

## Notes sur le paradoxe et la mutualité

Gilbert Turp

---

Number 161 (4), 2016

Paradoxes du comédien

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84081ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Turp, G. (2016). Notes sur le paradoxe et la mutualité. *Jeu*, (161), 50–53.

# NOTES SUR LE PARADOXE ET LA MUTUALITÉ

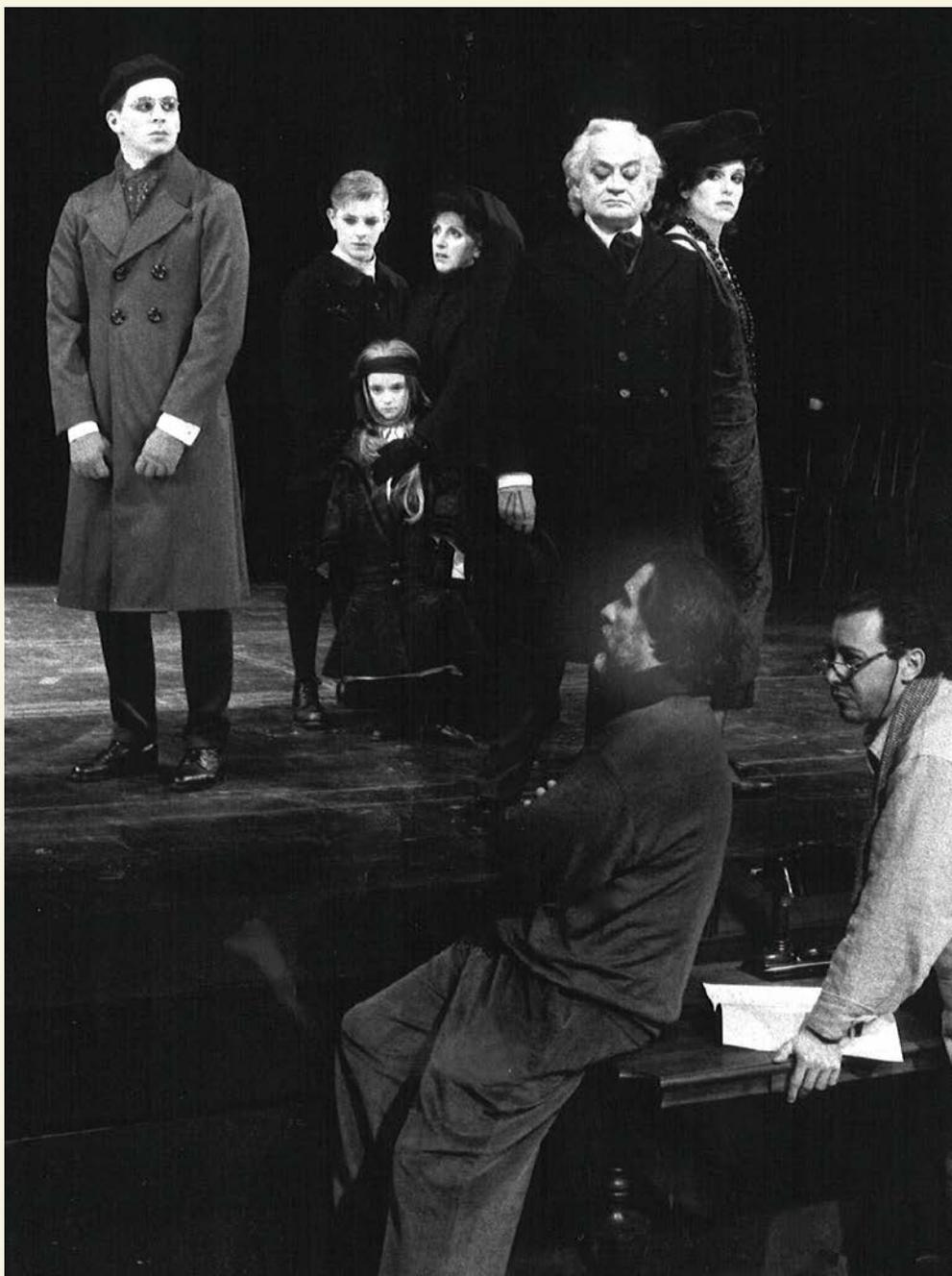
Gilbert Turp

Depuis qu'Hamlet et Diderot nous l'ont décrit, le paradoxe du comédien se perpétue et se nuance de génération en génération.

Passer par la fiction pour atteindre la vérité, se mesurer à la nature pour construire son artifice, fondre sans confondre son identité et son rôle, faire acte de présence tout en étant un autre, tout cela fait du jeu une forme d'art sans forme, une proposition sans autre contenu que sa propre substance.



« L'acteur tragique et son masque », IV<sup>e</sup> style, Pompéi, fresque de la maison de Lucretius Frontus.



*Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, mis en scène par André Brassard (TNM, 1992). Sur la photo : Éric Cabana, Michel Goyette, Blanche Moreau-Lépine, Muriel Dutil, Jean-Louis Millette, Sophie Faucher, Pierre Curzi et Denys Paris.  
© Yves Renaud

**Comme acteur ou actrice,  
on se sait vu quand on joue,  
même si on fait comme si on ne le savait pas.  
Comme spectateur ou spectatrice,  
on se croit non vu, mais on se sait non ignoré.  
Pour peu qu'on s'identifie ou qu'on soit atteint,  
on devient concerné, reconnu,  
réfléchi par la scène.**

Quand je pense à une œuvre dramatique, pièce ou film, qui m'a marqué, c'est d'abord toujours un moment de jeu qui me revient en mémoire. Le souvenir d'un élan du corps, d'une expression du visage, d'une inflexion de la voix, fait ressurgir palpablement l'émotion ou la sensation éprouvée au moment où l'acteur ou l'actrice jouait. Le jeu se révèle un état instable qui se manifeste dans sa pratique même. Difficile d'être plus paradoxal qu'une création à la fois aussi immatérielle et aussi incarnée. Certes, le jeu n'explique pas à lui seul ce saisissement si particulier à l'art dramatique, mais, sans le jeu, il ne se produira pas.

Ici, le spectateur a sa part, il agit à titre de troisième partenaire; ni protagoniste ni antagoniste, mais conscience. Le théâtre permet rarement une réciprocité directe entre scène et salle, car celle-ci interromprait ou détournerait la représentation. Le cadre est clair: le spectateur n'intervient pas, il assiste. Mais une circulation d'énergie entre scène et salle se produit quand même par la mutualité du regard que le jeu crée.

Comme acteur ou actrice, on se sait vu quand on joue, même si on fait comme si on ne le savait pas. Comme spectateur ou spectatrice, on se croit non vu, mais on se sait non ignoré. Pour peu qu'on s'identifie ou qu'on soit atteint, on devient concerné, reconnu, réfléchi par la scène. On sait intimement de quoi parle la pièce, comme si elle s'adressait

*Un ennemi du peuple* d'Ibsen, mis en scène par Thomas Ostermeier. Spectacle de la Schaubühne am Lehniner Platz (Berlin), que l'on a pu voir au FTA en 2013.  
© Arno Declair

personnellement à nous. Au-delà du texte dramatique, l'acteur dit au spectateur : « Je sais que tu me regardes jouer et tu sais que je le sais, mais tu t'abandonnes au jeu comme à un moment vrai, et ta présence ici et maintenant est aussi réelle que la mienne. » Quand cette mutualité du regard se produit, le jeu devient un art.

La mutualité existe aussi entre un acteur et son rôle. En 30 ans de métier, scène et écran confondus, un comédien ou une comédienne peut aisément avoir joué 150 personnages. De cela, une vingtaine d'entre eux peut-être constitueront dans son parcours ce qu'on pourrait appeler des *rencontres*. Cela advient quand le personnage devient pour l'acteur aussi réel qu'une personne et que travailler le rôle, c'est être travaillé par lui.

Quand je trouve un acteur meilleur que la pièce dans laquelle il joue, c'est parce que la rencontre entre le personnage et l'acteur transparaît sur scène. Si une pièce ne m'allume pas, que le texte ne me dit rien ou que la mise en scène est trop vite décodable et donc épuisable à mes yeux, il suffit d'un seul moment de jeu – beau, vrai, riche – pour m'interpeller et me redresser sur mon siège. Souvent, dans ces moments-là, les acteurs et les actrices me donnent l'impression d'être des êtres blessés d'avance. Il m'arrive ainsi de sentir que les jeunes qui entrent au Conservatoire choisissent ce métier justement parce qu'ils sont attirés par une faille qui se dévoile en état de jeu et que la formation d'acteur permet d'appriivoiser. Quand un comédien me surprend et me touche, la faille rend visible sa part de vulnérabilité; et sa présence devient non pas plus fragile ou vacillante, mais plus solide et forte, comme s'il avait besoin de jouer pour se sentir complet.



### LE RESSORT DU JEU

Dans les années 1790, le jeune Friedrich Schiller – un autre de ces médecins-dramaturges pour qui écrire ressemble à prendre soin – identifiait dans ses lettres trois ressorts existentiels chez l'humain : le ressort des sens et du besoin animal, le ressort de la forme (qui devient ultimement celui de la loi) et le ressort du jeu, qui englobe en les dépassant les deux précédents<sup>1</sup>. Pour Schiller, le ressort du jeu était le degré ultime de civilisation que l'humain pouvait atteindre. Cette idée, qui me paraît annonciatrice de l'existentialisme de Kierkegaard, d'Ibsen et

de Strindberg, est généreuse pour les acteurs : jouer, indique Schiller, n'est pas seulement leur métier ou leur vie, c'est aussi leur action civilisatrice. Le jeu serait donc une sorte de pensée en acte, un état d'esprit, le révélateur de notre degré de culture.

Pas étonnant alors que les spectateurs soient si attachés à leurs comédiens de prédilection et qu'ils leur manifestent un amour inconditionnel. Ils reconnaissent chez ces acteurs une liberté qui me semble être à l'opposé de ce qu'on leur demande à eux comme citoyens.

1. En allemand, respectivement *Stofftrieb*, *Formtrieb* et *Spieltrieb*.



### (D')ÉCRIRE LE JEU

Enfin, ultime paradoxe: être comédien ouvre assez de place en soi pour que plusieurs vies possibles cohabitent sans qu'on sache toujours bien quelle voix de la chorale se fait entendre. Ainsi, je ne sais pas exactement lequel de moi écrit ces notes. Est-ce l'acteur qui témoigne confusément de son expérience, l'écrivain que la réflexion entraîne dans sa spirale, l'enfant rêveur, le prof soucieux de transmettre une certaine conscience historique, ou l'adolescent amoureux de théâtre jamais revenu de son coup de foudre initial ?

En tout cas, ces notes qui vont par sauts et par bonds plutôt que par logique suivie témoignent de la difficulté de parler du jeu de manière linéaire. Les acteurs écrivent rarement sur *l'idée* qu'ils ont de leur pratique. Ils écrivent leurs mémoires, parlent de la vie des coulisses, des rencontres importantes et de leurs passions et beuveries tumultueuses, ils témoignent de leur condition d'exercice, de leurs aspirations spirituelles, de leurs émois dans ce qu'ils mettent en jeu, et de tout ce qui tourne autour de leur art. Les acteurs ne manquent pourtant pas d'esprit critique (oh que non!), mais, simplement, leur pensée s'incarne dans leur expérience. C'est aux critiques d'analyser cette expérience. Un acteur ou une actrice ne peut pas jouer en se regardant jouer. Il ou elle n'a pas à se substituer au critique et encore moins à devenir le critique de son propre jeu.

En outre, le rapport des acteurs à la critique telle qu'elle se pratique communément est de l'ordre de la soumission. Un acteur ne peut que se soumettre à la critique. Celle-ci survient après coup, de toute façon, et ce qui est écrit est écrit. Bref, sur papier, le langage qui réfléchit le jeu me paraît toujours en deçà ou à côté de l'expérience, décalé ou en rattrapage, comme si l'art du comédien à son meilleur avait toujours une longueur d'avance, là où la chose précède le mot. On a beau trouver le jeu saisissant, il demeure insaisissable, éternel moment que l'on capte, mais qu'on ne capture pas. ●

Comme nombre de mes concitoyens, peut-être, je sens bien qu'on me presse d'obéir aux règles sociales et au discours idéologique dominant. Je suis le premier à me conformer quotidiennement aux paramètres économiques et aux valeurs morales de la société, même si je ne me reconnais pas toujours dans ces valeurs. Je m'empêche souvent de dire ce que je pense par peur d'être jugé, de déplaire ou de déranger. Chaque jour, je renonce à exercer pleinement ma liberté d'expression, en remisant mes émotions et en taisant ma pensée, si celle-ci risque de me distinguer ou de m'isoler.

Si, comme citoyen, je me conforme ainsi au point de m'autocensurer, comme acteur je dois au contraire cultiver mes émotions et affirmer ma singularité. En état de jeu, je dois être activement à l'écoute de ce qui surgit. Je ne peux pas mettre le couvercle sur mes sentiments, mes sensations et mes humeurs dans l'exercice de mon métier. Je me dois d'être aussi libre que je le puis, quitte à être désobéissant. Je dois lâcher prise et faire confiance pour exprimer de bonne foi ce que je pense et ce que je ressens. Car, en art, l'autocensure est anticréatrice. Cette obligation de liberté que je sens comme acteur est en conflit direct avec le conformisme auquel je m'astreins comme citoyen.