

Jeux de l'acteur au personnage et retour

écrit par Arthur | 27 février 2026



Hamm. - Clov !

Clov (agacé). - Qu'est-ce que c'est ?

Hamm. - On est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

Clov. - Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.) Ah elle est bonne !

Samuel Beckett, *Fin de partie*¹

Lorsque nous parlons de *jeu*, au théâtre, nous désignons précisément l'activité du comédien au sein de l'espace scénique. Sera appelé jeu l'ensemble des gestes, des mouvements, des phrases, des intonations, etc., employés par le comédien devant les spectateurs, dans l'espace dramatique dessiné par le décor et la scène. Toutefois, il convient d'interroger ce que voit le spectateur, ou plutôt : *qui voit-il ?* Question légitime si on se souvient des premiers mots de *Hamlet* : « *Who's there ?* » Qui est là ? Shakespeare lui-même s'interrogeait. Et la question est plus profonde qu'il n'y paraît : qui voit-on sur scène ? Est-ce une femme, ou un homme ; est-ce un comédien, ou une comédienne ; ou, et c'est là le problème, est-ce Néron, Phèdre, Don Rodrigue, etc. ? Nous dirons volontiers, faute de mieux, que nous faisons « comme si » nous voyions ces illustres personnages. Pourquoi cette réticence ? Tout simplement parce que nous rencontrons un obstacle indépasseable et pourtant nécessaire : la *matière* du jeu, les *corps*. Le décor d'abord, donc les objets qui ornent la scène, mais *surtout* le corps du comédien qui véhicule le jeu. Ce dernier doit retenir notre attention : s'il doit « servir » à représenter un personnage, qui *est-il* réellement ? Reste-t-il ce comédien monté sur scène pour représenter un personnage ou le devient-il, supprimant paradoxalement le corps de l'homme au profit du rôle ? Le corps du comédien instaure une ambiguïté tenace puisqu'il fait naître le jeu par ses gestes, par son attitude verbale et non-verbale, et le jeu transporte le spectateur dans l'indistinction de deux univers, stimulant à la fois perception et imagination². Mais est-ce là tout ce qu'il faut dire du corps ? Un simple truchement, un outil qui permet d'animer un personnage ? Non, le corps a une importance plus grande encore : il est d'une évidence insultante que de rappeler que certains comédiens ameutent bien plus la foule que d'autres. La notoriété joue un rôle prépondérant au théâtre, aujourd'hui plus que jamais : le corps du comédien, oui, mais

pas n'importe lequel. En 2005 le théâtre de l'Odéon représente *Hedda Gabler* dans une salle comble : comment expliquer un tel succès ? Est-ce en raison d'une soudaine passion populaire pour l'œuvre d'Henrik Ibsen ? Est-ce une volonté d'apprécier une fois encore le travail de mise en scène d'Éric Lacascade qui, du reste, avait joui d'un certain succès d'estime au festival d'Avignon en 2003 ? Ou bien est-ce parce qu'Isabelle Huppert jouait le rôle principal ? La réponse est évidente. Le comédien doit donc composer avec plusieurs corps : son corps physique (sa voix, sa beauté/laideur, etc.), le corps *joué* (le rôle), et son corps *social* (notoriété, attentes des spectateurs, etc.) L'importance du corps social est telle que, parfois, il empoisonne un rôle de façon tenace. Aujourd'hui, qui oserait imaginer le rôle de Cyrano de Bergerac sans même penser à son interprétation géniale par Gérard Depardieu dans le film de Jean-Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*, 1990) ? Ainsi, on pourrait affirmer que la croyance populaire voulant que le comédien disparaît derrière son personnage se vérifie quelquefois (de façon métaphorique quoique forte) : Depardieu est peut-être Cyrano, et surtout, Gérard Philipe fut Don Rodrigue, revêtant son costume jusque dans la bière au cimetière de Ramatuelle.

Pourtant, la distance qui sépare le comédien du rôle qu'il doit *jouer* (et non *être*, la différence est importante) n'est pas résorbable – et il n'est pas non plus souhaitable qu'elle le soit. L'expression dit qu'il faut garder le rôle « dans la bouche », même si la temporalité théâtrale provoque parfois l'illusion ponctuelle d'une identité totale. Il ne faut pas oublier que le *jeu*, aussi parfait et juste soit-il, est un métier d'homme : le comédien reste lui-même, peu importe la distance qu'il parvient à combler avec le personnage qu'il incarne. Ce complexe schizophrène s'il en est jouit de belles pages chez Stanislavski : « C'est une erreur de penser que l'acteur, en scène, vit la réalité sous une autre forme. Si c'était le cas, l'organisme physique et spirituel serait incapable de résister au travail qu'on lui imposerait. [...] Bien qu'il soit possible de *s'oublier* complètement et de croire fermement à ce qui se passe sur la scène, cela n'arrive que très rarement. Nous savons qu'il existe des moments indépendants, de durée variable, pendant lesquels *l'acteur est perdu dans le "domaine de l'inconscient"*, mais le reste du temps, la vérité alterne avec la vraisemblance, la conviction avec la probabilité. »³ Au sens propre, il faut affirmer qu'entre le comédien et son rôle, *il y a du jeu*, et il faut là entendre « jeu » en deux sens distincts : à la fois comme le travail de comédie, d'incarnation du personnage par le comédien, mais aussi comme la distance nécessaire entre le personnage et le corps physique et social du comédien (de la même façon que nous pouvons dire qu'entre deux pièces de bois qui se frôlent, « il y a du jeu »). Si le comédien est enclin à « *s'oublier* » quelquefois, pour reprendre l'expression de Stanislavski, il faut réaffirmer l'importance de ce jeu, de cette distance nécessaire entre le comédien et le personnage, car c'est cette distance qui définira le style propre d'un comédien et fondera l'importance de son travail – non pas seulement d'interprète mais aussi d'inventeur ouvert à différentes propositions. Ce thème du comédien « libre », dirons-nous, est justement exploré dans les travaux d'Antoine Vitez qui mettent au premier plan l'importance du jeu de l'acteur et de ses initiatives. Plus l'acteur est libre et conserve la distance qui le sépare du personnage, plus il peut entretenir cette réflexion sur son rôle qui lui permet de le complexifier et, peut-être, de l'intensifier. Le comédien se fait maître de l'illusion qu'il propose aux spectateurs plutôt que de s'y perdre : « [l']acteur non naturaliste, maître du jeu de leurre qu'il produit, demeure lui-même conscient des différents leurres »⁴. Lorsque l'acteur (re)trouve son importance, il devient véritablement un artiste et non un simple exécutant : qui pourrait bien répugner d'ailleurs à l'octroi du titre « d'artistes » aux comédiens ? Si le travail du comédien

s'apparente pourtant à celui d'un exécutant (et nous employons le terme dans un sens radicalement péjoratif que nous aurions pu remplacer par « outil ») en ceci qu'il ne fait que « se prêter » à la mise en scène afin que le personnage soit présent, l'expérience la plus simple de la scène montre que l'acteur apporte un *surcroît* au personnage, un *supplément d'âme* à un rôle qui, sans l'acteur, n'est que de papier : « Il ne s'agit pas pour lui d'accomplir certains gestes sur commande, d'obéir à une suite d'injonctions ; le texte n'est pas un schéma à habiller de gestes ou de paroles ; il faut lui donner la vie, la faire vivre en soi : *l'acteur qui crée*, comme on dit, un rôle par cette vie qu'il insuffle à l'œuvre est en droit de se dire lui-même artiste. »⁵ L'acteur est créateur tout autant que l'auteur bien que de façon différente : toute pièce n'est pas bonne à représenter, et tout chef-d'œuvre joué par de mauvais acteurs sera un four⁶. Le comédien trouve son existence justifiée sous la forme d'un hiatus, espace qui met en dialogue l'impossible de son rôle et la nécessité de son être. Les personnages peuvent rester ces habits de mots que nous pouvons rencontrer dans un fauteuil, mais une fois portés et assumés sur scène, ces habits sont là pour sublimer celui qui les porte, ou l'encombrer jusqu'au ridicule s'ils sont mal endossés. Nous pensons parfois que certains acteurs se sont effacés derrière leur rôle (Gérard Philipe et Rodrigue par exemple), mais n'y a-t-il pas là une confusion ? Parfois l'acteur serait tant créateur que le rôle s'effacerait derrière lui, ou plutôt : l'habit des mots a fondu jusqu'à se confondre avec la peau du comédien. Rodrigue est devenu Gérard Philipe et non l'inverse. Dire une telle chose, du reste, n'est pas un manque de respect vis-à-vis de l'auteur puisqu'il faut un texte puissant pour opérer une telle métamorphose. Répétons cependant que ce « miracle théâtral » n'est qu'une illusion : le comédien, comme le soutenait Vitez, est conscient du leurre qu'il produit. Le jeu (espace) qui s'instaure entre le comédien et le personnage est momentanément résorbé, mais cette résorption est illusoire et tient au talent du comédien qui, s'il est excellent, permettra que la distance entre les deux termes soit annulée le temps d'un frôlement⁷. Il faut donc tenir les deux ensemble : si le personnage est de l'ordre du concept, alors l'acteur est cet acharné qui tend à la représentation de cela qui n'est pas sensible et qui pourtant doit le devenir. Tâche impossible qu'il doit relever par le jeu. C'est là son rôle.