Avant-propos

Sophie Lucet et Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2093>

DOI : 10.4000/doublejeu.2093

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 7-10

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sophie Lucet et Jean-Louis Libois, « Avant-propos », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2093> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2093>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

AVANT-PROPOS

Le CReDAS (Centre de recherche et de documentation des Arts du spectacle de l'université de Caen Basse-Normandie) a organisé trois colloques en collaboration avec l'IMEC (Institut mémoire de l'édition contemporaine) sur des thèmes fédérateurs des recherches théâtrales et cinématographiques : le premier, intitulé *Brûler les planches, crever l'écran*, s'est intéressé à la question de la présence de l'acteur, le second à *La Poétique de la revue – théâtre et cinéma*, le troisième à *L'Invention et l'Archive*¹.

Déjà interrogé sur sa *présence*, l'acteur le sera cette fois dans sa dimension d'*auteur*. En effet, à trop privilégier le rôle du metteur en scène ou du réalisateur, le xx^e siècle a peut-être mésestimé la part de l'acteur dans la représentation. Au-delà de la simple interprétation d'un rôle, celui-ci est fréquemment engagé dans la totalité du processus créatif si bien qu'il semble utile de redéfinir sa véritable fonction : jusqu'où peut-il être considéré comme l'auteur de sa partition, voire de la globalité de la mise en scène ? Comment inscrire cette analyse esthétique dans une perspective historique ? Comment les acteurs évoquent-ils leur implication sur un plateau et quels sentiments les réalisateurs nourrissent-ils à leur égard ? Dans quelle mesure l'acteur est-il doté d'une existence irréductible ?

Pour répondre à ces questions, Jean-Louis Libois évoque les relations paradoxales du réalisateur et de son interprète, entre prise de pouvoir et dépossession ; dialectique unissant aussi bien la star et son metteur en scène que le modèle à son Pygmalion quand elle ne s'immisce pas au sein de celui qui, à l'instar d'Orson Welles, détient les deux rôles. Selon Yannick Lemarié, l'acteur établit essentiellement une relation au spectateur qui le fait échapper à l'emprise de l'auteur, l'interprète devenant simple *forme*. Jean-François Dusigne dresse à son tour un panorama historique qui rappelle combien l'acteur de théâtre fut longtemps suspecté de méfiance pour sa propension à singer l'acte divin en même temps qu'il continua de fasciner par sa géniale effronterie.

Poursuivant cette réflexion historique, Catherine Guillot rappelle que l'acteur fut soumis à une codification de l'expression des passions au cours de la période classique, cette conception servant paradoxalement de sous-bassement à une réflexion sur le geste créateur. Gérard-Denis Farcy évoque entre autres Talma, un monstre sacré jouissant d'un ascendant et d'une

1. *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, G.-D. Farcy, R. Prédal (dir.), Saussan, L'Entretiens, 2001 ; *La Poétique de la revue – théâtre et cinéma*, Actes parus dans la *Revue des revues*, n° 33, 2002 ; *L'Invention et l'Archive*, à paraître en 2005 aux éditions de l'IMEC.

impunité tels qu'il inspira la conception même des futurs drames romantiques. Du côté du cinéma, si la Nouvelle Vague a pu faire sienne la quête de la vérité du personnage, elle n'entendait pas pour autant se laisser déposer de son tout récent et autoproclamé statut d'auteur selon Jean-Lou Alexandre. Choisir des jeunes gens qui vous ressemblent et vous prolongent constitue une première réponse de l'auteur à l'acteur ; une autre tient au choix des Bardot, Moreau, Deneuve, toutes stars de leur état. À son tour, Joël Cramésnil évoque l'exemple de la Cartoucherie où l'acteur dédie sa vie tout entière au théâtre, le rêve de la création collective et l'invention d'un nouveau lieu théâtral faisant directement écho à la volonté de dire le monde contemporain.

Figure même de l'interprète auteur de l'intégralité de sa partition, Philippe Caubère nous livre ensuite dans le cadre d'un entretien avec Sophie Lucet une confession mêlant le théâtre et la biographie ; la vie devenant le matériau même de l'œuvre. C'est à une autre aventure que Valérie Dréville fait référence en évoquant son travail auprès de Vassiliev à Moscou, et notamment le travail liminaire à la création de *Matériau-Médée* de Heiner Müller, et en relatant par le menu l'expérience intime de la voix comme vecteur du sens. À son tour, Virginie Symaniec évoque la condition de l'acteur en Biélorussie soviétique où le geste créateur, censuré avant même d'exister, se trouve tout entier symbolisé par les larmes de Viktor Manaev qui, plus que des mots, disent la dimension politique du théâtre.

Aussi bien par son corps qui excède toute volonté de scénarisation – tel Buster Keaton commenté par Vincent Amiel – que pour des raisons d'appartenance au genre où il est moins l'objet que le sujet de la mise en scène (ainsi Bruce Lee dans les films de kung-fu analysés par Pascal Couté), l'acteur ne se laisse pas facilement enfermer dans le carcan de l'interprète au service exclusif de son créateur. Pour Gwenaëlle Legras, tout aussi originale se révèle l'appropriation de Catherine Deneuve par André Téchiné qui puise son inspiration dans la star pour mieux la faire choir de son piédestal. Il en va de même pour James Stewart qui, selon Susan White, traverse les films de Franck Capra, Alfred Hitchcock, et Antony Man en sculptant sa personnalité autant qu'il est sculpté.

La notion de geste créateur s'aiguise également au contact de poétiques contraignantes : c'est ainsi que Jean Renoir – patron s'il en fut – place l'acteur au centre de sa mise en scène moins pour incarner son personnage que « pour l'atteindre », selon Rose-Marie Godier ; que Samuel Beckett explore, comme le rappelle Annie Pican, les limites mêmes du jeu en imposant au comédien de se détacher des modalités du langage quotidien pour aller vers ce point immobile où gît la véritable création ; que Didier-Georges Gabily enjoint les acteurs à trouver l'espace de leur liberté dans l'écriture, si tant est qu'elle refuserait la reproduction naturaliste et la pseudo-conformité

au réel pour créer une langue, selon les dires de Pascal Collin. Ce sont enfin les fragments et les ellipses de François Tanguy qui représentent, pour Serge Nail, autant d'invitations à célébrer la fin des grands récits pour retrouver dans les corps, dans les sensations, l'autonomie et la liberté du regard.

Au terme de ces articles, reste l'impression persistante que l'acte de création se nourrit de paradoxes et que la liberté surgit au prix d'un renoncement : si l'image de l'acteur suffit souvent au cinéma à imposer sa propre loi, c'est dans l'ascèse que les interprètes dramatiques trouvent fréquemment la source de leur affranchissement.

Sophie LUCET JEAN-LOUIS Libois