



HAL
open science

La vocation du comédien : approches sociologiques

Alexis Bouvier

► **To cite this version:**

Alexis Bouvier. La vocation du comédien : approches sociologiques. Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01061822

HAL Id: dumas-01061822

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01061822>

Submitted on 8 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



La vocation du comédien : Approches sociologiques

BOUVIER
Alexis

Sous la direction de POIRSON Martial

UFR Langage, lettres et arts du spectacle, information et
communication (LLASIC)

Mémoire de master 1 recherche - 30 crédits

Spécialité ou Parcours : Théâtre européen Année universitaire 2013-2014



La vocation du comédien : Approches sociologiques

BOUVIER
Alexis

Sous la direction de POIRSON Martial

UFR Langage, lettres et arts du spectacle, information et communication
(LLASIC)

Mémoire de master 1 recherche - 30 crédits

Spécialité ou Parcours : Théâtre européen Année universitaire 2013-2014

Remerciements

Je remercie Martial Poirson, pour son écoute, sa patience et ses conseils,

Mademoiselle Beaufumier pour son apport colossal

Kathalyne pour tout

et ma mère, sans qui rien n'aurait été possible.

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BOUVIER.....

PRENOM : Alexis.....


DATE : 13/06/2014..... SIGNATURE 

Table des matières

Remerciements.....	3
Table des matières.....	7
Introduction.....	9
PARTIE 1 - LA CONSTITUTION SOCIO-HISTORIQUE DES VOCATIONS ARTISTIQUES.....	13
CHAPITRE 1 – L’ARTISTE AU XIXÈME, LES ORIGINES D’UNE FIGURE SOCIOLOGIQUE.....	14
I. Agent, habitus et champ : introduction à la pensée de Pierre Bourdieu.....	14
II. Les conditions d’apparition de la vocation littéraire.....	16
A. Contexte socio-historique : une bourgeoisie dominante et haïe.....	17
B. La double contrainte de l’Etat et du marché.....	17
III. L’art pour l’art.....	19
A. Le refus de se subordonner à une moralité.....	19
B. Une valorisation antiéconomique’.....	20
CHAPITRE 2 – LE COMÉDIEN AU XVIIÈME, ORIGINE D’UN ATYPISME SOCIAL.....	22
IV. L’émergence de ‘l’homme prométhéen’.....	22
V. Un symbole fascinant de liberté et d’universalité.....	24
VI. Le regard humaniste de Jean Duvignaud.....	25
PARTIE 2 - LES ACTEURS AU XXÈME : EMPLOI ET VOCATION.....	27
CHAPITRE 3 – DES ACTEURS POUR DES VOCATIONS.....	28
VII. La légitimité en question.....	28
A. Une théorie de la domination.....	28
B. ... pour une application difficile.....	29
C. Spectacle vivant et audiovisuel : deux mondes radicalement différents.....	30
VIII. Qui valide la vocation ?.....	31
A. Une politique protectionniste.....	31
B. Le poids et le contrôle de l’institution.....	33
C. Les petites voies de la vocation.....	34
CHAPITRE 4 – VOCATION ET QUALIFICATION.....	36
IX. Les enjeux de la maîtrise de la qualification.....	36
X. Les systèmes de régulation traditionnels.....	38
A. L’exemple de la comédie française.....	38
B. L’exemple du Théâtre de Tréteaux.....	39
XI. L’expansion de la crise.....	40
A. Trois générations pour trois entrées différentes sur le marché.....	40
B. Le casting.....	42
C. Le naturel comme esthétique déqualifiante.....	43

PARTIE 3 - POINTS DE VUE DE COMÉDIENS.....	45
CHAPITRE 5 – L'ÉTUDE DES REPRÉSENTATIONS.....	46
XII. La critique par le social de la singularité et de l'universalité.....	46
XIII. L'absence de jugement.....	47
CHAPITRE 6 – CONSTANTIN STANISLASVSKI.....	49
XIV. Un enfant têtu dans un contexte favorable.....	50
XV. La formation du goût.....	50
XVI. La formation de l'acteur idéal.....	52
XVII. L'éthique de l'effort.....	55
CHAPITRE 7 – LOUIS JOUVET.....	58
XVIII. La rupture familiale.....	58
XIX. Les prétentions du comédien.....	60
A. La fusion des esprits.....	60
B. L'ego du comédien.....	62
Conclusion.....	64
Bibliographie.....	66

Introduction

Le mot « vocation » vient du latin « vocare » qui signifie « appeler ». Il possède, à l'origine, un double sens : il peut revêtir un sens juridique (une assignation en justice, un appel à comparaître) et religieux. Dans la foi chrétienne, il désigne en effet l'appel de Dieu vers ses fidèles. Dieu intime à un individu de participer à une entreprise qui dépasse ses intérêts personnels et immédiats, et celui-ci peut, en retour, choisir de répondre ou de ne pas répondre à cette demande en rendant un service. Ainsi du prêtre qui a entendu et répondu à une vocation qui l'enjoint à faire le don de sa vie pour une mission venue d'une instance plus grande que lui-même : il s'agit, à travers notamment l'exercice de sacrements, de représenter le Christ sur terre.

Le mot sera étendu aux professions artistiques à la suite de transformations dans la définition de ce qu'est l'art. Au XVIIIème, Kant théorise, dans sa *Critique de la faculté de juger*, la particularité du jugement esthétique. Lorsque l'homme estime qu'une chose est belle, c'est pour l'auteur, un acte désintéressé. Ainsi, l'œuvre d'art suscite un plaisir qui ne mène à rien d'autre qu'à lui-même donc qui ne sert à 'rien'.

«[L]éthos de l'artiste lui commande de rechercher la perfection interne de l'œuvre indépendamment des suffrages du public ».¹

Ainsi se forge l'idée de vocation artistique : s'il le faut en décalage avec son public et avec son époque, l'artiste poursuit sa voie, désintéressé, guidé par une nécessité impérieuse et intérieure. Pour ce faire il s'extrait de la masse de ses contemporains car il est chargé d'une mission particulière dans laquelle il s'engage complètement. On comprend bien la laïcisation du terme 'vocation' autour de la notion de *désintéressement*, de *don de soi*, de *nécessité intérieure* et de *distinction*: à l'image du prêtre, l'artiste s'investit tout entier dans une activité qui le distingue, même s'il faut pour cela renoncer à des plaisirs personnels et immédiats. Que ce soit Dieu ou on-ne-sait-quoi qui génère cette vocation, elle est vécue comme

¹ SAPIRO Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », Actes de la recherche en sciences sociales 3/ 2007 (n° 168), p.6

quelque-chose d'en partie subie. Dans le monde de l'Art, le don peut remplacer l'appel divin, don qui est un point de départ sur lequel l'individu peut surenchérir en y consacrant sa vie. L'appropriation par les artistes de la vocation s'opère au XIXème : on aura l'occasion d'y revenir.

La sociologie s'empare de la question au XXème pour en opérer la critique. Il s'agit pour elle de démontrer qu'il n'existe pas de disposition innée à devenir artiste. Dans une démarche qui se veut scientifique, elle se refuse à admettre qu'il y est un fait- comme le besoin de se consacrer à l'art- qu'on ne puisse rattacher à des causes observables. De plus elle est sceptique quant à l'idée qu'il puisse réellement exister une action désintéressée, où l'individu se sacrifie sans rien obtenir en contrepartie. Elle cherche à rationaliser la question de la vocation en dévoilant que derrière l'illusion de la disposition innée, se cache en fait des déterminismes sociaux. Ce qui entoure la personne, nous dit-elle, les groupes dans lesquels elle évolue, la façonnent et fondent sa vocation. Elle peut, par exemple, mettre en évidence, que l'époque et l'environnement familial dans lequel a vécu tel individu a permis qu'émerge en lui la croyance en sa vocation. La sociologie va s'attacher, notamment, à démontrer quelles sont les conditions socio-historiques qui ont permis l'apparition de la vocation dans les professions artistiques.

Elle a souvent davantage de peine à saisir, dans une focale plus réduite, la rationalité des trajectoires individuelles. Le sociologue cherche des régularités dans plusieurs conduites afin de déterminer des sortes de règles, or l'irrégularité est une caractéristique des conduites artistiques. Elles mettent en avant l'originalité ou la novation. L'artiste existe en se distinguant de ses contemporains mais aussi des autres artistes. Le foisonnement issu de l'inventivité des créateurs tend à être perçu comme irréductible et unique : on court vite le risque de la simplification ou de la réduction en édictant des généralités. Siège d'une individualité atypique, l'artiste est un objet de choix pour la sociologie qui se confronte à un ensemble de valeurs inverses aux siennes : primauté de l'individu et de l'originalité d'un côté, du groupe et de la norme de l'autre.

La sociologie de l'art s'est beaucoup penchée sur les écrivains et les peintres pour identifier les origines et le fonctionnement de l'artiste actuel. Ceux-ci se prêtent mieux à une définition de l'artiste comme créateur individuel et

autonome. Nous allons ici nous pencher sur la question d'un artiste-interprète : le comédien. Nous postulons qu'il existe sans doute des vocations différentes selon le genre pratiqué et le comédien pratique un art qui a ses particularités. Déjà, ce n'est fondamentalement pas un solitaire. Son art s'élabore en appui sur d'autres éléments qui lui sont étrangers, comme le texte, l'avis du metteur en scène ou l'action du partenaire de jeu. Il ne construit pas seul. De plus, les représentations théâtrales impliquent la coprésence entre les acteurs et les spectateurs. Il partage un lien sensible et direct avec son public. Pris au sein d'un groupe jusqu'au cœur de son activité et placé dans un rapport particulier aux spectateurs, donc, peut-on supposer à son époque, il mérite qu'on se penche sur la spécificité de son cas.

Derrière le terme de vocations artistiques, se cachent des réalités diverses, qui selon l'individu, son contexte et son art, varient énormément. Notre point de départ sera la figure de l'artiste telle qu'elle a été analysée par la sociologie de Pierre Bourdieu. Nous confronterons cette étude générale au cas de l'acteur. Puis nous tâcherons de faire varier les points de vue à travers l'analyse de différents sociologues. On changera aussi les perspectives historiques. On introduira enfin la parole des artistes eux-mêmes et on prendra le temps de se pencher sur le regard qu'ils portent sur l'origine de leurs vocations. La sociologie peut-elle parvenir à expliquer les sources de la vocation chez le comédien ? Ce mémoire tente de faire un tour d'horizon de la question, afin d'en repérer les concepts phare, les zones d'ombres et d'y apporter des réponses.

Dans une première partie nous nous pencherons sur l'apparition du régime vocationnel en Art, et plus spécifiquement chez le comédien. Nous aborderons notamment les efforts de Pierre Bourdieu pour tenter de penser la spécificité de l'artiste, ainsi que l'analyse singulière de Jean Duvignaud qui sera l'occasion d'une prise de recul vers le XVIIème. Dans une seconde partie, nous traiterons de l'acteur au XXème siècle, en tâchant d'identifier avec précision le caractère complexe et diversifié de sa situation sociale. Nous nous appuierons notamment ici sur l'ouvrage de Catherine Paradeise, *Les comédiens Profession et marché du travail*² afin de penser le rôle joué par l'emploi. Enfin, dans une dernière partie, nous essaierons de décortiquer le discours sur la vocation de deux comédiens

² PARADEISE Catherine, *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, coll. Sciences sociales et société, 1998.

du début du XXème siècle : Constantin Stanislavski et Louis Jouvet. Non-exhaustive, cette troisième partie ne prétend pas donner un aperçu général de ce que pensent les acteurs de leurs vocations. Elle peut être vue comme l'amorce d'un travail postérieur davantage axé sur les discours des acteurs que sur l'étude de ceux qui les ont étudiés.

Partie 1

-

La constitution socio-historique des vocations artistiques

Chapitre 1 – L'artiste au XIX^{ème}, les origines d'une figure sociologique

I. Agent, habitus et champ : introduction à la pensée de Pierre Bourdieu

Nous allons amorcer notre développement en nous attardant sur la pensée de Pierre Bourdieu. Ses analyses sur l'art ont fait école et, postérieurement, les autres chercheurs se situent par rapport à lui. Il nous servira d'exemple pour rentrer dans les bases de la pensée sociologique. Nous prendrons aussi ses recherches sur l'artiste comme un point de départ, par la suite on tentera d'en dégager les limites, notamment vis-à-vis de notre sujet. Bourdieu veut bâtir sa pensée en se démarquant des courants dominants dans la recherche des années 50 et 60, notamment le structuralisme. Les intellectuels structuralistes veulent trouver le système qui régit la réalité, l'ensemble des relations objectives qui, même si elles peuvent échapper à la conscience des hommes, les déterminent. Le marxisme est aussi, à l'époque, très influent. Utilisé de manière mécaniste, il prétend que l'infrastructure, à savoir la manière dont les hommes produisent leurs biens matériels, détermine la superstructure, à savoir l'ensemble de leurs productions immatérielles dont l'art fait partie. Ces deux courants de pensées tendent vers un même écueil : penser l'homme comme le pantin d'une structure qui le forme sans qu'il n'ait de prise sur celle-ci. Mais cette vision purge l'homme, « l'agent » dans le vocabulaire bourdieusien, de la société; ce sera l'objectif de Bourdieu que d'élaborer une théorie de l'agent -donc d'une part de choix- au sein de la structure. Le structuralisme applique à son objet un regard distant et réducteur, qui se croyant objectif, nie l'épaisseur et la complexité du réel, notamment la marge de manœuvre de l'agent et sa possibilité d'élaborer diverses stratégies. C'est pour pallier à ces erreurs qu'il élaborera des concepts comme l'habitus et le champ³, nous aurons l'occasion d'y revenir.

Dans l'étude de l'art il insistait sur la nécessité pour le chercheur de ne pas s'en tenir seulement à l'analyse de la réception de l'œuvre mais de tenir compte aussi de sa production. « Mais qui a créé les créateurs ? » c'est le titre d'un exposé

³Pour un aperçu général de la pensée bourdieusienne, voir : BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1987.

fait à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en avril 1980, où Bourdieu préconise une étude conjointe des deux bords de l'acte artistique⁴. Il explique que tout connaître du bain social dans lequel a vécu un artiste -famille, école, société, mode de production etc...- n'est pas suffisant pour expliquer sa vocation. On ne pourra pas non plus en déduire toutes les caractéristiques de sa production artistique. Pas plus que l'étude des publics auxquels est destinée une œuvre ne suffit à expliquer toute l'œuvre. C'est nécessaire mais pas suffisant : il faut prendre en compte l'existence d'un monde social relativement autonome, d'un « champ », « doté de ses propres traditions, de ses propres lois de fonctionnement et de recrutement, donc de sa propre histoire, qu'est l'univers de la production artistique. »⁵ Dans un champ, les agents obéissent à certaines nécessités qui sont propre au champ.

(...) le travail par lequel l'artiste fait son œuvre et se fait, inséparablement, comme artiste (et, lorsque cela fait partie de la demande du champ, comme artiste original, singulier) peut être décrit comme la relation dialectique entre son poste qui, souvent, lui préexiste et lui survit (avec des obligations, par exemple la « vie d'artiste », des attributs, des traditions, des modes d'expression, etc.) et son habitus qui le prédispose plus ou moins totalement à occuper ce poste ou –ce qui peut être un des prérequis inscrits dans le poste- à le transformer plus ou moins complètement.⁶

On a d'un côté un agent chargé d'un « habitus », c'est-à-dire d'une certaine disposition à agir et à penser. Le contexte dans lequel nous avons vécu a laissé en nous sa marque, nous avons incorporé jusqu'au cœur de notre être cette influence sociale, à tel point qu'elle nous semble la plupart du temps naturelle. De l'autre côté on a un champ artistique, c'est à dire une structure mouvante avec des places et des logiques particulières. Et si l'artiste occupe une place qui n'existait pas avant qu'il la fonde, dans une démarche artistique qui semble ne pas avoir d'antécédent, donnant l'illusion qu'il n'est le produit que de lui-même et n'a pas souffert d'influence sociale, c'est que ce genre de coup est une caractéristique du champ. L'histoire du champ produit l'« espace des prises de positions esthétiques et éthiques » possibles à un moment donné pour celui qui pénètre le champ.⁷ Les artistes ne cessent de se positionner envers ou avec un ensemble de références artistiques passées. C'est à

⁴Idem, « Mais qui a créé les créateurs ? » in *Questions de sociologie*, Lonraie, Les éditions de Minuit, 2002. p.207.

⁵ Ibid, p.208.

⁶ Ibid, p.210

⁷ Ibid, p.215

travers le jeu au sein du système de références propre au champ que se définissent les nouveaux entrants.

En résumé, l'artiste est le fruit d'une rencontre entre un habitus et un champ. Le monde artistique actuel fait la part belle à celui qui fait preuve de nouveauté et valorise l'unicité, cela explique la grande diversité et l'apparence de désordre voir d'anomie du champ. Bourdieu achève son discours en appelant à s'intéresser à « comment s'est constitué historiquement le champ de production artistique qui, en tant que tel, produit la croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir créateur de valeurs de l'artiste »⁸. Douze ans plus tard, sera publié son livre *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*.⁹ Nous allons nous y pencher. Ce sera l'occasion de plonger au cœur de la fabrication du régime vocationnel en art.

II. Les conditions d'apparition de la vocation littéraire

Pierre Bourdieu s'attaque à l'émergence du champ littéraire au XIXème. Il en tire, par extension, une description du monde de l'art dans son ensemble. Ce champ a su conserver sa particularité et ses principes fondateurs jusqu'au moment où l'auteur rédige l'ouvrage, à la fin du XXème. Comment peut-on expliquer cette apparition? Pourquoi valorise-t-elle le désintéressement et l'individualité créatrice? Pourquoi les artistes s'approprient-ils la « vocation » pour justifier leur existence ? En se penchant sur les conditions de son émergence, on brosera un portrait de l'artiste « moderne » et on observera si le comédien rentre bien dans ce moule.

A. Contexte socio-historique : une bourgeoisie dominante et haïe

Au XIXème en France, la bourgeoisie s'empare peu à peu du pouvoir étatique au gré des changements de régime. Sous le Second Empire (1852-1870), Napoléon III s'appuie sur les industriels et les spéculateurs qu'il soutient financièrement et à qui il donne des postes d'importance. Puis, avec la Troisième

⁸ Ibid, p.221

⁹ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

République (1870-1940), la bourgeoisie s'installe de manière durable et stable à la tête de l'État. Ces parvenus se veulent pragmatiques. Ils lisent le monde du point de vue du marchand: les hommes et les choses sont des ressources sur lesquelles il faut dégager du profit. Le capital, animé par les investissements cycliques, alimenté par les forces productives, prétend s'étendre à l'infini. Occupés à développer l'industrie et à faire fructifier leur argent, ils se soucient peu des choses de l'esprit. De manière schématique, on pourrait dire que dans leur éthique la pensée importe moins que la capacité à agir sur la réalité. Elle accorde peu de valeurs à ceux qui ne produisent rien qui ne soit convertible en monnaie. Pire, elle associe l'intellectuel et l'artiste à la figure du dilettante qui perd son temps, mais aussi à celle du rebelle qui veut défendre les classes laborieuses. Le terme de « réaliste » est alors un mot fourre-tout sur lequel se concentre cette peur. Il caractérise autant les écrits socialistes de Joseph Proudhon que les atteintes aux bonnes mœurs de Charles Baudelaire. Le fantôme de la république sociale et les protestations des romantiques incitent en tout cas l'élite à une grande méfiance vis-à-vis de la subversion esthétique.

1. La double contrainte de l'Etat et du marché

C'est dans un art conformiste que cette bourgeoisie d'affaires se retrouve, tant dans la forme que dans le fond. A l'Académie, le Second Empire place des auteurs comme Octave Feuillet, Jules Sandeau ou Emile Augier. Ils oscillent entre des intrigues puisées dans la mythologie et dans la vie bourgeoise de leur époque. Ils défendent une moralité axée sur l'importance du foyer et de la vie rangée et saine qu'il convient d'y vivre. La forme est convenue. Ils ne défendent pas l'idée d'un art qui soit en opposition vis-à-vis de la société. Le mécénat s'organise autour de nombreux salons. Les artistes y sont en contact direct avec les hommes de pouvoir qui distribuent les prix et les pensions. Ces liens, trop étroits, ne favorisent pas les espaces de liberté. Les célèbres procès de Flaubert et de Baudelaire, en 1857, sont des exemples frappants de la volonté de l'État de contrôler étroitement la production artistique.

Le goût des parvenus installés au pouvoir se porte vers le roman, dans ses formes les plus faciles comme les feuilletons, qui s'arrachent à la cour et dans les ministères, et qui donnent lieu à des entreprises d'éditions lucratives (...) ¹⁰

Il se développe aussi une autre instance de validation du talent : un marché du livre très lucratif. Les grosses maisons d'éditions et la presse sont entre les mains de cette même bourgeoisie. Si un homme investit dans un texte ou une pièce de théâtre, il veut s'assurer qu'il ou elle trouvera un public. Cette prudence ne favorise pas la novation ; elle préfère plutôt la reproduction d'un type d'œuvre qui "marche". La pratique du feuilleton, une histoire dont un épisode paraît à chaque publication d'un journal, tend à l'uniformité de par son format. Les artistes doivent y tenir un rythme qui ne tolère pas un travail à maturation lente. Pris entre, d'un côté une élite politique frileuse sur le plan esthétique et sans concession sur le plan du politiquement correct, et de l'autre une industrie du divertissement en plein essor faisant la part belle à une littérature facile d'accès et pauvre en ambition, une partie des artistes ne trouvent pas leur place. L'appellation d' « art bourgeois » cristallisera cette double haine, celle de l'influence néfaste des pouvoirs politiques et économiques. C'est en grande partie en réaction à celui-ci que se constituera le champ littéraire. C'est contre son éthique guindée et hypocrite, son goût du commerce et des œuvres faciles que s'érigeront les vertus de l'artiste.

Le monde du théâtre est le lieu par excellence de cet art détesté. Il est le genre dominant, celui qui permet d'enranger le maximum de profits sociaux et économiques. On sait par exemple qu'Emile Zola cherchait à être reconnu en tant que dramaturge, sans succès. La communication entre la scène et la salle doit y être immédiate, elle tolère très mal l'explication ou la relecture : là, plus qu'ailleurs sans doute, l'efficacité prime sur l'invention ou l'exigence. Les personnages ainsi que les intrigues restent largement insérés dans des stéréotypes propre au genre. Ainsi, l'avant-garde théâtrale à la fin du XIXème s'inscrit aussi en opposition à l'art bourgeois. André Antoine, en 1887, crée le Théâtre-Libre. Sous forme d'association, l'organisme fonctionne grâce aux dons de ses membres. Il s'agit pour l'artiste de s'extraire d'un modèle économique qui le rend dépendant du public et lui fait subir de plein fouet la concurrence de l'industrie théâtrale.

¹⁰ Ibid p.89

III. L'art pour l'art

A. Le refus de se subordonner à une moralité

Il perdure en filigrane durant le Second Empire et, de manière plus présente sous la Troisième République, une littérature sociale. Elle prétend prendre part à une action politique en faveur des nécessiteux. Elle peut être associée au terme "réaliste" et traite des thèmes considérés comme vulgaires. Contre le monde idéal et artificiel des intrigues du théâtre de boulevard, elle veut que l'art témoigne de la réalité des classes populaires. Ces auteurs forment, politiquement, une aile gauche : républicains, socialistes et démocrates. Ils assignent à leurs œuvres une tâche politique, ils vont s'indigner sur le plan moral de la situation des plus démunis. Il n'est pas toujours évident de les distinguer des partisans de l'art pour l'art, dont ils sont souvent proches, ils se rejoignent dans l'horreur et le mépris que leur inspire la classe dominante. Pourtant, les partisans de l'art pur refusent la moralité, qu'elle soit de droite ou de gauche. L'art ne doit pas avoir une utilité qui lui est extérieure. C'est cette règle qui s'imposera au champ. Ainsi Baudelaire, partisan de l'art pur, porte sur le travailleur manuel, livré « à l'abêtissement des activités productives. »¹¹, un regard mi-méprisant, mi-fasciné.¹² C'est un être, en tout cas, qui ne lui ressemble pas. En se distinguant de la littérature bourgeoise et réaliste, il se sépare aussi des deux classes auxquelles elles sont attachées : il cherche une place à part, qui n'existe pas dans l'espace social. Qui sont-ils ces artistes qui sont à l'origine du champ ? D'où viennent-ils ?

(...) Flaubert et Fromentin sont fils de grands médecins de province, Bouilhet est aussi fils d'un médecin, mais de moins haute volée (et mort jeune), Baudelaire fils d'un chef de bureau à la chambre des pairs, qui se voulait aussi peintre, et beau-fils d'un général, Leconte de Lisle fils d'un planteur de La Réunion, tandis que Villiers de L'Isle-Adam est issu d'une très ancienne noblesse et Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly et les Goncourt de familles de petite noblesse provinciale.¹³ (p.146)

¹¹ Ibid p.101

¹² « Cette crapule invulnérable

Comme les machines de fer
Jamais, ni l'été ni l'hiver,

N'a connu l'amour véritable, » in Le vin de l'assassin de Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, La Flèche, Le livre de poche, 1999 (Publication originelle en 1857), p.162.

¹³ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, op. cit., p.146

Ils ne sont pas fils de bourgeois arrivistes ou de nouveaux nobles. Ils ont hérité d'un capital culturel important de la part de leurs parents. Ils sont disposés, de par cet héritage, à se sentir bien dans la place de l'élite distinguée. On peut retrouver en eux cette figure du fils de la bourgeoisie qui refuse l'héritage des parents (ou qui le dilapide). Il ne veut pas assumer son rôle social, à la manière d'un enfant attardé. Dans une révolte œdipienne, il va opposer au sérieux qu'incarne le père, la frivolité d'une existence peu soucieuse de son bien-être matériel et qui ne correspond pas aux attentes des parents.

1. Une valorisation 'antiéconomique'

Porter « en aristocratie son échec »¹⁴ c'est la solution qui s'impose à l'artiste pour sortir de l'impasse, notamment de l'impasse économique. S'il n'a pas de rente, il est condamné à la misère, ne voulant rien lâcher aux sirènes du marché, s'il n'arrive pas à accéder aux prestiges de la consécration officielle, s'il n'arrive pas à vendre ses livres, s'il vit en marginal, il fera de ses problèmes des qualités. Il s'agit pour lui de créer un monde où ces valeurs soient reines. Ainsi, « l'indépendance vis-à-vis de pouvoirs économiques et politiques »¹⁵ va devenir une valeur propre au champ. L'autonomie vis-à-vis de la moralité, de gauche ou de droite, devient aussi une caractéristique nécessaire pour pouvoir être un vrai artiste. Ce dernier se doit, désormais, d'être désintéressé par la gloire et la richesse, à tel point que le succès est suspect. « Certains écrivains, comme Leconte de Lisle, vont jusqu'à voir dans le succès immédiat, 'la marque d'une infériorité intellectuelle'. »¹⁶ « Le culte du désintéressement est le principe d'un prodigieux renversement, qui fait de pauvreté richesse retrouvée, donc richesse spirituelle. »¹⁷

L'artiste n'a de compte à rendre qu'à lui-même, il se réfère à lui-même. Tout entier dans sa démarche esthétique, il construit son œuvre en opposition ou en filiation vis-à-vis des autres artistes, mais sa démarche se veut autonome vis-à-vis de la société. Ce processus aboutit, en dernière extrémité, à un champ structuré autour de la « libre-concurrence entre des créateurs-prophètes affirmant librement

¹⁴ Ibid p.62

¹⁵ Ibid p.107

¹⁶ Ibid, p.141

¹⁷ Ibid, p.62

le *nomos* extraordinaire et singulier, sans précédent ni équivalent, qui les définit en propre. »¹⁸ Mon œuvre obéit à ma règle, on ne peut la comprendre qu'au vu de cette règle. Les normes du beau s'individualisent autour du créateur. Ainsi, se retrouve inscrite au cœur du champ l'opposition au commerce : produit de logiques hétérogènes, les œuvres ne peuvent pas être comparées à l'aune d'une échelle commune. Vouloir en estimer la valeur monétaire s'avère antinomique au vu des principes de valorisation du champ. L'incompréhension et le rejet de la part du grand public et des écrivains en place deviennent aussi un principe valorisé : irréductible au groupe, l'œuvre est fondamentalement en décalage vis-à-vis de son époque. Les bizarreries de l'avant-garde ne sont pas le résultat de caprices d'adolescents attardés qui refusent de tenir la place qui leur est dévolue de par leur naissance, mais le résultat du travail inédit d'un artiste maudit qui subit, injustement, l'opprobre et la misère dus à une quête artistique sans concession. Dans ce renversement, la notion de sacrifice s'avère importante. L'effort et la souffrance vécus par l'artiste construisent sa valeur. Ce qu'il a sacrifié pour l'art donne de l'ampleur à son art.

¹⁸ Ibid, p.110

Chapitre 2 – Le comédien au XVIIème, origine d'un atypisme social

Nous allons maintenant nous intéresser à l'étude sur les comédiens menée par Jean Duvignaud¹⁹. Elle constitue un éclairage original sur la question de la vocation de l'acteur, acteur dont elle pense la particularité. Ce sera l'occasion pour nous d'un bond en arrière, vers le Grand Siècle, période où apparaissent les premiers comédiens professionnels en France. Nous tâcherons d'identifier avec précision les conditions d'apparition du comédien, en tant que rôle social atypique.

IV. L'émergence de 'l'homme prométhéen'

Pour l'auteur, l'acteur n'existe pas dans les sociétés dites « non-historiques ». Il apparaît dans la modernité occidentale : pour la France, au XVIIème²⁰. Cette période est charnière entre le féodalisme et le capitalisme. L'homme occidental est touché au cœur par cette évolution, dans sa manière de se penser, de lire la société ou le monde. On voit apparaître – nous dit-il- un type d'hommes nouveaux, qu'il qualifie de « prométhéen ». C'est cet individu qui prend conscience de sa capacité à modifier les structures sociales dans lesquelles il s'inscrit. L'ordre social, appuyé sur un agencement divin, peut désormais être bouleversé. L'homme touche du doigt la liberté d'être ce qu'il veut être dans une société qu'il peut atteindre et modeler. Un écart apparaît entre le rôle social réel d'une personne et le rôle qu'elle peut s'imaginer être : c'est dans cet espace que le comédien se glisse.

L'acteur ne saurait avoir de place dans ce système ordonné et cohérent [la société féodale], puisqu'il fait appel à des conduites dont l'existence n'est pas immédiatement intégrée à l'expérience humaine.²¹

¹⁹DUVIGNAUD Jean, *L'acteur*, Mesnil-sur-l'Estrée, l'Archipel, (1965) 1993.

²⁰ La question de l'acteur dans le théâtre antique n'est pas abordée.

²¹ Ibid, p.65

La bourgeoisie est au cœur de ce bouleversement, en apparaissant elle est une nouveauté qui questionne l'univers immuable au sein duquel la noblesse trônait. Il ne s'agit pas ici de dégager la cause de l'effet, entre l'ascension de la bourgeoisie, le développement du mode de production capitaliste et l'idéologie « prométhéenne ». On peut cependant remarquer que ce sont dans les rangs de la bourgeoisie (ou plus largement des classes intermédiaires) qu'émergeront les premiers comédiens professionnels. Précisons les choses. Au Moyen-âge, il n'existe pas à proprement parler de métier d'acteurs : c'est le clergé ou des corporations qui font des spectacles. Ce sont des amateurs qui ont, en parallèle, une autre profession. Ainsi, les confrères de la Passion, groupe ayant possédé le monopole de la représentation théâtrale à Paris du début du XVème au XVIIème, était composé de bourgeois et d'artisans. Les premières troupes de comédiens professionnels apparaissent en Italie aux alentours de 1650. L'auteur relève la composition sociologique de ces premiers acteurs professionnels, à la fin du XVIème et au XVIIème. Citons quelques exemples types : Andreini à la tête des « gelosi », compagnie italienne qui se fera inviter à Blois par Catherine de Medicis en 1577, était auparavant un soldat.²² Aventurier, nous précise Duvignaud, qui fut « esclave en Barbarie avant de devenir acteur ». Le père de Molière était un commerçant parisien. Le père des « Kemble », fameuse fratrie d'acteurs anglais à la fin du XVIIème, était à l'origine coiffeur.²³ Il n'y avait pas de paysan ou de noble. Issus de classes intermédiaires ou de la grande ou petite bourgeoisie, les comédiens sont, plus précisément des « déviants » : certains vivaient en marge comme les soldats, qui sont à l'époque en Europe, majoritairement des mercenaires. D'autres ont fait le choix de ne pas reprendre la boutique du père et de se lancer dans un art que la bourgeoisie, dans son ensemble, tend par ailleurs à désapprouver sur le plan moral.²⁴

²²Ces compagnies bougent se déplacent beaucoup parce qu'elles cherchent des publics et des protecteurs. Rappelons qu'à Paris au XVIIème, le nombre de théâtres n'excéda pas le chiffre de 3 : l'itinérance en France, sauf pour de rares privilégiés, est une nécessité d'autant que le monopôle limite drastiquement la possibilité de jouer à Paris.

²³ Ibid, p.66

²⁴ A ce sujet « Tant par la réforme que par la catholicité, c'est une mentalité bourgeoise qui, dans la structure de la société monarchique, condamne dans l'acteur le « joueur » et le « menteur », l'« hypocrite » et le « pervers ». Parce qu'elle-même, en tant que classe, ne savait pas encore exister au-delà d'elle-même. » Ibid, p.130

V. Un symbole fascinant de liberté et d'universalité

Ce qu'on sait de la vocation des comédiens à l'époque c'est qu'elle apparaît à la vue d'autres acteurs. Le contact fascinant de la représentation théâtrale tire des individus de leurs rangs. Ils quittent une situation pour embrasser une carrière que la morale réprovoque et dont les chances de gains (financiers ou symboliques) sont loin d'être acquises. Qu'est ce qui les attire ? L'auteur avance que c'est la perspective de tenir des rôles de nobles. Ces derniers dominent, culturellement, à l'aide des « valeurs et symboles mythologiques, aristocratiques, chevaleresques » qui « s'imposent comme les seuls modèles d'existence, de goût et même d'affectivité »²⁵. L'acteur effectue alors un premier brouillage des rôles sociaux par cette imitation de l'élite.

Plus profondément, le comédien démontre qu'il comprend les émotions, les manières de se mouvoir et de parler des nobles. Il parvient même à les diffuser à un public constitué en partie de roturiers²⁶. Si cette culture noble est imitée, projetée, comprise, c'est qu'il existe un ensemble de signes et de symboles qui sont partagés, qui permettent une communication entre la scène et la salle. Il existe un entendement commun au-delà des barrières de classes. Le comédien est celui qui permet ce partage. Il existe pour ce partage. Ainsi dans la tragédie, il rend accessible et lisible des expériences humaines absolues et idéales dans lesquelles n'existent pas le compromis et la demi-mesure. Il donne un corps aux personnages tragiques en les rendant « 'atteignables' ».

Jean Duvignaud note que les auteurs subissent de plein fouet cette attirance qu'exerce le comédien, en témoigne les nombreuses liaisons entre auteurs et comédiennes ou les liens intellectuels ou d'amitié qui existaient entre celui qui écrit les rôles et celui qui les joue. L'auteur pense que l'existence du comédien, qui permet de rendre communicable une grande variété d'expressions humaines indépendamment de son expérience réelle, est comme un formidable appel d'air pour les auteurs.

²⁵ Ibid, p.96

²⁶ On retrouve au théâtre au XVIIème « l'avant-garde d'une aristocratie sans préjugés, des transfuges des milieux bourgeois, la Cour (ce milieu structuré) et des salons. C'est pour ces groupes-là que le comédien joue et c'est devant eux qu'il existe. ». Ibid, P.113 Il y aussi dans les loges, les doctes.

VI. Le regard humaniste de Jean Duvignaud

Les comédiens veulent s'emparer de la *totalité de l'expérience humaine possible*. Ils peuvent vivre ou tout du moins se confronter à des expériences plus absolues et plus pures que celle de la vie quotidienne. Ils peuvent s'approprier et rendre commun les différentes conditions sociales. L'acteur serait comme le baromètre des rêves cachés de l'homme : il révèle son aspiration à l'universalité. Seulement le contexte limite, empêche, les possibilités de la fiction. L'acteur apparaît, au sein d'une époque, comme le symbole des « "chances d'intervention de la liberté humaine" dans la vie sociale »²⁷. La capacité d'une société à tolérer cette dynamique en décalage avec elle-même caractériserait les sociétés modernes occidentales et en exclurait les sociétés dites non-historiques. L'acteur partage une expérience de la liberté. L'aspiration à "la totalité de l'expérience humaine" suivie de "la participation universelle" sont des mots qui reviennent beaucoup et qui sont au centre de ses préoccupations. Faisons un détour par un autre de ses textes pour en saisir mieux le sens.

L'auteur développe son approche de la sociologie dans un article publié en 1966, intitulé « La sociologie est un humanisme ». Ce qui l'intéresse n'est pas uniquement de comprendre la réalité sociale, c'est de travailler aux dévoilements des possibilités humaines à l'intérieur des déterminations sociales. Il affirme que « (...) l'ordre et le système des valeurs actuellement fixés par un groupe ou une société ne définissent jamais l'ensemble des besoins et des aspirations possibles des hommes »²⁸. L'époque des monarchies absolues puis du XVIIIème voit le passage d'un système économique à un autre ainsi que d'une classe dominante à une autre. De la même manière, on y observe le passage d'un type d'homme à un autre. Mais, il insiste sur ce point, rien n'est ici mécanique ou nécessaire, cela aurait pu ne pas avoir lieu. Il n'y a pas de lien de causalités objectives et inébranlables entre l'infrastructure et la superstructure d'une époque, ou entre un contexte et son devenir. En tout cas, cette période de flottement a permis une faille, un doute et a

²⁷ L'auteur reprend ici une formulation de G. GURVITCH in *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, PUF, Paris, 1995, p.269-272.

²⁸ Duvignaud Jean. « La sociologie est un humanisme » In *L'Homme et la société*, N. 1, 1966. p.47

ouvert une brèche de liberté pour le comédien qui sur scène, expérimente des types de vie humaine possible, en avance et en deçà de la réalité objective humaine. Jean Duvignaud tente ici de construire une théorie du lien entre réalité et idéologie, structure et individu. Le but du sociologue est de révéler l'étendue de ce qui aurait pu ou de ce qui pourrait avoir lieu : non pas simplement de rendre lisible ce qui est.

Un postulat, qu'il qualifie d'humaniste, sous-tend sa logique : l'humain possède en lui, de manière innée, une aspiration à être le maître de son rôle social, ainsi qu'une volonté de communication universelle qui cherche le rapprochement entre les individus. Que peut-on dire, en résumé, de l'émergence du comédien pour l'auteur, notamment du point de vue plus individuel de la vocation ? D'abord, le contexte économique et idéologique qui devient mouvant, non-fixe, donc potentiellement manipulable. Ce contexte est le bois nécessaire au feu, il est le terrain sur lequel le comédien a la possibilité d'émerger. L'homme est un élément dynamique, qui possède en lui une étincelle : l'attrance pour la plénitude humaine et la participation universelle. De la rencontre des deux peut jaillir une flamme, imprévisible dans ses manifestations, jamais totalement maîtrisée : l'acteur.

Partie 2

-

Les acteurs au XXème : emploi et vocation

Chapitre 3 – Des acteurs pour des vocations

VII. La légitimité en question

A. Une théorie de la domination...

Nous allons aborder la théorie de la légitimité culturelle : elle est éclairante quant à l'envie que suscite les professions artistiques. Le comédien dépasse le modèle, nous l'évoquerons au paragraphe suivant. Cette théorie prend en compte l'inégale répartition des œuvres, des compétences et des pratiques culturelles au sein de la société²⁹ elle a notamment été développée par Pierre Bourdieu³⁰. Elle affirme que la classe dominante se sert de la culture pour asseoir son pouvoir : elle impose ses pratiques, ses goûts, comme étant les seuls légitimes. Se sentir légitime, c'est se sentir « justifié d'exister (comme on existe), d'être comme il faut (être) »³¹. Cette culture se construit en constante opposition vis-à-vis des goûts de la masse : c'est en se distinguant de ce qu'aiment ou de ce que font les gens du commun qu'elle acquiert son prestige et sa force. Ainsi, les membres des classes populaires, ne maîtrisant pas les bonnes manières culturelles subissent, à l'inverse, un sentiment d'illégitimité du fait de leur incapacité à posséder le bon goût- bon goût qu'ils ne peuvent avoir puisque, précisément, il se constitue en opposition à eux. Celui ou celle qui reconnaît l'autre comme supérieur culturellement, subit une violence symbolique : il a intériorisé une domination, il se sent inférieur, bête ou honteux. Seulement, pour que des produits - musiques, peintures ou pièces de théâtre- puissent être considérés comme légitimes, il faut qu'ils soient « définis collectivement et de manière assez large comme

²⁹Le résumé qui suit s'appuie notamment sur l'étude critique qu'en fait LAHIRE Bernard dans *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, p.34-113

³⁰Voir, BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Édition de Minuit, 1979

³¹LAHIRE Bernard, *La Culture des individus*, op. cit., p.36.

hautement désirables »³². Il faut croire en leur supériorité. Cette croyance sous-tend toute la théorie de la légitimité. Et il existe de nombreux cas où un individu ignore ou rejette l'échelle de valeur de la dignité culturelle. Il faut aussi, pour que la théorie fonctionne en pratique, que l'artiste, l'œuvre ou l'institution n'existent qu'en petite quantité et que leur diffusion soit contrôlée. Ils n'acquièrent en effet leurs caractères dominants que s'ils sont rares et réservés à une élite.

1. ... pour une application difficile

Comment se constitue cet ordre culturel qui classe les activités humaines de la plus à la moins légitime? Il faut une instance qui ait les moyens de diffuser et d'imposer les goûts. Celle qui produit cette culture dite "légitime" "noble" ou "haute", vient de l'État et en premier lieu de l'école qui a la capacité de toucher un public gigantesque. Les musées, les conservatoires, les galeries d'art ou les théâtres publics sont typiquement aussi des lieux qui incarnent et promeuvent la culture "noble". Sa puissance se base sur la rareté et sur une certaine difficulté d'accès: elle se veut l'inverse des divertissements partagés par la masse et faciles à apprécier. Ceux qui savent la goûter ont, en général, bénéficié d'une éducation à la culture "haute" dans leur jeunesse et possèdent un capital scolaire et économique élevé. Ils ont pour eux le prestige de la reconnaissance par les institutions officielles.

Mais il existe une autre instance qui crée un autre ordre culturel concurrent, ce sont les industries du divertissement : à la télévision, au cinéma, à la radio ou dans les librairies, on peut trouver des produits qui tirent leurs valeurs, à l'inverse, de leur popularité. Ils sont goûtés par la majorité. On peut définir cette culture comme "basse" ou "divertissante". Elle se veut d'un accès plus facile. Or, l'acteur appartient aux deux mondes. Dans le spectacle vivant, il est plutôt dans une culture "noble" ou "haute" et lorsqu'il se produit au cinéma ou à la télévision, il peut devenir une vedette de la culture "basse".

³²Ibid, p.39.

2. *Spectacle vivant et audiovisuel : deux mondes radicalement différents*

Ces deux cultures forment en fait deux mondes différents, dans leur fonctionnement et dans l'attrance qu'ils exercent sur les jeunes gens. Nous allons tenter de brosser le portrait et les divergences entre les deux univers. Le spectacle vivant, en France, peut se subdiviser en deux blocs: le public et le privé. Le premier, plus expérimental ou d'avant-garde est considéré comme un service public. C'est lui qui fait partie de la culture « noble ». Il est largement financé par les fonds de l'État et surtout par les collectivités territoriales : régions, départements, communautés de communes et mairies. A titre d'exemple, en France, en 2010, on comptait 5 théâtres nationaux, 39 Centre Dramatiques Nationaux, 69 scènes nationales et 627 compagnies dramatiques indépendantes subventionnées³³. En 2013, le budget du ministère de la culture et de la communication réservé au spectacle vivant s'élevait à 712 millions d'euros. De l'autre côté il existe des théâtres privés, libéraux, bien qu'ils bénéficient eux aussi, mais dans une moindre mesure, des infrastructures et des aides publiques. Ils s'inscrivent dans la tradition du boulevard ou du music-hall, mettant en avant des spectacles souvent peu inventifs afin de s'assurer de la présence d'un public qui leur est vital. Les prix d'entrées sont nettement plus élevés que dans le public. Souvent, ce type de théâtre fait appel à des stars issues du cinéma ou de la télé pour remplir ses salles. Théâtre public et privé ont, durant toute l'année 2009, engrangé 6 millions d'entrées³⁴.

Le nombre évoqué précédemment vise à donner un ordre d'idée de l'importance du spectacle vivant en France. Nous allons le comparer au cinéma. Le nombre d'entrées, en 2010 dans tous les cinémas de France, a atteint les 200 millions³⁵. C'est une industrie extrêmement lucrative, nécessitant des moyens techniques importants donc un capital de départ élevé³⁶. Quelqu'un qui ne fait que du théâtre ne peut pas devenir réellement riche ou célèbre, en tout cas, il ne pourra rivaliser dans ce domaine avec une star du cinéma. Il est condamné par le système

³³POIRSON Martial, BARBERIS Isabelle, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, Que sais-je ? PUF, 2013, p.38

³⁴Ibid, p.47

³⁵HEGEL Alain, NORMAND Eric, *Le Guide du comédien Renseignements pratiques pour la formation de l'acteur et son insertion professionnelle*, 14^{ème} édition, Hericy, Edition du Puit Fleuri, 2014, p.157

³⁶« Le budget moyen d'un film français est aujourd'hui de 5,4 millions d'euros (sachant que les extrêmes oscillent entre près de 20 millions et moins de 2 millions) » Ibid, p.158

économique du spectacle vivant qui est structurellement déficitaire. William J. Baumol et William G. Bowen, deux économistes américains du milieu du XX^{ème}, ont théorisé le modèle économique atypique du spectacle vivant. Il s'avère très difficile, voire impossible de dégager du profit dans le théâtre. L'investissement ne permet pas d'augmenter les marges sur les productions futures : plus on investit, plus on perd. Il n'est pas possible non plus de faire des économies d'échelle dans le théâtre, en tout cas on ne peut pas en faire suffisamment pour combler le déficit. Un film, une fois son important coût de production réglé, peut être reproduit à moindre frais et rentabilisé dans les salles et en DVD, à grande échelle. Au théâtre, chaque nouvelle représentation est une nouvelle dépense qui s'ajoute aux précédentes. Il existe, notons-le, un cinéma d'Art et d'Essai qui occupe la position « noble » au sein du cinéma. Ainsi la théorie de la légitimité segmente le champ entre d'un côté le théâtre public et le cinéma d'Art et d'Essai et de l'autre l'industrie de l'audiovisuel et, dans une moindre mesure de par sa plus faible importance, le théâtre privé. Quelles divergences de vocation impliquent cette division ?

VIII. Qui valide la vocation ?

A. Une politique protectionniste

Sur le marché de l'emploi au théâtre, on l'a vu, l'offre est rendue possible par l'intervention des pouvoirs publics. Pourquoi, l'État et les collectivités ont-ils financé et financent-ils encore le spectacle vivant en France ? Il convient de revenir sur ses motivations pour comprendre l'attitude de l'État vis-à-vis de la formation des vocations. Il semblerait que le théâtre soit vu par le pouvoir comme une volonté "d'éduquer le peuple". Éduquer le peuple, c'est une volonté qu'on retrouve à la fin du XIX^{ème} siècle quand il s'agit sous la quatrième République de développer chez le citoyen sa conscience nationale et républicaine. Après la seconde guerre mondiale l'éducation citoyenne va porter en elle une dimension antifasciste. C'est aussi à ce moment que se développe l'idée, à la tête de l'État, qu'il faille éduquer culturellement le citoyen en le mettant en contact avec les "grandes œuvres de l'humanité"- Malraux et son ministère de la culture en étant le symbole. Les années 80, enfin, voient apparaître l'idée que chacun doit pouvoir pratiquer une activité

artistique et culturelle- idée incarnée en la personne de Jack Lang. Ce dernier en appelle aussi à la richesse que peut générer le spectacle vivant. C'est-à-dire que si, par exemple, les spectacles du festival d'Avignon sont en eux-mêmes des gouffres pour l'argent public, ils donnent, en contrepartie, aux hôtels, aux restaurants ou aux épiciers de la ville de gros gains. C'est ce que les économistes appellent les "externalités positives". Derrière les poncifs actuels du discours de la politique culturelle, sur l'importance de l'art comme créateur de "lien social" ou facteur de "découverte de soi", nous repérons un choix économique: le protectionnisme.

Il n'est pas anodin que l'intervention importante de la politique dans la culture apparaisse à la suite de la seconde guerre mondiale. Elle peut être lue comme une réaction face à l'invasion de la culture américaine résultante du plan Marshall. Il s'agit pour la France de protéger ses producteurs culturels. L'État agit sur la demande en faisant en sorte que la culture puisse être consommée : la décentralisation culturelle ou l'éducation artistique à l'école en sont de bons exemples. Il stimule aussi l'offre : l'obligation pour les cinémas en France de diffuser des films français et l'activité des Centres Dramatiques Nationaux³⁷ en sont des bons exemples. Ainsi, l'État va vouloir aussi réglementer l'accès aux métiers de la Culture. En quelque sorte, il voudra contrôler la vocation : celle-ci doit se trouver canalisée vers les postes à pourvoir. Ainsi, s'il existe peu de formations qui permettent de devenir auteur en France, milieu où l'État investit moins, il y en a qui permettent d'être acteur. Des diplômes d'acteurs existent qui valident des niveaux de compétence, nous reviendrons sur les enjeux qu'ils soulèvent au chapitre suivant. L'indépendance vis-à-vis des pouvoirs politiques si chère à Baudelaire, qui était symptomatique de la position d'artiste, ne tient pas dans un contexte économique que l'État structure de bout en bout.

1. Le poids et le contrôle de l'institution

Pour celui ou celle qui veut devenir comédien il existe des formations publiques. Il y a les cours de théâtre dans certains lycées qui sont reconnus comme une option dans le cadre du baccalauréat. Les conservatoires occupent aussi une

³⁷Les CDN sont animés par des artistes qui doivent produire des spectacles en province. Ils sont le fer de lance de la décentralisation théâtrale dans l'après guerre.

place importante. Ce sont des établissements qui dispensent un enseignement dans l'art dramatique, la danse et la musique. Le ministère de la Culture les classe en différentes catégories selon leurs importances : conservatoires à rayonnement régional, conservatoires à rayonnement départemental, conservatoires à rayonnement communal et conservatoires à rayonnement intercommunal. Ils relèvent du contrôle des mairies et sont financés principalement par les collectivités territoriales. Il existe au-dessus, les Écoles Nationales Supérieures qui sont plus sélectives, on en dénombre 11, elles sont sous contrôle direct du ministère. Il existe aussi une formation possible au sein des universités, ainsi certaines licences, à l'instar de celle d'Arts du Spectacle, donnent des cours de pratique théâtrale. Les coûts de scolarité sont nettement moins élevés que dans les écoles privées et il est possible d'y percevoir des bourses sur critères sociaux. Ces formations forment un réseau dense et hiérarchisé. Cet enseignement public est largement axé sur le théâtre. L'État cherche ainsi, on l'a dit, à réguler l'entrée sur le marché de l'emploi. Dans ce genre de situation où l'institution colle à la formation, la vocation peut se forger sur la reconnaissance institutionnelle, à l'exemple d'un professeur de théâtre au lycée qui relève dans son élève un don, faisant émerger la croyance de l'élève en son don. Hors de ce réseau parce qu'ils ne le connaissent pas, parce qu'ils ne le reconnaissent pas comme légitime ou parce qu'ils ne disposent pas du capital culturel et scolaire pour y entrer, beaucoup se tournent vers des cours privés. C'est là où on peut trouver des établissements voués principalement à la formation de l'acteur de cinéma. La sélection y est davantage économique : une année de cours régulier (plusieurs jours par semaine) peut coûter 4000 ou 5000 euros. Il y a aussi ceux qui arpentent les castings sans formation préalable ou ceux que le hasard ou les liens familiaux ont placé sous la tutelle d'un metteur en scène avec qui ils apprennent. C'est la formation sur le tas. En absence de l'aval d'une institution, la croyance en ses capacités s'avère plus difficile.

2. *Les petites voies de la vocation*

Thomas Morinère est un sociologue qui a mené une enquête dans un casting pour chanson de variétés. Il en tire une analyse intéressante sur l'apparition de la vocation en l'absence d'instance officielle de légitimation du talent.³⁸ Ainsi, dans la musique classique, la découverte de la vocation se conjugue étroitement avec les cadres de l'institution. Les parents mettent leur enfant dans une école qui reconnaîtra dans l'enfant, précocement, une vocation. La légitimité de l'établissement permet que cette reconnaissance soit crue et intériorisée. D'autant plus si l'élève retrouve dans le rôle qu'on lui assigne des figures qui lui sont proches dans son entourage. Dans la chanson de variétés il en est tout autrement. Thomas Morinère remarque que la majorité des candidats n'ont pas suivi de cours ou de formation au chant. Ils n'attendent pas, globalement, d'une institution qu'elle les valide. Ses recherches nous révèlent, qu'en fait, la reconnaissance a souvent lieu dans le contact avec un proche. C'est ce que l'auteur appelle « la qualification charismatique » : « n'importe quel individu peut être le juge de la qualification charismatique. »³⁹ On se découvre un charisme, une manière de chanter hors du commun, au moment où un proche le remarque. La vocation n'a pas besoin de plus pour apparaître.

Il s'interroge sur les critères qui motivent le choix du jury : il y a « le grain » et le « timbre » qui sont considérés comme des ressources innées, la « justesse » et la « rythmique » qui sont eux le produit d'un travail, la « tessiture » dont on hérite mais qu'on peut améliorer, et enfin, le « charisme ». Quand il doit expliquer la source du « charisme », le jury se lance dans des explications plus alambiquées. Celui-ci est lié à « l'intention »⁴⁰, il fait appel, pour en parler au « lexique de l'éthique », à l' « authenticité », au « naturel »⁴¹ mais aussi, à des notions comme « la générosité », « le partage », l'« échange avec le public » ou le « don de soi »⁴². La prestation charismatique ne naît pas d'une inventivité pure : elle répond à des codes, à des stéréotypes qui sous-tendent la communication de

³⁸« Les Petites voies de la chanson de variétés. La révélation du charisme du chant et la démocratisation de la vocation d'interprète » in *Vocations artistiques*, Actes de la recherche en sciences sociales n°68, juin 2007.

³⁹Ibid, p.74

⁴⁰Ibid, p.75

⁴¹Idem

⁴²Ibid p.76

l'émotion. En effet, chanter un morceau de variétés est une performance fortement codifiée. Or, le charisme dégagé par une personne donne l'impression de sortir de la routine et il fait oublier que, précisément, on a affaire à une répétition. L'auteur relève que le fait de croire à son charisme aide à être cru. L'engagement dans sa chanson, la croyance dans ses qualités doublées d'une bonne maîtrise des codes propre au genre, apparaissent comme des caractéristiques qui permettent l'apparition de la vocation charismatique.

Chapitre 4 – Vocation et qualification

IX. Les enjeux de la maîtrise de la qualification

Catherine Paradeise est une sociologue qui a travaillé sur la qualification chez les comédiens⁴³ c'est-à-dire sur l'accord entre deux parties – salariés employeurs- sur la correspondance entre les qualités d'une personne et les qualités d'un poste. C'est de la qualification que dépend notamment le salaire. Il y a des règles de qualifications, elles influencent la manière dont les agents se positionnent et agissent. Mais elles ne sont pas immuables les agents cherchent aussi à les faire bouger afin de défendre leurs intérêts. La qualification est donc le système faisant que telle personne, possédant telle compétence validée par une instance, peut accéder à tel poste dans lequel on lui demandera tel travail pour tel salaire. Or, pour être comédien il n'est pas nécessaire de détenir un diplôme, ni une certaine expérience. Il « [...] n'existe aucun contrôle formel à l'entrée ; il n'existe aucune règle formelle permettant de préfigurer les cheminements de carrière ; en particulier, chaque acte de travail fait l'objet d'une transaction spécifique –le cachet- formellement indépendante des engagements passés et à venir »⁴⁴ Dans ce foisonnement, la qualification s'étiole et on peine à en déterminer les principes généraux. D'un milieu à un autre, d'une personne à une autre, d'un contrat à un autre, la qualification semble comme éclatée dans la multitude. La sociologue s'attache pourtant à trouver, à défaut de véritables règles, des régularités qui permettent d'en comprendre le fonctionnement. Elle affirme que la maîtrise de sa qualification est un des enjeux majeurs pour le comédien au XXème.

Un manœuvre occupe un métier que tout le monde, à priori, a la capacité d'accomplir. En tout cas il ne nécessite aucune formation particulière. Sa force de travail vaut peu de choses. C'est pourquoi il peinera à négocier un salaire élevé ou de meilleures conditions de travail : l'employeur fera jouer la concurrence et lui rappellera qu'il peut très bien être remplacé par quelqu'un d'autre. Construire une

⁴³ PARADEISE Catherine, *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998

⁴⁴ Ibid, p.55

qualification qui soit favorable au comédien, implique de pouvoir restreindre l'accès au métier. Il s'agit d'instaurer comme une règle que ce métier nécessite des qualités ou des compétences rares que tout le monde ne possède pas. L'envie ou le besoin de brûler les planches ou de crever l'écran, s'ils se répandent trop dans la population, ont un impact sur la qualification et par là, sur tout le système économique dans lequel évoluent les comédiens. Lorsque la qualification s'affaïsse et s'ouvre largement on parle de crise de dérégulation.

Qu'est-ce au juste qu'être comédien ? Catherine Paradeise le définit comme celui qui, régulièrement, a des engagements rémunérés en tant qu'artiste-interprète dans le spectacle vivant ou enregistré. On va s'emparer de cette définition, ce sera une manière pour nous de décentrer la question de la vocation en nous penchant sur celle de l'emploi. C'est, en quelque sorte, le moment qui succède à la vocation : la conversion d'une conviction personnelle en travail rémunéré. Les économistes parleraient de la réalisation de la valeur d'usage en valeur d'échange. Catherine Paradeise essaie de mettre en évidence la manière dont « la mise *en valeur* du talent s'ancre dans une communauté de jugement de qualités entre les employeurs, les comédiens et le public »⁴⁵. Le marché des comédiens est régulé par des accords esthétiques et organisationnels, accords entre des personnes et des groupes divers. Comment le marché du travail participe à la fabrique du comédien ? A l'élaboration, de son don, de sa vocation ? Comment, dans un mouvement inverse, la vocation impacte la qualification ? La sociologue étudie deux exemples types de qualification dans le théâtre : la Comédie Française et le Théâtre de Tréteaux. Ce sera notre point de départ que les crises viendront détruire.

⁴⁵Ibid, p.56

X. Les systèmes de régulation traditionnels

A. L'exemple de la Comédie Française

Le système des emplois est primordial dans la régulation traditionnelle dont la Comédie Française est l'archétype. C'est lui qui organise la profession avant le XXe. Au sein de la Comédie Française, les acteurs se voyaient attribués un ou plusieurs emplois, c'est-à-dire une somme de rôles types qu'ils peuvent et savent jouer. Cette assignation à des emplois se décide selon l'âge, le sexe, les caractéristiques physiques ou le talent. Le comédien n'en est globalement pas le maître, il subit cette organisation. Il peut être chef d'emploi ou double, le double prenant un des rôles que le chef ne prend pas. La Comédie Française est une troupe limitée dans ses membres, et c'est pourquoi, en disposant de tout l'éventail des emplois possibles, elle s'assure de pouvoir couvrir l'ensemble des rôles possibles. Ce système ne peut fonctionner que s'il s'appuie sur un répertoire qui lui correspond : il faut que les personnages collent, grosso modo, aux emplois. Ainsi, une troupe, évoluant dans tel répertoire, va engager tel type de comédien possédant tels types d'emplois. Or, cette qualification va se fissurer par l'influence de l'extérieur. L'auteur nous explique que la troupe se retrouvera en décalage avec l'esthétique d'une époque. Ainsi, durant le XIXème, les romantiques chercheront dans l'acteur davantage de sincérité et à la fin du XIXème, André Antoine et Constantin Stanislavski, on aura l'occasion d'y revenir dans la troisième partie, en appellent au réalisme et au naturel pour redéfinir l'esthétique théâtrale. Il s'agit pour l'acteur de coller davantage à la vie quotidienne dans un souci de vraisemblance. En parallèle les auteurs de théâtre insèrent dans leurs pièces une multitude de personnages qui ne s'inscrivent pas, ou difficilement, dans le prolongement d'un emploi. Issus de la société ou de l'imagination singulière d'un auteur, les situations et les rôles peuvent varier énormément, à la mesure d'une société elle-même divisée. Il devient alors nécessaire d'évoluer, il faut « casser le système des emplois, ou casser... la permanence de la compagnie »⁴⁶ : la qualification doit être redéfinie.

⁴⁶Ibid p.139

(La multiplication du public au cours du XIXe siècle) s'est accompagnée d'une modification de (sa) composition. Celui-ci est devenu hétérogène. Pendant la première moitié du XIXe, un partage s'était fait : les spectateurs de qualité vont dans les théâtres officiels, pendant que le public populaire se rend dans les théâtres spécialisés. (...) Sous le Second Empire (...) un mélange des publics s'est produit. (...) Dès lors, aucun accord fondamental préalable sur le style et le sens de ces spectacles n'existe plus entre spectateurs et homme de théâtre. L'équilibre entre la salle et la scène, entre les exigences de la salle et l'ordre du plateau, n'est plus posé en postulat. (...) L'hétérogénéité du public rompt l'accord fondamental entre la scène et la salle, cette sorte de consensus grâce auquel on se comprenait à demi-mot, sans que fussent précisées les circonstances⁴⁷

1. L'exemple du Théâtre de Tréteaux

Le Théâtre de Tréteaux est un mouvement qui a prôné dans le théâtre, une esthétique, une organisation et une éthique particulières. Il s'inscrit dans le prolongement de l'apparition, à la fin du XIXe, de la mise en scène moderne. Le metteur en scène se retrouve chargé de régir le plateau et le jeu des acteurs. Il devient responsable d'un parti pris esthétique et de la qualité de la pièce. A la naturalisation et la particularisation de la fiction dans la littérature dramatique, répond une particularisation de la forme théâtrale. Cette dernière peut varier au gré du metteur en scène et des publics : elle devient une vraie question, elle est à inventer. Sur le plan esthétique, le metteur en scène va reprocher aux acteurs l'usage de stéréotypes. Sur le plan de la répartition du pouvoir, il va lui reprocher le vedettariat qui le met en avant au détriment de la pièce. Dans cette lutte entre les acteurs et le metteur en scène, le référent commun est l'auteur. C'est un des éléments qui permet la cohabitation et soude le groupe: comédien et metteur en scène sont tous deux au service d'une œuvre.

Sans solidarité artistique appuyée sur les représentations partagées qui fixent les droits de chacun et le font consentir à ses devoirs, sans solidarité économique dans la répartition d'une recette souvent médiocre et en tout cas, aléatoire, sans solidarité comme source de flexibilité de la qualification, les troupes permanentes exposées quotidiennement à la double sanction économique et esthétique du public ne pourraient survivre bien longtemps.

⁴⁸

⁴⁷La citation est mise en exergue dans le livre de Catherine Paradeise : DORT Bernard, « conditions sociologiques de la mise en scène », *Théâtres*, Paris, Edition du Seuil, 1986, p.153.

⁴⁸ Ibid, p.151

Soudé autour d'une cause commune, au service d'un auteur, voilà comment s'organise le Théâtre de Tréteaux. Cette solidarité permet de résister à la dérégulation venue de l'extérieur. Il y a des règles de qualification au sein du groupe : le sacrifice de son intérêt économique est, par exemple, une qualité valable pour rentrer dans le groupe. Il faut se plier à une éthique de l'effort liée à une conception artisanale du métier, on y reviendra. Ce système de qualification ne tient qu'au prix d'une égalité entre les membres dans la répartition des recettes et dans la possibilité pour tous d'accéder à tous les rôles (metteur en scène, comédien, technicien).

XI. L'expansion de la crise

A. Trois générations pour trois entrées différentes sur le marché

Catherine Paradeise mène son enquête en 1990. Elle a identifié trois générations de comédiens à travers le siècle. Il y a les anciens qui sont nés en 1935 ou avant et qui font leur entrée sur le marché du travail dans les années 40 ou 50. Il y a la génération intermédiaire, née entre 1945 et 1955 qui rentre dans le métier dans les années 60 et 70. Et enfin, ceux qui sont nés après 1965 et qui forment la génération des années 80. Nous allons repérer les évolutions du marché du travail à travers les époques. Nous relèverons ainsi différentes manières de devenir comédien. Nous en dégagerons la question de la qualification et de la vocation.

Dans les années 40 et 50, le système de la compagnie permanente domine, c'est la période du Théâtre de Tréteaux que nous avons précédemment évoquée. Des groupes, organisés autour de maîtres, tiennent des caps esthétiques radicaux arc-boutés autour d'une communauté solidaire. Il y a des cours privés, en nombre réduit, animés par des maîtres qui sont reconnus comme étant des références. Du côté de l'instruction publique, il y a le conservatoire de Paris ou l'école de la Rue Blanche⁴⁹. On acquiert la compétence théâtrale sur le tas, il s'agit de trouver une reconnaissance et une place au sein d'une famille. On se rapproche d'un artiste dont on se sent proche et on intègre, petit à petit, son groupe, donc son esthétique et son éthique de travail. Le théâtre est le secteur d'emploi dominant. On

⁴⁹Centre d'apprentissage pour les métiers du théâtre.

retrouve cependant nombre de comédiens qui font valoir leurs techniques vocales à la radio. Le cinéma est considéré, au sein de cette génération, comme un genre mineur. En 1929, le premier film parlant en français sort. Les comédiens de théâtre vont alors s'emparer des rôles, comme si le marché du cinéma était un prolongement naturel de celui du théâtre. Le début de l'investissement public, notamment la création des CDN, ne permet pas encore de fournir à toutes les vocations une situation stable économiquement.

L'essor de l'industrie culturelle dans les années 60 et 70 va marquer un tournant. Le cinéma trouve son autonomie vis-à-vis du théâtre. Avec la Nouvelle Vague, à la fin des années 50, une nouvelle génération de cinéastes va rebattre les cartes. Le réalisateur devient la vraie figure artistique, l'auteur du film, le centre créatif : l'acteur est davantage pensé comme un élément parmi les plans que le metteur-en-image manipule. Le réalisateur s'appuie sur les qualités naturelles de l'acteur et lui demande moins de témoigner d'une compétence qui lui serait propre. Il doit juste être là. L'acteur en sort déqualifié. Certains cinéastes préfèrent des acteurs sans formation. La télévision devient, de plus, un genre important dans les années 70 alors que les foyers s'équipent massivement en récepteurs. Elle diffuse en son sein de nombreux films et donne une nouvelle ampleur à l'audiovisuel. Ainsi, en 1976 on recense 14 700 000 téléviseurs en France et 176 millions de spectateurs, durant toute l'année, au cinéma⁵⁰.

De plus, on observe l'apparition de nouvelles envies dans la population des années 70 et 80 : la découverte et l'expression de soi. Elles sont issues de l'influence culturelle de la génération 68. On peut vouloir faire du théâtre pour se sentir mieux dans sa peau, se relaxer, ou dans une démarche plus spirituelle. Ceci provoque l'ouverture d'une multitude de cours privés. Ses nouveaux marchés fragilisent la qualification traditionnelle, en mêlant amateurs et professionnels. Il y a, de plus, dans la génération 68, l'équivalent des jeunes de la Nouvelle Vague mais au théâtre : des metteurs en scène, souvent très politisés, qui vont s'imposer. Ils ont fait leurs armes à l'université plutôt que par la pratique du métier. En associant le comédien au militant ils fragilisent la valeur de sa force de travail en le mettant, une fois encore, au même niveau qu'un amateur.

⁵⁰JENCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995, p.89

Les plus jeunes sont ceux qui souffrent le plus de la crise de dérégulation. Les secteurs sont éclatés et obéissent à des logiques différentes selon le créneau qu'on souhaite occuper. Le cinéma, son audience et les gains qu'il génère provoque une inflation des vocations. Il s'agit de se faire remarquer coûte que coûte des employeurs. Il faut faire des rencontres, entretenir son réseau dans un climat d'hyper-concurrence. Cette génération grandit de plus, dans un contexte économique moins faste marqué par le chômage.

1. Le casting

Parmi ces trois générations, on peut observer une tendance : à travers le siècle les nouveaux entrants sur le marché du travail font de plus en plus appel à des formations initiales dans des écoles. C'est la conséquence, on l'a vu, de la politique protectionniste en matière culturelle menée par l'État français. Il faut combattre la crise de dérégulation, accumuler des certifications officielles face à la concurrence. Un autre événement d'ampleur est le fait que le cinéma s'émancipe du théâtre pour le recrutement. Dans les années 60, il va recourir au casting. Ce changement est révélateur. Les écoles publiques sélectionnent les nouveaux entrants en fonction de qualités difficiles à obtenir. Il n'est pas la peine de tenter de rentrer dans une École Supérieure de Théâtre sans avoir, au préalable, une formation solide. On y demande des qualités techniques, notamment en termes de déclamations qui sont très inégalement réparties parmi les individus. En amont, la sélection se fait aussi entre ceux qui sont attirés et se sentent légitimes à accéder à ce type de formation, et les autres. Le casting lui obéit à une logique de marché dans une qualification éclatée. On y vend une image et on doit séduire rapidement. Il ne s'agit pas de défendre une interprétation mais d'avoir la tête qui colle au personnage que le directeur de casting imagine. L'entrée dans l'emploi par le casting fait rêver, c'est un lieu qui semble ouvert, tout le monde peut espérer y faire valoir son image. Elle provoque aussi une immense frustration puisqu'elle est très sélective et qu'on a peu de moyen de s'assurer des chances de réussite. Le comédien en sort précarisé, peinant à affirmer sa place et sa valeur durant toute une carrière.

2. Le naturel comme esthétique déqualifiante

C'est au nom du naturel qu'une partie de la réforme de l'acteur au XXème s'opère : on actualise les codes théâtraux en les rendant plus proches de la réalité. Qu'il s'agisse de la sublimer, d'en témoigner, ou de s'en inspirer, la "réalité", le "naturel" ou la "sincérité" deviennent des références dans le travail de scène. Cela pose un problème de fond à l'acteur : le naturel est une compétence que tout le monde peut avoir, sans formation particulière. Le comédien répond en avançant qu'il possède, lui, une technique. Les pédagogues occidentaux du jeu au XXème siècle, s'ils développent des pratiques et des théories qui divergent, se rejoignent sur ce principe : l'importance de la technique même si l'appellation qu'ils en donnent peut différer. Elle est liée à la maîtrise de son corps et de sa voix. Il s'agit pour l'acteur d'arriver à déployer des capacités expressives. Cette technique constitue une base nécessaire pour l'acteur. Catherine Paradeise définit la technique comme un « répertoire conventionnel à l'expression sensible : non pas un lexique, mais plutôt une syntaxe qui autorise la formulation du sentiment dans le registre de la communication »⁵¹. Si on poursuit la métaphore, avoir une technique d'acteur revient à savoir écrire. L'apprenti acteur doit apprendre des formes conventionnelles qui lui préexistent, tout comme l'enfant doit apprendre à maîtriser l'alphabet et la grammaire avant de savoir bien écrire. Il va donc s'agir pour l'acteur de défendre une technique - ce que la forme théâtrale impose afin que scène et salle communiquent- qui permette un certain naturel ; une technique qui ne doit pas trop se faire voir, qui doit disparaître. L'enjeu pour le Théâtre de Tréteaux, est précisément de bâtir une esthétique extra-quotidienne au sein d'une tendance générale qui tend vers une diction et une attitude simples ou naturelles. Le cinéma a joué un rôle important dans la formation de cette esthétique. Pour donner un exemple simple et concret, l'acteur va devoir être dans l'excès propre au théâtre afin d'être vu et entendu tout en ayant l'air (relativement) de quelqu'un qui s'exprime de manière naturelle. L'industrie du cinéma, elle, largement dépouillée des contraintes propre à la prestation scénique, met en avant un jeu d'acteur proche de la manière de bouger et de parler de la vie quotidienne.

⁵¹ Ibid, p.129

Partie 3

-

Points de vue de comédiens

Chapitre 5 – L'étude des représentations

XII. La critique par le social de la singularité et de l'universalité

Nous allons nous appuyer, pour introduire cette partie, sur la réflexion de Catherine Heinich qui nous permet un recul critique sur notre travail. On s'appuie notamment sur un petit livre éclairant intitulé *Ce que l'art fait à la sociologie*⁵². La démarche que nous avons suivie jusqu'ici a été de mettre en évidence l'influence du contexte dans lequel s'inscrivent les artistes sur la formation de leur vocation. Ainsi le champ pour Pierre Bourdieu, la modernité issue de la Renaissance pour Jean Duvignaud ou le marché du travail pour Catherine Paradeise sont autant de contextes qui dépassent l'individu et le fondent. Nous avons appliqué sur l'artiste une lecture sociale. Nous allons revenir sur les principes de ce choix. A l'opposé de cette vision, il y a le paradigme esthète qui proclame l'irréductibilité de l'individu aux groupes. C'est autour de celui-ci, on l'a vu, que c'est bâti la vocation artistique au XIXème. Il met en avant « l'individuel », « l'intériorité », « l'inné », ou « le don naturel »⁵³. Il prétend que l'artiste est le fruit d'une démarche individuelle qui lui est propre et qui n'est pas réductible au social. Mais en parallèle, l'artiste prétend aussi à l'universalité : cette particularité qui fonde son travail a une valeur universelle. L'impact de ses productions doit dépasser les séparations culturelles ou sociales. Nathalie Heinich résume ces considérations en une formule :

*L'artiste authentique est perçu comme quelqu'un qui poursuit des fins impersonnelles (l'avancement de l'art) par des moyens personnalisés (l'invention d'une manière originale)*⁵⁴

La sociologie va vouloir démontrer que ces deux affirmations sont fausses. Elle va rétorquer qu'en fait, s'inscrivant dans un contexte, l'individu ne peut ni nier le social, ni le surplomber. La société produit des hommes trop disparates pour qu'une œuvre ou un artiste puissent faire consensus. Donner à l'art une valeur

⁵²HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998

⁵³Ibid, p.7

⁵⁴Ibid, p.19

universelle reviendrait à figer l'homme dans une essence. L'influence du social est par ailleurs trop déterminante pour que l'artiste puisse être un créateur incréé, accoucheur de lui-même. L'art, dans le paradigme esthète, s'appuie autour de ces deux exigences : la singularité et l'universalité. Ce sont deux valeurs qui semblent antinomiques à la sociologie. Cette dernière s'est construite en opposition à elles.

L'exigence de singularité est basée sur une valorisation par la rareté : l'artiste est grand en étant « unique »⁵⁵. Il possède un don exceptionnel qui n'a pas d'équivalent. Ce don peut être perçu négativement comme une injustice ou, à l'inverse, positivement, comme une possibilité de dépasser la « condition commune »⁵⁶. L'exigence d'universalité, elle, s'appuie sur une valorisation par le nombre : l'artiste est grand en étant multiple. La sociologie va dire à la singularité qu'elle est une illusion qui masque l'influence du contexte social, et à l'universalité qu'elle est un mythe qui masque la divergence d'intérêts et de visions qui s'ancre dans une société elle-même divisée. C'est, en résumé, une sociologie du dévoilement par le social : elle veut montrer la vérité derrière les écrans de fumées des représentations.

XIII. L'absence de jugement

Une autre position sociologique que celle de la relativisation ou de l'explication par le social est possible. C'est une position qui consiste à s'intéresser aux représentations des acteurs en s'abstenant de les juger. Cela revient à ne pas chercher l'essence de l'art, dans notre cas les sources de la vocation, dans la réalité, mais à se focaliser sur l'étude des représentations que s'en font les acteurs. « Si l'on accepte un usage très lâche du terme de "représentation", englobant les perceptions et les opérations de catégorisation, d'interprétation et de jugement, par opposition aux 'essences' ou aux 'choses mêmes' »⁵⁷ il importera moins de comprendre la réalité qui sous-tend la fiction de la vocation, que d'étudier cette fiction. Comment se construit dans la tête des comédiens leurs vocations ? Quelles raisons les poussent à se comprendre à travers une vocation ? En s'attachant, humblement, à

⁵⁵Ibid, p.11

⁵⁶Ibid, p.13

⁵⁷Ibid, p.24

seulement comprendre les représentations sans les juger, on se donne les moyens d'un point de vue profond et précis sur la logique des agents. Cette posture peut-être qualifiée de "constructiviste" puisqu'on s'y intéresse à la construction de l'illusion.

Dans cette partie, on va pénétrer dans la biographie de certains artistes : nous tâcherons de dégager les conditions objectives issues du contexte qui ont permis leurs vocations. Nous continuerons alors le projet de la sociologie du dévoilement. Mais nous nous pencherons aussi sur le regard porté par les comédiens sur eux-mêmes. Ce sera, en quelque sorte, l'occasion d'une réponse des artistes aux sociologues. Nous avons choisi des personnalités "phare". Ce sont des acteurs qui sont régulièrement cités, parmi les comédiens actuels, comme des modèles. Les chercheurs s'en emparent. Constantin Stanislavski et Louis Jovet sont, de plus, des références pour le monde du théâtre et celui du cinéma. La méthode du premier a influencé un jeu d'acteur dominant pour tout le XXème siècle. Il est sans doute l'auteur le plus lu par les jeunes comédiens. Nous y reviendrons dans l'introduction de son chapitre. Louis Jovet est lui aussi un homme de l'écran et de la scène, une vedette dans l'audiovisuel et une référence dans le théâtre. On les désigne communément tous deux sous l'appellation de "maître". Le mythe construit par leurs écrits a valeur de réalité : les comédiens se construisent et se perçoivent en réaction à ceux-ci. Ils ont de plus beaucoup écrit, ce qui leur assure une audience particulière et ce qui nous donne de la matière à étudier.

Chapitre 6 – Constantin Stanislavski

Il n'est pas de comédien authentique qui n'ait, un jour ou l'autre, emprunté sciemment ou non, quelques-uns des sentiers de cette analyse, que Constantin Stanislavski décrit minutieusement dans son livre⁵⁸

Cette citation de Jean Vilar témoigne de la place centrale, inévitable, du maître russe. Constantin Stanislavski est en effet, à bien des égards, un homme déterminant : il est au centre des transformations d'une époque charnière. Il est né en 1863 et mort en 1938. Il participe à l'élaboration des fonctions modernes du metteur en scène et de l'acteur et demande à ce dernier un important travail de remise en question: il doit renouveler son jeu en maîtrisant son inspiration. Il doit parvenir, par l'apprentissage d'une technique, à apprivoiser les voies qui mènent vers la créativité. En termes d'enseignement et de jeu d'acteur, il est sans doute le théoricien le plus influent du XXème autant au théâtre qu'au cinéma. En France Jacques Copeau en parle comme d'un modèle : « L'une de nos ambitions était de nous montrer digne de lui... »⁵⁹. Des personnalités aussi importantes que Jean Vilar ou Antoine Vitez⁶⁰ le prennent pour référence. Aux États-Unis, s'appuyant sur ses théories, des professeurs américains comme Lee Strasberg ou Stella Adler, ont créé des laboratoires qui ont formé des générations d'acteurs du théâtre hollywoodien. Marlon Brando, Al Pacino, Marylin Monroe ou Nicole Kidman pour ne citer qu'eux, ont suivi un enseignement directement inspiré du maître russe. Se pencher vers lui, c'est regarder vers l'origine du comédien du XXème. On attend qu'il nous donne des pistes sur la manière et les raisons qui poussent les comédiens à s'approprier le concept de vocation pour décrire leur métier. Comment Constantin Stanislavski est-il devenu comédien ? Comment perçoit-il sa vocation ?

⁵⁸Dans la préface de : STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, traduction JANVIER Elisabeth, Lonraie, Editions Payot et Rivages, 2001, p 7-8

⁵⁹Idem, *Ma vie dans l'art*, préface de Jacques Copeau (1934), traduction GOURFINKEL Nina et CHANCEREL Léon, troisième édition, Paris, Éditions de l'Amicale/Librairie théâtrale, première édition en russe 1925, 1965, p.5

⁶⁰Voir, VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre I « L'école »*, Paris, P.O.L., (1994) 1998.

XIV. Un enfant têtu dans un contexte favorable

Il est né dans une famille de la grande bourgeoisie moscovite. Son père était un riche industriel de sang russe, sa mère avait des origines françaises. On compte une comédienne dans la famille : la grand-mère maternelle qui se produisait à Paris. A la maison, on donne souvent des réceptions et des fêtes. La famille mène une vie culturelle très riche, elle suit de près l'émulation artistique à Moscou. Cette fin de siècle est une période de véritable explosion industrielle dans la Russie : le passage de la société féodale à la société capitaliste se fait de manière précipitée. Tandis que les sociétés se métamorphosent, elles redessinent des nouvelles places et on constate que c'est dans cette mutation qu'apparaît un homme se mettant en tête des rêves et une ambition qui semblent être en avance sur la réalité. Les analyses de Jean Duvignaud semblent coller ici. Celles de Pierre Bourdieu ne le sont pas moins : le petit Stanislavski acquiert un capital culturel très important, soutenu par un capital économique qui lui permet d'avoir les moyens de développer sa passion. La propriété des parents est le lieu de petits spectacles durant toute sa jeunesse, et toute la famille encourage sa passion en fournissant du matériel et en distribuant des applaudissements. Son enfance cultivée a nourri en lui la disposition à se construire et à se valoriser en tant qu'élite possédant des capacités rares.

XV. La formation du goût

Dans son livre autobiographique, *Ma vie dans l'art*, Stanislavski relate sa première expérience théâtrale. C'était une petite "scénette" donnée dans une maison de campagne alors qu'il avait trois ou quatre ans. On en relate ici la description :

Déjà, la sensation pénible de l'inaction en scène m'avait, sans doute, inconsciemment frappé. C'est la chose que je redoute le plus sur le plateau. On m'applaudit ce qui m'enchantait. (...) On alluma devant moi une bougie cachée sous des fagots, afin de figurer un brasier et l'on me mit entre les mains une bûche que je devais *avoir l'air* de jeter dans le feu. Il m'avait été rigoureusement interdit d'approcher le bois de la flamme. Je trouvais cela absurde. Dès que le rideau se leva je tendis la main vers le feu. Je pensais que c'était naturel

et logique, que cela avait un sens précis. Mais il était encore plus naturel que le coton se mît à flamber et qu'un incendie éclatât. Les spectateurs se mirent à crier. ⁶¹

Cette première histoire fait peut-être partie d'une mythologie personnelle de l'auteur. On peut supposer qu'il cherche à expliquer son existence future en arrangeant la réalité ; sans doute organise-t-il à posteriori les événements pour donner davantage de cohérence au récit de sa vie. Il n'en reste pas moins que Stanislavski témoigne ici d'une vision qu'il convient d'étudier en tant que telle. Le contexte fait que l'enfant se retrouve dans ce spectacle. Mais il est têtu. Il refuse d'entendre le conseil des adultes. L'individu s'affirme, en opposition avec le groupe : j'ai raison, vous avez tort. Stanislavski présente son existence artistique comme liée à cet entêtement. Sur ce trait de caractère il écrit :

Dans une certaine mesure, il a influencé ma vie d'artiste, en bien comme en mal (...). Souvent j'ai eu à lutter contre lui, et je garde en moi, toujours vivant, le souvenir de ces luttes.⁶²

Cette obstination est vécue comme une souffrance. Elle s'appuie sur une insatisfaction. Il est mécontent de sa situation et cette sensation le quittera très rarement: il trouve plutôt mauvais la majorité des acteurs de son temps et ne se trouve guère meilleur lui-même : « Mais la malchance voulait que je fusse grand, gauche, disgracieux et que j'articulasse mal. »⁶³ Insatisfaction, obstination, le troisième terme de sa vie d'artiste est la course vers un idéal :

Mais à la plupart d'entre nous, tournés que nous étions sans cesse vers l'avenir, nos réalisations paraissent vite caduques, en comparaison de ce qui, désormais, nous semblait pouvoir être atteint. ⁶⁴

⁶¹Ibid, p.27

⁶²Ibid, p.26

⁶³Ibid, p.65

⁶⁴Ibid, P.133-134

XVI. La formation de l'acteur idéal

Il retire de cette première expérience trois impressions qui ne le lâcheront plus: le goût du succès, de l'action sensée, et le déplaisir lié au fait d'être sur scène sans savoir quoi jouer. Il tire des principes tranchés de sa pratique et de son observation de spectacles. Citons un autre exemple, un épisode de son enfance : c'est au sujet d'un spectacle de marionnettes qu'il avait préparé avec un ami et qu'ils jouent chez lui :

Une fois même, devant l'affluence des spectateurs, nous en vînmes à quitter notre local devenu trop exigü, pour un autre, plus vaste. Nous fûmes punis de notre cupidité, car la qualité artistique du spectacle en souffrit.

Nous résolûmes donc de nous occuper de l'art sans penser au gain ⁶⁵

Il forge aussi son goût en assistant dès son plus jeune âge à des spectacles de cirque, d'opérette, de danse ou de théâtre. « [à propos des artistes qu'il appréciait dans sa jeunesse] Par leur vie professionnelle et privée, ils m'ont aidé à concevoir cet *acteur idéal* que je me suis assigné comme modèle. » ⁶⁶ A chaque expérience, il précise davantage son objectif : il veut trouver une forme artistique valable pour elle-même c'est à dire en dehors de l'avis du public. L'attention extrême qu'il porte aux pièces auxquelles il assiste l'aide à discerner le beau, capacité qui, nous précise-t-il, nécessite un travail. Sa première technique est de copier le jeu des acteurs qui lui plaisent, il tâche d'en reproduire l'image sur lui-même. De son jeu dans une opérette française il tire ce bilan:

[je] donnais l'image d'un français authentique. C'était là un succès, car, bien que je continuasse de copier, ce n'était plus d'après un cliché théâtral tout prêt, mais d'après ce que j'avais pu observer moi-même dans la vie. ⁶⁷

Copier le comédien est une première étape dans son cheminement artistique. Ce n'est pas suffisant pour inventer du nouveau : il faut imiter la manière

⁶⁵Ibid, p.34

⁶⁶Ibid, p.44

⁶⁷Ibid, p.67

dont les hommes agissent dans la réalité. Son intuition, qui devient obsession et qui demeure tout le long de sa vie, est qu'il faut faire évoluer les codes théâtraux. «Y-a-t-il quelque chose de plus ennuyeux au théâtre que le Molière "éternel", le Molière "en général", le Molière "universellement admis" ! »⁶⁸ Ainsi, une certaine idée de ce qu'est le théâtre et de comment le jouer a survécu comme en marge de la réalité. Le théâtre copie le théâtre et s'est sclérosé : il doit renouer avec l'époque et ses hommes. Il s'est trop excentré de la vie : il faut l'alimenter à la réalité pour le faire revivre. L'émotion que manifeste l'acteur doit s'appuyer sur l'expérience d'une émotion véritable pour prendre de la force. Plus précisément, il s'agit de se hisser à la hauteur du personnage via un jeu plus réaliste. L'imitation de l'aspect extérieur montre par ailleurs ses limites : le processus interne, la préparation psychologique de l'acteur lui demeure inaccessible.

Je me mis à haïr le théâtre au théâtre ; j'y cherchais la vie authentique. Peut-être cependant ne savais-je pas encore discerner la vérité théâtrale et la vérité tout court. D'autre part je comprenais l'un et l'autre d'une manière par trop extérieure.⁶⁹

Coller la « vérité tout court » sur « la vérité théâtrale » est un passage nécessaire. Mais ce n'est pas non plus une finalité que de copier la vie. Il s'agit de parvenir à trouver une méthode qui permette à l'acteur de ressentir à l'intérieur de lui-même, et non pas juste à prendre des poses. Il faut penser le lien entre l'intérieur et l'extérieur. Mais il s'agit aussi de prendre en compte la technique au théâtre, donc son caractère artificiel. Stanislavski éprouve d'immenses difficultés dans ces recherches. Il peine à nouer toutes ces exigences dans une unité.

Les lois profondes de la création dramatique ne sont pas connues ; beaucoup estiment qu'il est inutile sinon nuisible de les étudier.⁷⁰

La façon dont l'acteur travaille et crée est un mystère qu'il emporte dans sa tombe ; les uns, parce qu'ils sont incapables de voir clair en eux-mêmes et qu'ils procèdent par intuition, sans prendre une attitude consciente vis-à-vis de l'art ; les autres, au contraire, comprennent

⁶⁸Ibid, p.82

⁶⁹Ibid, p.93

⁷⁰Ibid, p.224

parfaitement le quoi, le pourquoi et le comment de ce qu'ils font mais c'est leur secret, leur capital, qu'il n'est pas avantageux de transmettre aux autres.⁷¹

On a ici une autre caractéristique de Stanislavski : il possède un esprit scientifique. Par scientifique nous entendons qu'il ne se satisfait pas de laisser dans le domaine de l'ineffable l'art de l'acteur. Il veut comprendre la logique dramatique et cherche à en dégager des principes. Il tient à nommer correctement les choses, comprendre ce qui différencie en profondeur tel acteur de tel autre : il ne se satisfait pas du résultat, il veut comprendre les causes. Il a par ailleurs une vision ordonnée de la beauté et, à fortiori, de la pièce de théâtre : « Pas d'art dans le chaos. L'art, c'est l'ordre, l'harmonie. »⁷² Son esprit pétri de logique admet à demi-mot le caractère inné du talent d'acteur :

L'acteur doit observer (et non seulement observer mais savoir observer) le beau dans tous les domaines de la vie et de l'art, de tous les arts et de toutes les écoles, des plus avancées aux plus conservatrices, car nul ne peut dire ce qui saura toucher et animer un génie latent.⁷³

Si l'existence de l'artiste de génie est reconnue, c'est pour affirmer en même temps qu'il doit fournir un effort pour se concrétiser. La réponse de Stanislavski à la vocation, à ce qu'elle contient d'inégalitaire et d'inexplicable, c'est de prôner une éthique du travail. Ainsi, à l'injustice du talent (qu'il soit d'ailleurs inné ou acquis par l'environnement social) se substitue la justice du mérite. L'effort est au cœur de sa vision de l'art. Il clôt d'ailleurs cette autobiographie ainsi :

Quand je jette un coup d'œil rétrospectif sur ma vie dans l'art, j'ai envie de me comparer à un chercheur d'or qui eut longtemps à errer dans la brousse pour découvrir un filon et qui dut ensuite laver des centaines de kilos de sable et de pierres pour en extraire quelques parcelles de métal précieux.⁷⁴

⁷¹Ibid, p.55

⁷²Ibid, p.71

⁷³Ibid, p.36

⁷⁴Ibid, p.228

XVII. L'éthique de l'effort

Je châtais cruellement les retards, les rôles mal appris, les conversations étrangères au travail, la sortie de la salle de la répétition sans autorisation, sachant qu'au théâtre le désordre aboutit vite à ce débrillé que je fuyais dans les spectacles d'amateurs. Toute coquetterie exagérée, surtout chez les femmes, était combattue : on n'en avait que faire pour travailler. Le flirt était interdit.

“De l'amour vrai, tant que vous voudrez ; il élève. Brûlez-vous la cervelle pour une femme, piquez une tête dans le fleuve, mourez ! Mais pas de chatouillement à fleur de peau ! Cela crée une ambiance de vulgarité et c'est ravalant”⁷⁵

Il faut que l'acteur acquière une technique sûre. Elle permet d'éveiller et de maîtriser l'inspiration. La technique, cela doit s'apprendre : c'est la base du travail de l'acteur. Un écrivain peut attendre que l'inspiration arrive. L'acteur doit « savoir commander à l'inspiration et la faire surgir quand l'affiche le réclame. »⁷⁶ Il doit pouvoir la provoquer aux pieds levés à chaque représentation. Cette “technique sensible” est le travail de sa vie. Au-delà du plan purement esthétique, cette éthique de l'effort est aussi une manière de dépasser l'égoïsme⁷⁷. On rentrera avec Louis Jouvet dans l'étude plus approfondie du rapport de l'acteur à son ego. En tout cas, s'il faut travailler dur... c'est pour l'art : c'est le mot magique, celui qui dépasse l'individualisme. L'envie de jouer doit se fixer un but extérieur pour ne pas rester un caprice d'enfant : il faut se mettre au service des personnages, au service de l'œuvre et au service d'un idéal. L'acteur doit refuser le vedettariat pour ne pas étouffer la pièce et suivre les indications du metteur en scène car la cohérence de l'ensemble importe davantage que ses prouesses individuelles.

(...) lorsque je lus dans les journaux l'annonce du « Théâtre Artistique de Moscou Accessible à tous » j'eus peur ; je compris l'énorme responsabilité que nous imposait le mot “artistique”.

J'en étais profondément ému.⁷⁸

⁷⁵Ibid, p.95

⁷⁶Ibid, p.224-225

⁷⁷« A quelle absurdité peut atteindre l'acteur quand il se sert du théâtre pour faire parade de soi ! » Ibid, p.63

⁷⁸Ibid, p.129

La communauté humaine du théâtre doit être un modèle d'abnégation. Chacun doit se soumettre à la tâche commune. L'apparition du metteur en scène comme homme dominant ne devient pas un despotisme précisément parce qu'existe, au sein du groupe, cette représentation commune, esthétique et éthique: nous sommes au service de la beauté. Si nous reconstituons le parcours de Stanislavski, il y a, à l'origine, un enfant têtue. Puis l'enfant se compose un idéal, en puisant chez les uns et en repoussant chez les autres des éléments esthétiques et éthiques. L'insatisfaction constante devient une force motrice quand se constitue en parallèle cet idéal. Celui-ci se forge sur le long terme, dans une série de tâtonnements. Cet idéal s'appuie sur trois éléments:

- **La réalité** comme modèle d'une beauté logique et accessible. Les traditions de jeux doivent être renouvelées afin de construire des codes plus aptes à toucher les spectateurs de son temps. La connaissance de la réalité matérielle donne l'exemple d'une beauté qui suit des règles naturelles et cohérentes.

- **La pièce** comme modèle d'une beauté « intégrale », « achevée », « harmonieuse »⁷⁹ et extra-quotidienne. Le personnage doit tirer l'acteur vers lui et non l'inverse. Il faut atteindre la réalité sublimée de la fiction théâtrale.

- **L'inspiration de l'acteur** qui doit être propulsée et guidée par les deux dimensions précédentes. Cette inspiration naît de l'inconscient de l'acteur. La psychanalyse est la manière pour Stanislavski d'expliquer la ressource créative propre à l'acteur. C'est le lieu le plus obscur et le plus sublime. *La Formation de l'acteur*⁸⁰, son ouvrage le plus célèbre, s'efforce de distribuer des conseils aux acteurs pour stimuler et maîtriser leur imaginaire qui lui-même dépend de leur inconscient. C'est pour contrôler cet endroit qui est par nature incontrôlable que le maître russe met toute son obstination, ses efforts, sa méthodologie et son esprit cartésien.

⁷⁹Ibid, P.72

⁸⁰ STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, traduction JANVIER Elisabeth, Paris, Editions Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001

Chapitre 7 – Louis Jovet

Louis Jovet est né en 1887 et mort en 1951. C'était un homme de théâtre complet : acteur, régisseur, metteur en scène, directeur de théâtre et professeur, il a vécu sa passion sous tous les angles. Il a aussi tourné dans des films qui lui valurent une certaine notoriété. On le retrouve dans le cinéma de l'entre-deux-guerres. Il se produira sur le grand écran jusqu'à sa mort. Mais il était avant tout amoureux de théâtre. Il a beaucoup écrit sur sa pratique et a mené une vraie réflexion sur la source de la vocation de l'acteur. Il a tenu une grande correspondance où il étale ses doutes et ses obsessions. Constamment, l'artiste prend des notes par un aller-retour continu entre pratique du plateau et lecture théorique. Son envie de comprendre les mécanismes de l'acteur et du théâtre a produit des écrits très riches. Nous allons d'abord nous pencher sur quelques éléments de sa biographie, afin de trouver les sources possibles de sa vocation. Puis nous analyserons des textes issus de ses propres réflexions sur la vocation de l'acteur.

XVIII. La rupture familiale

Son père était constructeur de travaux publics. Il meurt brutalement sur un chantier, l'enfant est âgé de 14 ans. Sa mère le place alors en pension dans le collège de la ville de Rethel. L'enfant y est sous la garde de son oncle. Sa mère acquiert alors, nous sommes en 1903, un dépôt de pains et de pâtisseries à Paris. En 1905, il réussit son Baccalauréat section Moderne Lettres et Philosophie. Comme le veut son oncle qui est médecin, il entreprendra des études de pharmacie. On peut relever dans la première partie de sa vie des faits qui peuvent avoir aiguillé l'enfant vers l'art. Il y a les histoires issues de contes populaires que lui racontait sa grand-mère. Elles lui ont laissé une grande impression et ont sans doute contribué à éveiller son imagination. Il y a aussi la lecture, activité qu'il pratique fiévreusement, animé par une soif de connaissance et une « peur panique de perdre son temps ».⁸¹ Dans son collège le théâtre est intégré au cursus : les élèves doivent

⁸¹ MIGNON Paul-Louis, *Louis Jovet Qui êtes-vous ?*, Quetigny, la manufacture, 1988, p.15

apprendre des textes et les réciter. C'est à ce moment qu'il manifeste son envie de faire du théâtre une profession. On lui rétorque que c'est un « métier honteux »⁸². Son entourage, école catholique et famille bourgeoise, rejette cette décision. Ils perçoivent l'acteur comme un hypocrite à la vie dissolue selon la vieille antienne de la bourgeoisie et de l'Eglise. Il maintient sa curiosité et son envie. Celles-ci s'agrandissent quand il rejoint sa mère à sa boutique située en face de l'Hippodrome de Paris qui est à l'époque un lieu de spectacle. Il y côtoie des bateleurs et des comédiens.

Il n'a pas une idée précise de ce qu'est le métier de comédien. Le choix de faire du théâtre est une réaction face au train de vie trop tranquille et sérieux que lui promettait sa situation sociale. C'était, de ses propres dires, un rêve d'adolescent un peu frivole. C'est en faisant du théâtre que se bâtit cette conviction : il veut y dédier sa vie. Une fois sur la scène il ne la quittera plus, son tempérament ne se prêtant pas à la demi-mesure. Il ne s'arrête jamais de travailler. Notons une anecdote révélatrice. En 1917, le théâtre du Vieux-Colombier s'installe à New-York. Jovet y occupe le rôle de régisseur et d'acteur. Ils donneront « en deux saisons, en deux cent quatre-vingt trois jours, trois cent quarante cinq représentations de quarante sept pièces dont quatre-vingt deux décors »⁸³. Il partage avec Stanislavski une volonté opiniâtre qui se manifeste dans un stakhanovisme au travail.

Il s'illustrera par sa rigueur. Ainsi, quand Jacques Copeau fonde en 1913 son théâtre et sa troupe, il demande à Louis Jovet de veiller au fonctionnement du lieu, aux décors et à la technique. Si Jacques Copeau est un homme qui fourmille d'idées, Louis Jovet a pour lui un esprit organisé formé aux exigences de la machinerie. Il est obsédé par la question du décor et de l'espace de scène. Dans le duo, il sera celui qui devra trouver des solutions pratiques, sur le plateau, à l'imagination vive de son camarade. C'est dans cette confrontation constante avec la pratique qu'il tirera ce qu'il sait du théâtre. L'espace de la scène où, sur la vérité de la matière s'élabore le mensonge, le fascine.

⁸²Ibid, p.215

⁸³ Ibid, p.44

XIX. Les prétentions du comédien

A. La fusion des esprits

La pièce « est une pensée qui se *métamorphose* en *machine* » Telle est la définition désenchantée qu'Alfred de Vigny nous a laissée de l'art dramatique.⁸⁴

Machine du spectacle, machination des comédiens, machinerie des éléments de la scène, il y a un art mécanique et technique à la base du théâtre qui est un art de la métamorphose ; l'art de changer les sensations, les sentiments et les idées du poète pour les rendre efficaces sur le public, un art de représentation ou de traduction, un art d'expression, d'exécution, l'art de la mise en scène- si l'on veut résumer par une appellation tout ce qui se place mécaniquement entre le poète et le spectateur.⁸⁵

Permettre que la matière véhicule des idées, sublimer la réalité par l'art, c'est le projet du théâtre. Cette idée est corrélative de celle du mensonge. Pour produire son mensonge, le théâtre s'appuie sur une machinerie dont le comédien est un rouage. Cette machine à mentir s'appuie sur les idées du texte :

Appeler « pensées » les idées que l'auteur a mises dans une œuvre, c'est improprement s'exprimer. Ce ne sont pas des pensées mais des modes d'expression qui sont faits pour susciter des pensées, pour en faire naître- à peine des idées mais des associations d'idées plutôt.

(...)

Les formuler clairement [les pensées] n'appartient qu'au spectateur qui a médité et qui a été conscient, durant l'audition, ou au critique qui s'est attaché à tirer des conclusions, ou au moraliste.⁸⁶

L'acteur s'empare de la parole de l'auteur à sa manière, sensiblement, de manière non-rationnelle. Son but n'est pas d'expliquer l'œuvre ou de la juger, il doit la rendre au spectateur. Il doit dire le texte avec fraîcheur, lui donner vie. Il interprète l'œuvre en se l'appropriant, à sa manière. « Il a une façon de penser qui est de sentir haut. »⁸⁷ Le comédien est en tout cas un support du texte : son rôle est de le faire parvenir en laissant ouverte son interprétation. Ainsi, il laisse au

⁸⁴ JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Barcelone, Editions Flammarion, (1952) 2009, p.23.

⁸⁵ Ibid, p.23-24

⁸⁶ Ibid, P.13

⁸⁷ Ibid, p.12

spectateur la possibilité de se faire sa pensée. La passation des idées du poète peut avoir lieu si le comédien arrive à être un espace vierge sur lequel le personnage peut se fixer. Il ne doit pas s'interposer dans la rencontre entre le spectateur et la pièce. Entre les intentions de l'auteur, l'appropriation sensible de l'acteur et le point de vue du public, il y a trois niveaux différents au sein d'une même œuvre. Quand les trois niveaux se correspondent, le théâtre atteint son sommet : « une flambée, une ascension brusque atteint tous les participants.⁸⁸» Parmi les désirs qui donnent envie à des jeunes de se mettre dans le théâtre, cette soif de partage sensible est la plus importante pour Louis Jovet :

« C'est un désordre humain organisé, un malentendu fraternel, où chacun cherche à s'ordonner et à se mettre à l'unisson des autres, à pénétrer, à s'évader de soi pour une effraction généreuse dans le tumulte des sens et des sentiments. (...) Il n'y a pas de règles, pas de loi, si ce n'est cette attitude intérieure, ce comportement qui est d'effort, d'attention, une componction, une sincérité (charité humaine, échange, compassion, pitié), ici vient le mot, équivalence de soi à d'autres, par considérations et respect des autres et de soi, une façon de se proposer, de s'offrir, de se donner, de s'abandonner, de se perdre, dans la plus admirable générosité du sentiment de l'amour. »⁸⁹

Dans ce texte il y a l'idée que le théâtre est le résultat d'une volonté d'union, de fusion entre les participants de la représentation. Chacun, spectateur et acteur, veut participer à une réalité plus intense. Pour y parvenir, il faut qu'ils acceptent de sortir d'eux même pour être touché par la grâce du poète. Dans cette folie ils n'ont que leurs croyances pour soutien.

1. L'ego du comédien

Notre profession, ne l'oubliez-pas, n'est d'abord qu'un abusment (sic) de soi-même.⁹⁰

Il y a, nous dit Jovet, à l'origine de la vocation de l'acteur, l'envie d'être quelqu'un d'autre. Le désir de vivre une vie plus intense et de la faire partager. Le comédien, dans cette première phase veut être en dehors de lui-même. «Pour obtenir une identité nouvelle, il cherche à se fuir, à s'évader (...) Tout au théâtre -croit-il- commence à lui et par lui. »⁹¹ A une comédienne qui lui écrit pour lui

⁸⁸ Ibid, p.10

⁸⁹ JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p.38

⁹⁰ JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, op. cit., p.279

⁹¹ Ibid, p.295

demander des conseils, il répond : « Permettez-moi, cependant, de vous le dire, votre ‘sincérité’ n’est encore que prétention, applaudissement ou complaisance de soi, désir du suffrage d’autrui.»⁹² Le comédien veut alors ressentir le plus d’émotions possibles. Il veut s’appuyer sur les personnages pour vivre une vie plus large. Il désire que sa personnalité emporte l’adhésion du public. Il est en mal d’amour et de reconnaissance. Lui-même, avoue-t-il, était animé par le même désir quand il a commencé à jouer. Il y a une étape à franchir pour que cette quête de soi devienne la fusion des esprits évoquée précédemment. Dans ces débuts l’acteur se ment à lui-même en refusant le caractère fictionnel de son art. Il refuse de voir qu’il ne partage pas les émotions de ses personnages, que son art est la simulation. C’est aussi pour lui une phase de solitude, où il se construit sans l’altérité. Un stade infantile de révolte face à une réalité qu’on aimerait faire à notre convenance, livré à la puissance et à la frustration d’une envie immense. L’acteur doit grandir et mettre des bornes à son ego:

C’est dans le même temps qu’il découvre *la convention du théâtre*, les *contraintes de son métier*, qu’il perçoit son rôle complexe d’instrument et d’instrumentiste, et que son existence sur scène est fonction du *public* qui l’écoute, des *partenaires* qui lui répliquent et du *personnage* qu’il doit jouer.⁹³

C’est la seconde étape : l’apprentissage de l’humilité. Jovet conseille au jeune comédien : ne «te prends pas pour le centre, mais pour l’occasion, l’accident, le moyen, le filtre, le fil de la communication.⁹⁴ » Il se voyait au centre de sa création comme le peintre, il se découvre interprète.

⁹² Ibid, p.281

⁹³ Ibid, p.296

⁹⁴ Ibid, p.16-17

Conclusion

Ce serait une erreur méthodologique que de vouloir prendre les analyses du siècle précédent pour comprendre le nôtre. Il faut prendre garde à ne pas calquer sur notre réalité la vocation de la fin du XIXème. Pierre Bourdieu analyse l'apparition d'un nouveau monde à part, d'un nouvel artiste. Celui-ci s'affirme dans une distance vis-à-vis de la société : distance vis-à-vis des pouvoirs temporels (économie et politique), distance vis-à-vis de la morale et distance vis-à-vis des goûts les plus communs. Il s'inscrit aussi dans un travail d'opposition et de correspondances complexes par rapport aux autres artistes dont il cherche, au final, aussi à se démarquer. La vocation justifie cette route déviante prise par l'artiste. C'est un concept complexe parce qu'il comprend l'idée de prédestination et de travail. On pourrait dire que l'élitisme artistique est expliqué par la vocation et justifié par l'effort. Le sacrifice de son intérêt matériel et moral et l'affirmation d'une insatisfaction sont des notions importantes pour les comédiens du début du XXème. Esthétiquement, ceux-ci vont s'affirmer comme créateurs à travers une double logique : l'œuvre est issue d'eux-mêmes, répond à leur propre règle et elle possède en parallèle une portée universelle.

Ce modèle est mis en cause par des transformations économiques. Le marché du travail de l'acteur se segmente au XXème. On observe de grandes divergences selon les secteurs. Entre l'industrie du divertissement soumise aux lois du profit et le spectacle vivant sous tutelle étatique, il y a deux mondes. L'affirmation d'une distance par rapport à la politique tient mal, au cœur d'un théâtre où le pouvoir politique tente de contenir et d'aiguiller la vocation. Condamné par leur système économique, les artistes du spectacle vivant perçoivent l'Etat comme étant un moindre mal que celui du marché. Quand aux stars de l'écran elles brillent moins par l'âpreté de leurs efforts ou la radicalité de leurs partis-pris esthétiques que par leur célébrité. Celle-ci est immédiate, à l'inverse des auteurs du siècle d'avant pour qui la renommée devait être différée. La vocation se répand à de larges couches de la population en perdant une partie de son sens originel. Au XXIème siècle, la valorisation "antiéconomique" semble être une position intenable, à mesure que le capitalisme, dans une phase particulièrement

agressive, continue la marchandisation des êtres et des choses. Cette ouverture de la vocation s'appuie sur un bouleversement esthétique : le jeu d'acteur se veut plus naturel qu'au siècle d'avant. Cette capacité, le naturel, disponible largement dans la population, met à mal la qualification de l'acteur. Celui-ci est aussi fragilisé par un marché où la concurrence libérale s'est substituée, peu à peu, à l'apprentissage du métier au sein de réseaux de solidarités.

Ceci n'explique par l'irrationalité apparente qu'il y a à chercher à atteindre une profession qui procure, à la majorité, un train de vie précaire. On peut y lire l'attrait pour les gains colossaux des vedettes. Ce serait réduire l'homme à un individu rationnel, calculateur et solitaire. En opposition à cette vision, la pensée de Jean Duvignaud ouvre une autre piste et place le souci des autres au cœur de l'acteur. Le modèle du XIXème est débordé ici par la particularité de la pratique du théâtre. Le comédien y est lié directement au spectateur. Il serait animé, profondément, par une envie de partager avec ses contemporains. Stanislavski et Jovet appuient cette idée : il ne peut pas, dans son métier, ne songer qu'à son intérêt personnel. Sa prétention, qui le pousse à se distinguer et à emprunter des conduites imaginaires, n'est pas que le résultat d'un ego mal-placé. C'est aussi un effort pour maîtriser la réalité et dépasser sa condition.

Bibliographie

1) Economie, sociologie et politique :

- BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1987
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992
- BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Lonraie, Les éditions de Minuit, 2002
- BROSSAT Alain, *Le Grand Dégoût culturel*, Paris, Editions du Seuil, 2008
- CLOUSCARD Michel, *Le Capitalisme de la séduction - Critique de la social-démocratie libertaire*, Delga, Paris, (1981) 2008
- DARDOT Pierre et LAVAL Christian, *La nouvelle raison du monde essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009
- DUVIGNAUD Jean. « La sociologie est un humanisme » In *L'Homme et la société*, N. 1, 1966
- DUVIGNAUD Jean, *L'acteur*, Mesnil-sur-l'Estrée, l'Archipel, (1965) 1993.
- HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1998
- LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004
- MENGER Pierre-Michel, *La Profession de comédien. Formations, activités et carrière dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation française, 1998
- MENGER Pierre-Michel, *Portait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2003
- PARADEISE Catherine, *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998
- POIRSON Martial, BARBERIS Isabelle, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, Que sais-je ?, PUF, 2013
- SAPIRO Gisèle, MORINERE Thomas, Actes de la recherche en sciences sociales Vocations artistiques 3/ 2007 (n° 168), p.6

2) Considérations esthétiques

- BARBA Eugenio, *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*, traduction Eliane Deschamps-Pria, L'entretemps, coll. « les voies de l'acteur », (1994) 2004
- BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Arianne, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Courtry, PUF, 2010
- Dir FERAL Josette, *L'école du jeu Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Paris, l'Entretemps, 2003
- Dir. GOURDON Anne-Marie, *Les nouvelles formations de l'acteur théâtre, danse, cirque, marionnettes*, Paris, CNRS, 2004

- JOUVET Louis, *Molière et la comédie classique; extraits des cours de Louis Juvet au Conservatoire, 1939-1940*, Paris, Gallimard, 1965
- JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954
- MIGNON Paul-Louis, *Louis Juvet Qui êtes-vous ?*, Quetigny, la manufacture, 1988
- Dir. MÜLLER Carole, *Le training de l'acteur*, Mayenne, Actes Sud-Papiers / conservatoire nationale supérieur d'art dramatique, 2000
- STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, traduction JANVIER Elisabeth, Paris, Editions Payot et Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001
- STANISLAVSKI Constantin, *Ma Vie dans l'art*, préface de Jacques Copeau (1934), traduction de GOURFINKEL Nina et CHANCEREL Léon, troisième édition, Paris, Editions de l'Amicale/Librairie théâtrale, première édition en russe 1925, 1965
- VITEZ Antoine, *Ecrits sur le théâtre I « L'école »*, Lonraie, P.O.L., (1994) 1998.

3) Autres

- HEGEL Alain, NORMAND Eric, *Guide du comédien : Comment devenir un acteur et réussir dans le milieu artistique ?*, Hericy, Éditions du Puits fleuri, 1989
- JENCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995

Résumé

Je cherche à mettre en évidence les mécanismes qui font d'un individu un comédien et à fortiori un artiste. J'étudie en particulier la question de la vocation. Je tente de voir comment la sociologie peut expliquer l'irrationalité apparente du choix vocationnel : la nécessité ressentie par un individu de se consacrer entièrement à une activité qui le distingue de la masse au détriment de son intérêt matériel immédiat. Les deux premiers tiers de mon travail traitent des différentes manières dont le contexte social rend possible ou produit l'acteur. Ainsi pour expliquer la logique d'un individu j'en cherche les causes dans son environnement social.

Dans ma dernière partie je prends un peu de recul en mettant de côté ce que les sociologues disent des acteurs pour m'attarder sur ce que les acteurs disent d'eux-mêmes. Comment expliquent-ils ce qu'ils sont devenus ? Je me livre alors à une étude des représentations, j'ai essayé de reconstituer la pensée de certains comédiens du XXème qui me semblent être des archétypes du comédien contemporain.

La vocation s'avère être un mot concept complexe parce qu'il comprend l'idée de prédestination et de travail. On pourrait dire que l'élitisme artistique est expliqué par l'inné et justifié par l'effort. Les transformations économiques du XXème siècle mettent à mal la vocation telle qu'elle se vivait au XIXème, dans la distance vis-à-vis du pouvoir économique et politique. D'un autre point de vue, la prétention du comédien qui le pousse à se distinguer et à emprunter des conduites imaginaires, est aussi un effort pour maîtriser la réalité et dépasser sa condition.

Mots clefs : Vocation, Comédien, Théâtre, Sociologie.