs reste une question très « segmentée », très différenciée selon la culture d'origine. Dans la presse spécialisée des mondes du spectacle, *Les cahiers du cinéma* par exemple, est régulièrement soulignée la dimension moins physique des acteurs français, relativement à celle des américains. Le numéro spécial de *Télérama*, en août 2008, renvoie à cette notion avec ce titre : « Le corps des acteurs : zéro en physique », posant la question de l'usage et de l'exploitation du corps par les comédiens français :

« Le dernier débouché offert aux aventuriers du corps serait la biographie de personnages célèbres, comme Piaf pour Marion Cotillard (*La Môme*) ou Sagan pour Sylvie Testud, en attendant Coluche (à la rentrée), puis Gainsbourg ou Coco Chanel (l'an prochain). Mais dans ces exercices de ressemblance souvent stupéfiants de maîtrise, quelle place reste-t-il réellement au corps, entité autonome, qui échappe, qui trahit, qui révèle ? L'imitation intégrale, postures et gestes compris, n'est-elle pas une gangue étanche, obstacle au surgissement de la vie ? Instrument de travail de l'acteur, le corps doit-il pour autant devenir l'objet d'un contrôle absolu ? »<sup>5</sup>

En France, le corps serait alors perçu à ce point comme le matériel de l'artiste qu'il en serait simplement l'outil, nécessitant alors, pour en acquérir la maîtrise, une formation technique, au moins implicite, à la manière dont Mauss présentait l'usage systématique du corps dans de nombreuses techniques lors de l'exercice de diverses activités ordinaires<sup>6</sup>.

### **Formation et techniques de jeu**

La formation aux techniques de jeu apparaît comme un point central dans la gestion du corps sur la scène. C'est à travers elles que l'acteur va utiliser son corps. Ces techniques, apprises lors d'une formation singulière pour chaque artiste, semblent jouer un rôle dans ce rapport à la dimension

---

<sup>4</sup> *Sciences Humaines* n°195, Juillet 2008.

<sup>5</sup> Mathilde Blottière et Louis Guichard, in *Télérama* n° 3057, 6 août 2008, p. 22.

<sup>6</sup> Marcel Mauss, « les techniques du corps » (1936, *journal de psychologie*) repris dans *Sociologie et Anthropologie*, Quadrige/PUF, Paris, 1950, « avec une introduction à l'œuvre de M. M. » par Claude Lévi-Strauss.

physique de son jeu et de sa présence sur scène ; Emmanuelle Devos, ancienne du cours Florent, expose cet aspect dans les pages de *Télérama* :

« L'emploi du temps type de l'apprenti comédien, c'était de travailler les scènes du répertoire et d'aller au café. On nous proposait bien des cours d'escrime, voire d'équitation, mais au bout de trois mois, plus personne n'y allait. Tandis que chez les Américains, comme chez les Russes, le langage corporel fait partie intégrante de l'apprentissage. Ce n'est pas un hasard si la méthode américaine de Strasberg et l'Actors Studio renvoient à la méthode russe de Stanislavski. »<sup>7</sup>

Les caractéristiques de toute formation prennent alors sens, pour le comédien, dans la façon dont il abordera son rapport au rôle, comme l'explique Catherine Paradeise :

« Le travail sur le rôle consiste à construire la qualification du rôle en élaborant l'accord entre les caractéristiques d'un poste de travail (négociées avec l'auteur et le metteur en scène) et les caractéristiques d'une personne (nées de l'apprentissage du comédien). »<sup>8</sup>

L'apprentissage auquel se réfère Paradeise est bel et bien l'expression d'une pluralité d'approches, dans lesquelles l'acteur se concentre sur l'un ou l'autre des rapports au personnage et plus largement, de la place de la technique dans le jeu :

« D'une école à l'autre, les moyens divergent : l'une fonde la réussite de la performance sur la dissociation entre l'être intuitif et le technicien ; l'autre recherche la communion avec le public à partir de la fusion du comédien dans le personnage. »<sup>9</sup>

Cette pluralité des approches, plus ou moins « distancée » pour les uns, plus ou moins physique et instinctive pour les autres, révèle l'accent mis sur différents aspects du rapport au jeu. Ces différences dans la façon d'apprendre et dans le rapport entretenu avec le bagage de l'apprentissage, apparaissent dans le récit que les enquêtés font de leur rapport à leur formation. Quelle que soit l'école – voire la tradition – à laquelle ils se réfèrent, l'expression de leur rapport à la scène montre bien la diversité des postures vis-à-vis de la méthode. Marc, comédien autodidacte, incarne la posture « intuitive », en plaçant la technique derrière l'expérience, expérience brute au contact du public qui guide alors son jeu plus que n'importe quelle directive :

---

<sup>7</sup> Emmanuelle Devos, *Propos rapportés par* Mathilde Blottière et Louis Guichard, in *Télérama* n° 3057, 6 août 2008, p. 21.

<sup>8</sup> Catherine Paradeise, *Les comédiens*, Profession et marchés du travail, P.U.F., Paris, 1998, p. 128.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 132.

Marc : « Les débuts, ça a été le café-théâtre : il ne s'agissait plus de jouer devant la famille et les amis. Ça m'a permis de m'enrichir, d'apprendre beaucoup sur moi, sur le métier de comédien et surtout d'aller au contact du, peut-être, meilleur professeur qui soit : le public. »

Dans une autre perspective, Sophie, formée dans une école parisienne, place la méthode à un autre niveau d'importance. Dans une posture plus « pragmatique », elle en mentionne les tenants et les aboutissants dans la mise en œuvre d'un projet collectif :

Sophie : « Là [il] y avait un projet, je connaissais deux acteurs dans le projet. Le metteur en scène, il avait fait la même école que moi, je [ne] l'avais pas rencontré, il était dans une autre promo. Mais bon, a priori on était de la même école, donc bon... Mais quand même, j'ai passé une semaine à poser énormément de questions, j[e] disais j[e] comprends pas, – tu vois – je [ne] savais pas trop... Quand je travaille avec William, je [ne] me pose pas de question, je sais exactement – tu vois – comment faire. »

Son approche marque une distance plus grande avec l'acte de jeu et met l'accent sur l'importance de ces techniques dans le « compromis avec le metteur en scène » dont parle Catherine Paradeise. Ce rapport des protagonistes à la définition des caractéristiques du poste de travail instaure entre l'acteur et ses partenaires un véritable construit pratico-heuristique<sup>10</sup>, nécessaire à la cohérence de l'ensemble. C'est en définissant collectivement une « façon de faire », liée à la formation au métier et en ajustant continuellement les connaissances communes et les pratiques qu'elles soutiennent, que le travail collectif est rendu possible.

Pippo Delbono, lui, insiste sur la dimension corporelle qui va guider son approche volontairement très physique de l'acte théâtral :

« Le pas de samouraï, par exemple, que j'utilise dans la mise en scène d'Henri V. C'est la façon dont l'acteur kabuki entre en scène. Il y a trois pas qui sont basés sur l'ambivalence masculin-féminin. La partie supérieure du corps doit être totalement relaxée, toute la force se concentre dans l'estomac. Ce sont trois pas à la fois très simples et très complexes, car tout le corps est engagé, tirillé entre deux forces contraires, l'une vers le ciel, l'autre vers le sol. »<sup>11</sup>

On trouve ici une prépondérance du corps et de son expression dans l'acte scénique, avant de s'inscrire dans une démarche réfléchie et conscientisée. La référence à l'acteur kabuki (forme épique du théâtre traditionnel japonais) met en avant la dimension culturelle du rapport au corps. Pippo Delbono concentre ses efforts et sa démarche sur un aspect éminemment concret, relié à la réalité physique, de l'acteur. Cette approche rejoint la préoccupation du naturel dont fait mention Edgar Morin :

---

<sup>10</sup> Pierre Bouvier, *Le lien social*, Gallimard, Paris, 2005.

<sup>11</sup> Pippo Delbono, op. cit., p. 32.

« Le jeu de l'acteur n'est pas pour autant dépourvu de sens et d'intérêt au cinéma, mais il se fonde sur une dialectique particulière. « Soyez naturel », demande-t-on aux acteurs. Aussi le naturel devient-il en quelque sorte la seule technique qui leur soit enseignée. »<sup>12</sup>

Ainsi le rapport à la technique de jeu est plus ou moins méthodique, plus ou moins instinctif, l'acteur abordant l'activité avec le bagage issu de son apprentissage particulier. Ces bagages fondent le rapport de l'acteur au jeu, à ses partenaires et à la scène.

### **Conscientisation de la présence sur scène et rapport à la technique**

Qu'en est-il du rapport, fugace, du comédien à son propre personnage, dans la façon qu'il a d'approcher le rôle, au moment de sa présence sur scène ? La conscience de cette présence se mêle à une pluralité de contraintes techniques, qui imposent, sur scène, une alternance entre jeu et conscience du jeu :

Benoît : « Il faut garder des moments de conscience au moment où l'on interprète ; je pense notamment au cinéma, où, interpréter un personnage certes, mais il y a des contraintes techniques. (...) il faut garder cette conscience et s'investir totalement, mais la garder un peu enfouie. [Il] y a un moment où il faut se laisser aller, et puis après il faut recadrer. »

Si l'interprétation demande un laisser aller, une fluidité de jeu, pour offrir au personnage une cohérence, le comédien doit également garder à l'esprit le cadre de jeu, afin d'ajuster ses faits et gestes aux contingences. Ce nécessaire va-et-vient entre l'interprétation et sa conscientisation peut, à ce niveau, s'appuyer sur la technique, comme le souligne Paradeise :

« La technique est condition nécessaire du travail d'interprétation parce qu'elle canalise la sensibilité en offrant des codes de mémorisation et d'expression stabilisés par l'exercice. »<sup>13</sup>

On conçoit alors que le jeu « naturel » doit être dirigé pour ne pas « déborder du cadre » et qu'un jeu très construit ou élaboré doit ménager des espaces d'expression libre pour donner au personnage sa mesure. Paradoxalement, les contraintes peuvent également aider à contenir l'expression des émotions.

Sophie : « Au théâtre, de par les contraintes techniques, tu es obligé de pousser les sentiments, les émotions, tu dois avoir une maîtrise plus grande (...) Les acteurs de cinéma ne doivent pas répéter trop,

---

<sup>12</sup> Edgar Morin, *Les stars*, Seuil, Paris, 1972, pp. 113-114.

<sup>13</sup> Catherine Paradeise, op. cit., p. 129.

sinon ils perdent de la spontanéité ; au théâtre, pour être spontané sur scène, il faut répéter, répéter, répéter et travailler énormément. »

Ces différences rendent le rapport de l'acteur à son jeu fortement dépendant des conditionnements liés aux dispositifs scéniques, comme le souligne Morin :

« Le jeu de l'acteur de théâtre est déterminé par certaines nécessités pratiques. La distance qui sépare la scène des spectateurs appelle une exagération gestuelle et vocale. Comme dit Dullin, l'acteur de théâtre doit grossir l'émotion. (...) [Au cinéma,] à l'art ostentatoire de l'acteur se substitue un art ostentatoire de la caméra et du montage. Le plan rapproché, le plan américain, le gros plan détruisent la distance qui sépare au théâtre l'acteur du spectateur et rendent superflue à leur tour l'ostentation du geste ou de la mimique. « Un acteur de théâtre, c'est une petite tête dans une grande salle, un acteur de cinéma une grande tête dans une petite salle » (Malraux). L'expression de la « grande tête » supprime l'expression du geste. Elle rend même inutile la mimique du visage : un tressaillement des lèvres, un battement de cils sont visibles, donc lisibles, donc éloquents. L'image du gros plan exagère. »<sup>14</sup>

On perçoit donc ici la pluralité d'éléments ayant une influence sur la façon qu'a l'acteur d'habiter son corps sur scène, entre autocontrôle (qui rappelle le processus croissant des sociétés modernes que décrivait Norbert Elias<sup>15</sup>) et le rapport physique et immédiat de l'individu à la réalité matérielle de son environnement spatial et humain (ainsi que l'analyse E. T. Hall<sup>16</sup> avec le concept de kinesthésie). Il conviendrait également ici d'étudier le rapport physique de l'échange entre les corps, puisque bien souvent l'acteur interagit sur scène avec les autres comédiens mais aussi avec les techniciens, parfois, au théâtre, le souffleur.... Autant de corps à corps qui ouvrent de nouvelles pistes d'étude.

### **Corps instrument de l'artiste – limites physiques**

Toutes ces « gesticulations » du pantin imposent donc à l'acteur, sinon un contrôle, au moins une relative maîtrise de son organisme. C'est ainsi que le comédien construit un rapport singulier à son corps, comme un artisan à son outil, un artiste à son instrument :

Benoît : « Ce métier, on pourrait le comparer à un métier de musicien, où l'instrument n'est pas extérieur mais il est notre propre corps, notre propre intérieur, l'instrument se travaille de cette façon-là ; on a besoin d'explorer pour enrichir notre tact, notre art. »

---

<sup>14</sup> Edgar Morin, op. cit., p103-104.

<sup>15</sup> Norbert Elias, *Engagement et distanciation*, Fayard, Paris, 1993. (tiré de : *Problems of involvement and detachment* ; The British Journal of Sociology, 1956).

<sup>16</sup> Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Seuil, Paris, 1971. (*The Hidden Dimension*, Doubleday & C°, New York, 1966.)

Le corps-outil possède ses caractéristiques propres, en cela sa propre autonomie, tout comme, lorsque le musicien joue sa partition, c'est le corps de l'instrument qui « sonne ». Le comédien fait résonner son instrument, pour Pippo Delbono c'est même le corps qui raisonne le jeu ;

« Le corps est mon outil d'acteur, le mouvement précède la pensée. (...) Le corps pense de façon autonome, sans la tête. C'est ce que nous recherchons dans le training, lorsque nous livrons notre être au bassin. Afin de fuir l'esthétique. »<sup>17</sup>

Cette présence du corps, qui impose au jeu et au personnage une forme, est aussi « augmentée » de l'apparence physique, qui peut limiter les possibilités de jeu :

Marc : « Un jeune de 20 ans, même habillé en costard cravate, ne passera jamais pour un quadragénaire (...) même chose, pour la taille, et ce n'est pas une surprise. On ne verra jamais un nain jouer la biographie de Michael Jordan, même s'il est noir. Ça rejoint aussi le fait qu'un comédien ne peut pas tout jouer. On peut néanmoins tromper le spectateur sur l'apparence. »

L'apparence physique peut être modifiée, presque à loisir, ce « jeu des apparences » sert au comédien à se plonger dans le rôle. La modification physique peut porter, pour l'acteur, une part importante du personnage. Le costume, à ce niveau, joue souvent un rôle central :

Benoit : « On peut pas parler de la même façon en costume qu'en ... short ! [Il] y a des vêtements qui imposent... des tenues, des façons d'être, qui sont différentes, et on peut très bien aborder un personnage tout simplement par son aspect physique. (...) J'avais joué un rôle dans d'Artagnan, un film américain, y'avait 4h de maquillage, j'avais une perruque, une moustache (...) Quand on se lève après le maquillage c'est hallucinant, le personnage par là même rentre déjà, c'est incroyable. Tout l'extérieur, tout le contour, tout ce qui semble dérisoire, superficiel, sert ; sert à construire un personnage. Un personnage, ça se construit. »

Le corps, instrument, affublé de postiches et d'un « emballage », offre donc une pléiade de possibilités à l'acteur. Mais si cet aspect formel (au sens de Georg Simmel) de la dimension physique de l'acteur offre autant de possibilités, il limite par ailleurs les potentialités de jeu. Pour obtenir un rôle, la « gueule de l'emploi » semble pour certains nécessaire à l'incarnation d'un personnage :

Marc : « J'ai fait des courts-métrages, souvent à la suite d'une annonce, ou d'un appel téléphonique du réalisateur, qui cherchait un comédien avec un physique bien spécifique ; 1m70, brun, les yeux bleus. »

---

<sup>17</sup> Pippo Delbono, op. cit., p. 50.

Si le comédien peut ainsi bénéficier de son aspect extérieur, il peut aussi bien en être victime, comme on l'a vu trop éloigné du canon recherché. Le rôle de composition, qui révèle dans certains cas la valeur de l'interprétation, reste un risque qui n'est pas toujours pris par le metteur en scène :

« Au cinéma, l'acteur doit coller si étroitement à son rôle qu'il est choisi en fonction de son type, c'est-à-dire de la signification et de l'expression immédiates, naturelles, de son visage et de son corps. (...) Le type facial, expression dominante et caractéristique du visage prend une telle importance que le metteur en scène va chercher des visages dans la rue et utilise des visages de la rue. Il importe moins désormais de jouer de ses traits que d'avoir des traits – un masque. Le type physique tend à égaler ou dépasser en importance le jeu traditionnel ou art de la composition. Aussi voit-on les acteurs de composition se raréfier sur l'écran. Ici encore, il y a promotion du personnage, personnage qui est en même temps celui de la vie réelle et celui de l'écran, en même temps que dévaluation du jeu de l'acteur. »<sup>18</sup>

Par facilité, pour sacrifier à des temps de préparation réduits ou simplement pour séduire instantanément l'auditoire, les « emplois » font ainsi leur retour. Le masque, perception immédiate du rôle, supplante le personnage, incarné profondément par le comédien. Ainsi, le physique de l'acteur marque parfois les limites de son interprétation. Les limites physiques s'imposent par ailleurs avec les « limites du corps », capacité physique à soutenir certains rythmes effrénés de travail :

Sophie : « [Il] y a eu des années où j'ai énormément, énormément travaillé, joué. Presque trop, et c'est toujours pareil le trop plein, c'est pas bien non plus. [Il] y a eu des périodes où je répétais toute la journée un spectacle, où j'en jouais un autre le soir et ça pendant 4-5 mois et [il] y a un moment le soir sur scène, t[u n]'en peux plus, t[u] es crevé. (...) Antigone on l'a fait 80 fois, bon (...[Il] y avait la marche aussi...),<sup>19</sup> mais j'en avais marre, enfin j'étais fatiguée physiquement aussi, j'avais besoin d'être dans un autre contexte. »

Ces rythmes soutenus, physiquement difficiles, imposent une nécessaire alternance, dans le métier d'acteur, entre activité et non activité. C'est souvent d'ailleurs dans un régime d'intermittence que se déroule la profession. C'est en premier lieu pour des raisons de contrats nécessairement temporaires puisqu'attachés à des projets éphémères, mais cette imposition d'une alternance entre périodes travaillées et périodes chômées peuvent aussi constituer un mode de travail. En effet, nous allons voir que les comédiens ont besoin de ces moments de calme pour affronter les tempêtes et surtout pour « faire corps » puis pour « donner corps » à un personnage.

---

<sup>18</sup> Edgar Morin, op. cit., p. 113-114.

<sup>19</sup> Spectacle itinérant, la troupe reliait les lieux des spectacles à pied, suivis par des véhicules chargés du matériel...



## Les liens avec la vie personnelle – les manières d’entrer dans la peau du personnage

### Le « personnage »

On observe plusieurs configurations dans la démarche d’interprétation du personnage. Une première figure est composée par le *Personnage*. Certains comédiens, défendant une même identité fictive tout au long de leur carrière, font – pratiquement – corps avec leur personnage et incarnent cet « emploi » qu’ils ont eux-mêmes créé. Outre l’intérêt que peut présenter ce type d’interprète d’un point de vue de la définition d’un projet artistique, le metteur en scène s’appuyant alors sur une figure fictive définie au préalable, l’investissement dans ce genre de personnage, reconnu du public, peut aussi s’avérer rentable pour la production :

Benoît : « Certains, on les prend parce qu’ils sont des stars, parce qu’ils « bankables » comme on dit, parce qu’ils rapportent de l’argent, mais aussi parce qu’ils ont de par leur statut de star un personnage qu’on respecte et qu’on a envie de voir. (...) On est pris parce qu’on représente un personnage ; Charlot par exemple, Charlie Chaplin, il avait trouvé son propre personnage. »

Cette « starisation » permet à l’artiste de travailler de façon plus ou moins continue, assurant ainsi au comédien des revenus réguliers. La notoriété est ainsi vue comme le moyen d’exercer la profession sans inquiétude. A ce titre, le comédien espère des réseaux dans lesquels il s’intègre réaliser des projets aboutissant à un succès qui, par le biais de la médiatisation, peut engendrer la reconnaissance recherchée :

Sophie : « Ça correspond à des rencontres, il se trouve que j’ai eu cette rencontre avec [le théâtre de] l’Étreinte, on a commencé le théâtre ensemble. Il se trouve que si demain Philippe devient un cinéaste très connu, il m’engagera dans son truc, et p[eu]t-être qu’il y aura la presse et tout ça. Tu vois le plus important dans ce métier c’est les rencontres, tu vois. Après, si [il] y a la notoriété – avec le cinéma parce que c’est plus médiatisé – tant mieux, mais c’est que ça doit correspondre à quelque chose. »

D’un autre côté, cette notoriété peut aussi présenter pour l’acteur qui s’impose avec une figure à succès le risque de s’enfermer dans le personnage ainsi créé, dont l’autonomie dépasse le créateur. Le comédien doit donc osciller entre fiction et réalité pour conserver son identité d’interprète :

Benoît : « Est-ce qu’on peut, malgré soi, devenir le personnage qu’on interprète ? Bien sûr que ça existe ; [il] y a des personnes qui font pas la distinction fiction – réalité et qui continuent à... jouer un rôle dans la vie quelque part. Tout le problème est de savoir si ça reste l’exercice d’une profession ou si ça empiète sur la psychologie personnelle. »

Sans engager un questionnement sur la psychologie des acteurs, le personnage en tant qu'entité autonome fait parfois de l'acteur un personnage en lui-même. Il est ainsi automatiquement identifié par sa fonction. Ce déplacement du centre de gravité de l'identité de l'artiste peut constituer un spectre effrayant pour le comédien :

« Je ne voudrais pas devenir un homme ou une femme de soixante-dix ans, dont on se rend compte, dès qu'il rentre dans un restaurant, que c'est un acteur. Si l'on peut dire de quelqu'un qu'il est acteur, c'est qu'il a perdu sa dimension humaine et qu'il est devenu un personnage : un être spécial avec une certaine façon de rire, de bouger, de s'asseoir... Dans ce cas-là, les acteurs deviennent des monstres. C'est en cela que l'autonomie de l'acteur dont nous parlions auparavant est importante sinon les metteurs en scène les traitent comme des fous, des malades. Il faut être fort face à un metteur en scène. Un acteur ne doit jamais se départir de sa propre identité. On pense évidemment à Brecht, je ne veux pas voir sur le plateau des gens qui disent, moi je suis tel personnage... Surtout dans notre monde actuel où tout n'est que fiction, la politique, la société, la mode, la télévision... Nous cherchons désormais la vie dans le théâtre. »<sup>20</sup>

Ce dédoublement entre la personne et le personnage, identifié par Morin, constitue un système allant de la fiction à la réalité et de la réalité à la fiction, avec un support bien perceptible, la figure de l'acteur, l'acteur « en personne » :

« Nous retrouvons la dialectique, d'où naît la star, qui va de la personne réelle au personnage d'écran et réciproquement. Rappelons seulement ici que, si la star joue dans la vie son mythe, (personnage d'écran) ce mythe est inscrit dans son type – son visage et son corps. »<sup>21</sup>

Mais ces effets de superposition entre la personne et le personnage, fondés sur des caractéristiques physiques et expressives, ne concernent que les comédiens jouissant d'une reconnaissance du public, passant par l'identification immédiate de leur « personnage ». Pour l'ensemble des acteurs, l'alimentation de son ou de ses personnages se réalise à travers un processus créatif personnel.

### **Le moteur de la vocation – la sensation, le plaisir, le ressenti**

La base de ce processus créatif, le « carburant » qui semble être la matière première du jeu, apparaît comme étant le plaisir :

Benoît : « Il y a une dimension de plaisir aussi, il y a une dimension de plaisir dans le fait de vouloir interpréter un personnage aussi... Il faut que ce plaisir soit ressenti. Si... il n'est pas ressenti, il peut

<sup>20</sup> Pippo Delbono, op. cit., p. 80.

<sup>21</sup> Edgar Morin, op. cit., p. 117 (43-163)

manquer quelque chose ; il faut qu'il y ait cette notion de jouissance à se transporter dans l'autre, dans le personnage. C'est vachement important, cette notion de plaisir quand même. On reste quand même dans un domaine artistique où on s'éclate quelque part, on se fait plaisir. »

Cette notion très physique de plaisir, de ressenti, marque l'attachement viscéral du comédien à son activité, qui dépasse les contraintes matérielles ou spirituelles, lorsqu'il se questionne sur la réalité profonde d'une vocation parfois malmenée :

Gaëlle : « Ça me manque, parce que même si c'est du temps, du travail, jouer c'est quand même du plaisir, et le ressenti quand tu es sur scène... »

Ce manque dépasse aussi la dimension matérielle d'une perspective alimentaire pour toucher cet aspect plus fondamental de la vie d'artiste, la nécessité. La sensation de manque ou de besoin jalonne ainsi les témoignages des comédiens :

Sophie : « Je [ne] fais pas ça pour gagner ma vie, je fais mon métier parce que j'en ai besoin. (...) Je ne connais pas un acteur qui n'ait pas envie de jouer. »

Cet aspect du rapport physique, intime, qui s'impose à l'acteur, souligne la spécificité de l'activité. Le phénomène d'incarnation des personnages par les acteurs suppose de la part du comédien un investissement total dans son activité autant qu'il suppose une forme de détachement par rapport au jeu. Cette incarnation met en évidence la spécificité d'un rapport au corps « total » de la part des acteurs.

### **Incarner : donner corps au personnage.**

Nous avons vu la dimension psychologique du rapport au personnage qu'évoquent certains comédiens. De fait, le jeu d'acteur fait appel à cette dualité où l'acteur doit tout à la fois se maîtriser et se laisser emporter.

Sophie : « Tu te fais croire à toi-même que tu es cette personne-là (...) Sur scène, tu peux aller dans une certaine folie, dans la démesure ; une démesure contrôlée, on n'est pas schizophrène non plus. C'est une schizophrénie qui est totalement contrôlée, choisie. »

Cette « sortie de soi », phénomène fugace qui donne à voir un autre que lui-même dans l'espace de la scène et pendant le temps du jeu, prend également racine dans un dédoublement sur la durée, engagé tout au long du travail sur le rôle. Il faut apprendre à découvrir, à connaître et, enfin, habiter cet autre :

Benoît : « La possibilité est ouverte en allant vers le personnage, en interprétant, en se glissant dans la peau d'autres, de sortir de soi. De sortir de soi ou de se permettre des choses que la vie normale ne nous permet pas. En cela, on peut dire en effet qu'il y a une... On sort de soi pour aller habiter un personnage. C'est-à-dire que là, il y a la mesure de transcender, de transcendance. (...) On a toujours parlé d'interprétation, de rentrer dans la peau d'un personnage, on est vraiment en dessous et on l'habite. »

Duvignaud analyse, en en soulignant la dimension anthropologique, ce dédoublement, cette transcendance, afin d'en éclairer les causes et les effets et de déterminer la fonction sociale du phénomène :

« Le comédien se dépersonnalise, se dédouble, se fait posséder, mais c'est pour conquérir un supplément d'existence et réaliser une expérience concrète »<sup>22</sup>

L'auteur compare ici l'acte théâtral avec d'autres faits sociaux observés par les ethnologues, comme certains rituels de possession<sup>23</sup>. Lors de ces rituels, les protagonistes incarnent des figures symboliques qui « descendent » sur eux, comme certains acteurs qui se disent « possédés » par leur personnage :

Marc : « Sur scène, le corps n'appartient plus au comédien, le corps est occupé. Le comédien n'est plus car il prête son corps à son personnage. Comme un esprit malin occuperait le corps d'un homme possédé. Le personnage est une forme de masque derrière lequel l'acteur tire les ficelles. »

L'acteur marque tout de même, en restant du côté du manipulateur de la marionnette, son contrôle, sa composition du personnage, celui-là même qui prendra ensuite un contrôle temporaire sur le corps du créateur, le temps du jeu.

### **Remplir la peau du personnage**

Dans la démarche de construction du personnage, lorsque l'acteur donne peu à peu existence à l'entité imaginaire, on peut se demander comment les acteurs remplissent la peau de leurs personnages, comment ils peuvent « donner corps » au personnage. Benoît a son point de vue sur la question :

Benoît : « Mais je pense que pour ça il faut une dimension de vécu ; [il] y a des personnages qu'on [ne] peut pas interpréter parce qu'on n'a pas assez de recul sur la vie pour maîtriser le contenu de ces

<sup>22</sup> Jean Duvignaud, *L'acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1965, p. 243.

<sup>23</sup> Notamment ce rituel rapporté par Jean Rouch dans le film documentaire « *Les maîtres fous* », où chaque interprète incarne une divinité, venue l'habiter et l'agir, le temps de la cérémonie.

personnages. (...) [II] y a des choses très lourdes, très... Si on rentre dans une peau d'un personnage mais qu'on n'a rien à lui proposer... ça risque d'être un peu ténu. Vaut mieux qu'il y ait de la matière à l'intérieur. »

Et cette matière s'acquiert, se sédimente peu à peu dans le for intérieur de l'acteur. Catherine Paradeise analyse ce contenu, le « supplément d'âme » que le comédien peut donner à voir en le rendant sensible par son interprétation :

« La sensibilité elle aussi s'éduque par la fréquentation des textes, mais elle est inaccessible par le seul entraînement technique. Elle s'enrichit de l'expérience vécue du comédien, dans sa propre vie comme sur la scène. »<sup>24</sup>

Le comédien « joue l'éponge » dans sa vie en se remplissant d'expériences, s'imprègne de sentiments, de perceptions, qui seront autant de sources d'inspiration pour créer la substance des personnages qu'il jouera.

Sophie : « [II] y a des périodes aussi où il se passe rien, tu [ne] joues pas pendant 3-4 mois et b[i]en il [ne] se passe pas rien. Finalement tu grandis plus. (...) S'il se passe rien dans la vraie vie, qu'est-ce que tu vas donner sur scène ? Il faut aussi dans la vie se promener, faire ses courses, voir des amis, aller au cinéma, voir une expo (...) parce que tel truc, ça t'ouvre les sens, quand tu travailles un personnage, on a forcément des références. Si tu [ne] fais que jouer répéter, jouer, répéter et si tu [ne] vis pas à côté, au bout d'un moment t'es complètement sec, tu [ne] peux plus rien donner. »

Ces temps de « respiration » permettent à l'acteur de rester en phase avec la réalité et de donner aux personnages ce fameux « naturel », ce réalisme qui s'appuie sur la vie réelle. Cette alimentation du personnage fait que le lien entre la personne de l'acteur et le personnage qu'il incarne permet des ponts, troublant alors les séparations strictes entre fiction et réalité.

Sophie : « C'est violent, c'est violent... mais c[e n]'est pas une souffrance, c'est une violence qu'on s'impose, qu[i] est parfois difficile mais qui doit être quand même heureuse. Ça veut pas dire qu'on peut pas être ému sur scène, [il] y a parfois des moments où tu es tellement détendu, où les choses se passent tellement que parfois le texte que tu es en train de dire sur scène rattrape des choses que p[eu]t-être, toi, tu vis parallèlement dans ta vie et tu peux tout à coup être totalement ému, il peut y avoir une vraie émotion tu vois, tu peux te mettre à pleurer parce que tu es dans un état de disponibilité, je crois que c'est ça aussi un acteur, une espèce de réceptacle tu vois. (...) tu te laisses traverser par des choses. »

---

<sup>24</sup> Catherine Paradeise, op. cit., p. 130.

La perméabilité de l'acteur à une personnalité étrangère, le personnage, est pour Jean Duvignaud la manifestation d'une forme d'aliénation :

« Aliénation, possession toute particulière : l'acteur se laisse habiter par un système coordonné de signes désignant un personnage imaginaire dont l'extériorisation actuelle n'existe que par lui (...) Quand nous employons ici le terme d'aliénation, nous désignons ce mouvement de réalisation de l'être par la représentation d'une figure imaginaire qui désigne surtout l'accomplissement de l'activité collective elle-même, à travers l'esthétique. »<sup>25</sup>

C'est bien ici le vecteur, réalisé par l'acteur, entre le sens collectif et sa manifestation singulière que décrit Duvignaud. On perçoit donc l'émergence du sens du collectif dans l'ordre de l'individuel, une manifestation du lien social dans l'expression personnelle de codes et de signes signifiants, expression d'un sens sociétal dans une volonté singulière et un élan de transmission parfois diffuse à travers l'acte artistique.

On peut alors parler d'un phénomène d'endoréisme chez l'individu, d'une résurgence, dans l'acte du jeu, de structures incorporées qui sont autant de représentations collectives personnalisées. Lorsque ces structures et ces représentations font sens pour le public, la transmission est alors effective ; « on y croit ». Pris entre ces représentations collectives, auxquelles il donne réalité, et sa perception personnelle de l'activité, pour laquelle il doit construire une posture engagée, l'acteur doit soigner l'individu pour qu'il soit vecteur du collectif :

« C'est vrai que l'art nous offre l'occasion de vivre des moments extraordinaires, mais nous devons en permanence nous mettre nous-mêmes en état de crise et de questionnement personnel. Je ne veux pas tomber dans le cliché de l'artiste et jouer à l'artiste. Le parcours d'un acteur peut être un parcours mystique. Certes, le théâtre s'invente et se construit pour le public, cependant l'acteur doit être autonome, se consacrer à lui, être en révolution permanente, non pas avec le monde, mais avec lui-même. Comme les prêtres ! Sinon il devient une coquille vide, plastique, mondaine, lisse, formatée et insupportable. Il se passe beaucoup de choses dans le monde, la guerre, la pauvreté, la violence... l'art n'a de sens que si les gens qui le pratiquent ont engagé en eux un processus révolutionnaire. Sinon, bof, arrêtons-nous ! »<sup>26</sup>

La personne de l'acteur semble donc « multi facettes », au sens où elle incarne une pluralité de rôles et où elle donne réalité à une pléiade de sens reconnus par le collectif, références du groupe qui traduisent l'esprit du temps. La spécificité de l'acteur à ce niveau étant qu'il semble avoir conscience, parfois une conscience diffuse, d'être une part du collectif tout en ayant conscience de sa place d'individu. En tant que division consciente du collectif, l'acteur joue son rôle d'interface, de

---

<sup>25</sup> Jean Duvignaud, op. cit., p. 242.

<sup>26</sup> Pippo Delbono, op. cit., p. 56.

révélateur, en restituant le sens perçu afin de donner à réfléchir, par une sorte d'effet miroir. La recherche de sens, dans un contexte souvent considéré par certains aspects comme des plus absurdes, alimente ainsi tout autant les créations que les acteurs qui leur donnent forme.

La distinction individu / collectif souligne par ailleurs les questions en rapport avec la pudeur des personnes, la question d'un endoréisme de la pudibonderie restant donc entière dans la réalité qu'elle pourrait recouvrir au niveau global. Nous pouvons seulement confirmer la mise à distance du corps par certains acteurs, séparation du corps et de ce qui l'agit, que ce soit une « technique » bien consciente ou une sorte d'« esprit malin », étranger à l'acteur. Cette distinction rappelle, dans la dimension individualiste de nos sociétés modernes, que la recherche de sens, la focale de la compréhension, se concentre d'abord sur l'individu lui-même, qui ne trouve sa place dans le collectif que lorsqu'il conçoit sa place par rapport à lui-même. Le rapport au corps peut donc se retrancher derrière la barrière individuelle, pudeur qui redéfinit le jardin secret de chacun. Néanmoins, cette frontière là encore n'est pas univoque, certains plaçant manifestement la barrière du jardin personnel après l'exhibition corporelle. Cette frontière serait-elle liée à la conscience individuelle du collectif, l'individu considérant alors son corps (individuel) avec une certaine pudeur dès lors qu'il le distingue strictement du corps social ?

### **Bibliographie**

Pierre Bouvier, *La socio-anthropologie*, Armand Colin, Paris, 2000.

Pierre Bouvier, *Le lien social*, Gallimard, Paris, 2005.

Pippo Delbono, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage*, Ed. Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004.

Jean Duvignaud, *L'acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1965.

Norbert Elias, *Engagement et distanciation*, Fayard, Paris, 1993. (tiré de : *Problems of involvment and detachment* ; The British Journal of Sociology, 1956).

Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Seuil, Paris, 1971. (*The Hidden Dimension*, Doubleday & C°, New York, 1966.)

Marcel Mauss, « les techniques du corps » (1936, *journal de psychologie*) repris dans *Sociologie et Anthropologie*, Quadrige/PUF, Paris, 1950, « avec une introduction à l'œuvre de M. M. » par Claude Lévi-Strauss.

Edgar Morin, *Les stars*, Seuil, Paris, 1972.

Catherine Paradeise, *Les comédiens*, Profession et marchés du travail, P.U.F., Paris, 1998.