



HAL
open science

Le personnage injouable : Quelques éléments pour une pensée du jeu à la fin du 19 e siècle

Anne Pellois

► **To cite this version:**

Anne Pellois. Le personnage injouable : Quelques éléments pour une pensée du jeu à la fin du 19 e siècle. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2015, L'injouable au théâtre, 267, pp.357-372. halshs-01823786

HAL Id: halshs-01823786

<https://shs.hal.science/halshs-01823786v1>

Submitted on 26 Jun 2018

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le personnage injouable :
Quelques éléments pour une pensée du jeu à la fin du 19^e siècle
Anne Pellois

Au panthéon des acteurs au tournant des XIX^e et XX^e siècles, Mounet-Sully et Sarah Bernhardt figurent en bonne place dans les registres tragiques et dramatiques. Tout au long d'une carrière d'une longévité exceptionnelle¹, ces monstres sacrés, derniers spécimens d'un acteur entièrement maître du plateau, sont unanimement salués dans leur art, voire élevés au-dessus du commun des mortels. Pourquoi alors aborder la question de l'injouable à partir d'acteurs à qui rien ne semble impossible, véritables maîtres du geste et de la voix, capables de tout jouer à force de génie ?

Figure de proue de la renaissance tragique² avec son interprétation d'Œdipe-Roi en 1881, Mounet-Sully s'impose comme le grand acteur tragique de son époque. Peu enclin à jouer en costume moderne³, même s'il ne dédaigne pas les écritures qui lui sont contemporaines et les prises de risque⁴, c'est dans les rôles titres des tragédies antiques et classiques, ainsi que dans les drames romantiques et shakespeariens, qu'il sidère le public par ses compositions tout à fait personnelles, fruits de longues études⁵, allant le plus souvent à l'encontre des traditions de jeu souvent critiquées par le tragédien⁶. Mounet règne en maître sur les registres tragique et dramatique. Quant à Sarah Bernhardt, si elle a refusé de se jeter dans la bataille naturaliste en n'acceptant pas les propositions de Zola⁷, il serait pourtant injuste de souscrire à la déclaration d'Antoine l'excluant de toute « bataille dramatique »⁸.

¹ Sarah Bernhardt n'a pas quitté les planches de 1862, année de ses débuts timides à la Comédie-Française dans *Iphigénie*, à sa mort en 1923, et ce malgré son amputation en 1915, soit plus de 60 ans de théâtre. Mounet-Sully commence quant à lui en 1868 à l'Odéon, et est engagé en 1872 à la Comédie-Française, qu'il ne quitte qu'à sa mort en 1916, soit 48 ans de carrière, dont 44 dans l'illustre maison.

² Le renouveau de la tragédie grecque commence dans les années 1870 avec la multiplication des traductions et l'augmentation notable des commentaires et représentations. Voir Sylvie Humbert-Mouglin, *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, 2003.

³ « le moyen de faire de la vraie grandeur, en jaquette ou en frac ! », « les mains dans les poches d'un veston » écrit-il dans ses Mémoires à propos d'*Un Caprice* de Musset. In Mounet-Sully, *Souvenirs d'un tragédien*, Paris, Éditions Pierre Lafitte, 1916, pp.149-150.

⁴ Malgré cette préférence largement illustrée par le répertoire de ses rôles et le succès de ses interprétations, Mounet-Sully a également créé un certain nombre de rôles ou joué dans des pièces ne ressortant pas du registre tragique: par exemple Gérald dans *La Fille de Roland* d'Henri de Bornier en 1875, Fabrice dans *L'Aventurière* d'Émile Augier la même année, Vestaepor dans *Rome Vaincue* de Parodi en 1876. L'on peut également citer, pour illustrer son incessante activité de recherche, le trio mémorable qu'il forma avec Isadora Duncan et le ténor Fernand Francell en novembre 1911 autour de *Iphigénie* de Glück à l'Opéra-Comique. Pour la liste détaillée de ses rôles, voir Anne Penesco, *Mounet-Sully, l'homme aux cent cœurs d'homme*, éditions du Cerf, « Histoire », 2005.

⁵ Voir à ce titre par exemple les exemplaires annotés d'*Œdipe-Roi* et de *Hamlet* conservés à la bibliothèque de la Comédie-Française, ainsi que les études de rôles consignées dans ses Mémoires. Voir également les travaux d'Anne Penesco sur ces études, in *Mounet-Sully, l'homme aux cent cœurs d'homme*, *op. cit.*

⁶ Voici par exemple ce qu'il dit dans son rapport de semainier de juin 1887 : « À force d'intercaler dans leur jeu les traditions de tous leurs devanciers, les acteurs en arrivent graduellement à perdre le mouvement vrai des rôles qu'ils jouent et, pour s'en apercevoir, il suffit de s'asseoir deux ou trois fois de suite dans le guignol d'avant-scène. Les trois quarts du temps, on n'entend plus que : des mots, des mots, des mots ! Et véritablement cela ne suffit pas au spectateur, qui demande surtout à s'intéresser à l'action et aux caractères représentés devant lui ».

⁷ Zola voyait en Sarah Bernhardt une véritable héroïne naturaliste : « je la voudrais voir dans une figure bien moderne et bien vivante, poussée dans le sol parisien. Elle est fille de ce sol, et y a grandi, elle l'aime et en est l'une des expressions les plus typiques ». In Émile Zola, « Les comédiens », in *Le Naturalisme au théâtre*, édité par Chantal Meyer-Plantureux, Bruxelles, éditions complexes, 2003, p.133.

⁸ Antoine, « Le Théâtre Libre », 21 juillet 1888, in *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou (dir.), Arles, Actes Sud, 1999, p.107.

Forte d'un répertoire immense allant de la pantomime⁹ à ce que l'on a longtemps et de manière un peu méprisante appelé « la pièce bien faite »¹⁰, en passant par la tragédie et les drames romantiques shakespeariens, la grand Sarah s'impose, comme Mounet, par la variété de ses compositions, la virtuosité de son exécution et le génie de l'invention scénique. Maîtres absolus non seulement de leur voix, mais également d'une gestuelle de plus en plus élaborée¹¹, ces acteurs sont qualifiés de « grands » car ils semblent capables de tout jouer¹².

Or, dans les écrits que ces deux acteurs ont consacrés à l'exercice de leur art, certains rôles sont clairement qualifiés d'injouables, et ce ne sont pas les rôles nouveaux, c'est-à-dire créés par l'interprète pour la première fois. Trois cas de figure témoignent d'une impossibilité de jeu. Les deux premiers sont plus de l'ordre du mal jouer que de l'injouable, soit que l'acteur ne puisse temporairement faire place au personnage, soit que ses qualités soient en contradiction totale avec le type de personnage à incarner. Le premier cas de figure développé consiste à rendre compte du fait que l'acteur est dans l'impossibilité de jouer un rôle à cause d'un état passager singulier qui l'empêche de jouer. Dans une pratique du jeu caractérisée par une adhésion totale aux émotions du personnage et un oubli complet de soi, il est des moments où le jeu devient impossible, tout simplement parce que l'acteur est incapable d'effectuer l'opération de transsubstantiation nécessaire au bien jouer. Absorbé par une émotion personnelle, l'acteur ne peut s'oublier au profit de son personnage. C'est l'anecdote que raconte par exemple Sarah Bernhardt dans *Ma double vie* quand elle s'inquiète pour la santé de sa mère qu'elle a vu quitter précipitamment sa loge :

« En général, on peut jeter à bas les ennuis, les soucis de la vie, et, pour quelques heures, on dépouille sa propre personnalité pour en endosser une autre ; et l'on marche dans le rêve d'une autre vie, oubliant tout. Mais cela est impossible quand des êtres aimés souffrent : l'inquiétude s'agrippe à vous, atténuant les bonnes chances, grossissant les mauvaises, vous affolant le cerveau qui vit deux vies, et bousculant le cœur qui bat à se rompre »¹³

Ainsi, la transfiguration ne se fait pas toujours. Au soir du 4 juin 1904, Mounet note par exemple dans son journal : « Hamlet. Horrible soirée. Pas moi et pas Hamlet »¹⁴. Dans une conception du jeu qui consiste à faire de l'interprétation un véritable transfert du personnage dans le corps du comédien, tout élément venant perturber cette opération empêche la bonne exécution du rôle. L'interprétation est alors mécanique, elle n'est pas incarnée.

⁹ L'on pense ici à son interprétation de Pierrot aux côtés de Réjane en Colombine, dans *Pierrot assassin* de Jean Richepin en 1883 au Palais du Trocadéro.

¹⁰ L'ensemble du répertoire de Sardou a ainsi été longtemps qualifié, rejetant le dramaturge dans le théâtre repoussoir des avant-gardes naturalistes et symbolistes. Voir à ce titre *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Guy Ducrey (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

¹¹ Voir à ce titre l'ensemble des critiques sur le jeu de Mounet-Sully répertoriés dans Anne Pénesco, *Mounet-Sully, l'homme aux cent cœurs d'homme*, op. cit. ; voir également les travaux de Guy Ducrey sur la pantomime de Sarah Bernhardt : « Sarah Bernhardt : la gloire des gestes », in *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, PUPS, 2010, pp. 195-204.

¹² C'est la définition souvent donnée du grand acteur en comparaison de l'acteur artisan, ou, dans un registre moins réussi, du faiseur. Voir par exemple les distinctions faites par Aristippe dans un texte intitulé « réflexion générales sur l'art du comédien », entre comédien, acteur et artiste, faisant de l'acteur un artisan capable de ne « jouer que certains rôles », alors que le grand comédien « doit les jouer tous ». In *Théorie de l'art du comédien, ou manuel théâtral*, Paris, Leroux éditeur, 1826, p.43. À noter que ces distinctions seront reprises par Louis Jouvet dans *Le Comédien désincarné* : le comédien est l'acteur de génie, le grand artiste, le monstre sacré, alors que l'acteur est le bon artisan, voire un faiseur, dénué de ce « je-ne-sais-quoi » qui fait le grand comédien. Voir Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, par exemple p. 135.

¹³ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, Paris, Éditions Phoebus, 2000, p.250.

¹⁴ Journal autographe conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française.

Le deuxième cas décrit une inadéquation physique ou morale entre le comédien et le personnage, témoignant d'une persistance des présupposés qui président au système des emplois, à la fois largement malmené depuis l'époque romantique¹⁵, tou en subsistant dans certaines logiques de distribution. Voici par exemple le verdict cruel qu'énonce Sarah Bernhardt à l'encontre de son camarade Constant Coquelin. Exprimant son désir de jouer la tragédie à sa bonne camarade, et notamment le rôle de Néron, Coquelin s'en voit refuser la possibilité même par « le comique de son nez ouvert à tous les vents, humant la joie de vivre »¹⁶. Elle développe ailleurs et pour elle-même cette inadéquation entre la personnalité ou le physique d'un comédien et le personnage, lorsqu'elle avoue n'être « pas faite pour Marivaux, qui exige des qualités de coquetterie, de préciosité, qui n'étaient alors et ne sont pas les miennes », ainsi qu'un physique qui contredit sa minceur légendaire¹⁷.

Le troisième cas, sur lequel nous nous arrêterons plus longuement, développe l'image de personnages injouables, soit pour les comédiens eux-mêmes, soit dans l'absolu. C'est Joad dans *Athalie* ou Triboulet dans *Le Roi s'amuse* pour Mounet-Sully ; et ce sont les héroïnes de Corneille pour Sarah Bernhardt. Ces personnages sont issus de pièces qui, par ailleurs, ne sont pas spécialement réputées pour leur impossibilité scénique.

En examinant les arguments avancés par ces deux acteurs pour justifier leur jugement sur ces personnages impossibles, c'est tout un questionnement sur l'incarnation qui apparaît, laissant affleurer une réflexion sur la nature même de la relation entre acteur et personnage. La notion d'injouable ne peut se penser qu'en relation avec un état et une théorie du jeu. L'injouable sera alors la conséquence d'une impossible rencontre entre l'acteur et le personnage, pour des raisons que nous voudrions ici examiner. À moins, et ce n'est pas là le moindre des paradoxes, que l'injouable ne soit la marque ultime d'un jeu supérieur, notamment lorsque les acteurs s'attaquent à des personnages qui contredisent ce qu'ils estiment être leur nature même : le divin contre l'humain chez Mounet-Sully ; le masculin contre le féminin pour Sarah Bernhardt. Si les deux interprètes soulignent l'« injouabilité » de certains rôles au nom de l'inhumanité ou de la surhumanité, ils aspirent tout autant à faire advenir sur scène cette présence précisément inhumaine ou surhumaine, propre à commotionner le public.

L'in vraisemblable, l'hybride et l'oxymorique

Dans les exemples convoqués par les deux acteurs, la notion d'injouable est déterminée par l'impossibilité d'incarner un personnage selon deux modalités différentes. Soit le personnage est impossible à incarner de manière relative, c'est-à-dire en fonction de goûts esthétiques et dramaturgiques, menant à une incapacité à jouer ; soit de manière absolue, l'argument consistant à démontrer l'impossibilité du personnage même, trop complexe et confinant à l'inhumanité. Dans tous les cas, les personnages sont considérés comme invraisemblables, parce que trop composites, hybrides, voire contradictoires jusqu'à l'oxymore.

Dans un chapitre intitulé « pourquoi je n'ai pu interpréter Corneille », dans son *Art du théâtre*, Sarah Bernhardt explique son absence totale de goût pour les héroïnes de Corneille. Elle consacre neuf pages à développer son incapacité à jouer ces rôles¹⁸, reposant sur une conception essentialiste et pour le moins stéréotypée de la femme. Passons sur la stratégie ici

¹⁵ Voir à ce titre les travaux de Florence Naugrette, et notamment la partie intitulée « le jeu romantique » in *Le Théâtre Romantique, histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 95-108.

¹⁶ Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, op. cit., p. 47.

¹⁷ *Id.*, p.135. Notons que l'argument permet également de répondre aux accusations faites aux défauts de son caractère et de son physique en tant que personne.

¹⁸ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre. La voix, le geste, la prononciation*, Paris, L'Harmattan, coll. « les introuvables », 2000[1923], pp.126-137.

mise en œuvre consistant à se démarquer de Rachel, dont elle entend prendre la succession, voire espère surpasser, dans la lignée des grandes tragédiennes du XIX^e siècle. Ce qui va nous arrêter ici, c'est la manière dont Sarah Bernhardt fonde son argument consistant à avancer l'impossible incarnation de ces personnages sur le caractère trop complexe, trop froid, vulgaire et exagérément hystérique de ces héroïnes. L'actrice oppose alors la « vraie » femme de Racine, représentation d'une forme d'éternel féminin, et la « fausse » femme de Corneille.

Arguant d'une nette préférence pour les héroïnes de Racine, l'actrice estime que Corneille « ne sait pas faire parler la femme » et qu'« aucune de ses héroïnes n'est vraiment une femme », parce qu'elles ne sont pas agitées par « des sentiments féminins »¹⁹ :

« Je ne sais pas faire de la critique dramatique, mais j'envisage les rôles féminins de Corneille au sujet de leur interprétation par des femmes. C'est une femme qui interprète Camille, qui joue Chimène ; il faut au moins que ces rôles comportent des sentiments féminins. Et je ne les vois pas ! »²⁰

Ainsi, l'impossible incarnation se ferait au nom d'une essence féminine, caractérisée par la sensibilité, absente des caractères mentionnés. Les héroïnes de Corneille sont des cérébrales : « elles pérorant, leur cœur n'est pas dans leur poitrine mais bat dans leur tête »²¹. De plus, elles développent des sentiments trop complexes et trop bavards : « leur amour est subtil et compliqué et surtout ergoteur »²². Ainsi, Pauline n'est « pas une femme, c'est un avocat »²³. Camille n'est capable que d'un « pathos alourdi, à discuter, à espérer sans espoir, à pleurer sans larmes »²⁴. Et de conclure : « plus je l'étudiais, plus je haïssais cette Camille »²⁵.

L'interprétation ne peut donc se faire qu'à partir d'une adhésion initiale au personnage, adhésion empêchée de surcroît par une forme de vulgarité insupportable pour l'actrice : Pauline est comparée à une « suffragette provinciale » et Chimène dit des vers « communs »²⁶. Insensible et vulgaire, voilà qui est trop pour la grande Sarah, qui nous dit, comme pour les héroïnes de Marivaux d'ailleurs, à quel point ces traits, s'ils sont éloignés de ceux de la femme avec un grand F, le sont aussi, et peut-être surtout, de son propre caractère.

C'est également au nom d'une incohérence de caractère que ces héroïnes sont impossibles à incarner, d'une part car elles sont versatiles, seul trait féminin que Sarah Bernhardt veut bien leur concéder, et d'autre part parce qu'elles sont hystériques. Chimène par exemple « ne sait jamais ce qu'elle veut »²⁷, et Camille est sujette à « une crise d'hystérie furieuse » après l'annonce de la mort de son frère. C'est « une furie » et non « une amante désespérée »²⁸. C'est donc l'écriture même de Corneille qui est ici visée, dans sa composition et dans sa capacité à retranscrire des émotions vraisemblables et justes. Lorsque l'actrice analyse la réaction de Chimène à la mort de son père, elle se demande si « c'est ainsi que s'exprimerait la vraie douleur », soulignant que dans son monologue, elle « n'a pas une expression juste »²⁹. Les grandes crises de passion, moments de prédilection de Sarah Bernhardt, ne sont selon elle pas bien écrites par Corneille. Les contrastes et les éclats ne sont pas vraisemblables. Comment Chimène peut-elle, lors de son discours au roi, alors même

¹⁹ *Id.*, p. 127. Elle en excepte le personnage de *Psyché*.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Id.*, p. 133.

²⁴ *Id.*, p. 130.

²⁵ *Id.*, p. 132.

²⁶ *Id.*, pp. 133 et 128.

²⁷ *Id.*, p. 129.

²⁸ *Id.*, p. 131-132.

²⁹ *Id.*, p. 128.

qu'elle est « écrasée », « retrouve[r] sa voix tout à coup, se redresse[r] et se révèle[r] une véritable furie »³⁰ ?

Ainsi, le caractère injouable de ces personnages est dû à une forme d'in vraisemblance relative d'une part à l'image essentialiste et discutable d'un caractère féminin qui serait du côté de la sensibilité et, dans le cas précis de l'héroïne tragique, de la grandeur et de la retenue, et d'autre part à la situation : les personnages ne semblent pas agir comme ils le devraient dans une situation donnée. Leurs actions ne sont pas justes. Cette invraisemblance interdit de fait un jeu qui serait en accord non seulement avec la *vraie nature*, mais aussi avec la *belle nature*³¹. En ce sens, Sarah Bernhardt s'inscrit dans une théorie du jeu propre au XIX^e siècle, largement héritée du XVIII^e siècle, qui associe la valeur de l'exécution du comédien au naturel. Cette notion de nature et naturel, relative comme on le sait à chaque époque quand il s'agit du jeu, constitue une part importante pour qualifier une interprétation réussie. Or, si le personnage est d'emblée perçu comme doté de caractères qui ne sont pas naturels à son sexe (ici la cérébralité), à la gradation des sentiments (ici la fureur de Chimène succédant à l'abattement), ou à la situation (un discours inapproprié à l'expression du deuil), ou encore qui contredisent la belle nature (sous la forme de la vulgarité par exemple), il est impossible à incarner. Il est donc injouable. Qualifier par exemple le personnage de Chimène comme étant « sans naturel, sans impulsion, sans amour »³², revient à dire que ce personnage n'est doté d'aucune des attributs nécessaires au jeu, à commencer par le fait qu'il n'est pas déclencheur d'une « impulsion naturelle »³³, qui permettrait de lui donner corps. Et surtout, il ne peut susciter la rencontre heureuse et juste, à l'intérieur de l'acteur, de la situation, du caractère et du sentiment. Si les sentiments du personnage ne sont pas réalistes par rapport à la situation dans laquelle il est, alors la conjonction idéale propre à une exécution réussie du rôle ne peut se faire, le « vouloir » ne suffisant pas à susciter le « génie et l'émotion » nécessaire pour « servir cette douleur »³⁴. Dans la définition que donne Arthur Pougin du personnage, les notions de naturel et de vérité sont au cœur de la relation entre l'acteur et le personnage :

« Chaque personnage est confié à un acteur ou à une actrice, qui est chargé de le personnifier devant le public et d'en rendre le caractère avec tout le naturel, toute la vérité possibles »³⁵.

Ainsi, les héroïnes de Corneille sont injouables pour Sarah Bernhardt car elles ne sont pas mues par un sentiment ou une impulsion jugée naturelle par l'actrice, c'est-à-dire intelligible : « je passais des heures à chercher le pourquoi des revirements de ces cœurs. Et je finis par me convaincre que ces cœurs n'existaient pas »³⁶. Par conséquent, les revirements du rôle sont incompréhensibles et non motivés : ces femmes sont des hystériques sans cœur. Les héroïnes de Corneille sont des esprits d'homme dans des corps de femme :

« les héroïnes de Corneille ne sont que des cerveaux dissemblables de ceux des hommes par l'hésitation de leurs sentiments, par leurs brusques

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cette distinction est reprise dans l'ensemble des dictionnaires de jeu au XIX^e siècle, et est le plus souvent prêtée à Marmontel. Voir par exemple l'article « déclamation » dans *L'Encyclopédie de l'art dramatique* de Béquet, Paris, chez l'auteur, 1886, p.123.

³² Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p.129.

³³ L'expression sert à qualifier le terme de « jeu » dans deux dictionnaires de l'époque. Harel, *Dictionnaire théâtral*, Paris, J.N. Barba libraire, 1824, p.184, et *Dictionnaire des coulisses*, Paris, chez tous les libraires, 1832, p.52.

³⁴ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p.129.

³⁵ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885, p.393.

³⁶ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p.133.

changements dans la manifestation de leur amour. Elles se distinguent des hommes par leur hystérie. Ce sont des raisonneuses hystériques. »³⁷

Les héroïnes cornéliennes sont donc frappées d'hybridité qui confine au non humain : Corneille est « surhumain – jamais humain »³⁸.

L'in vraisemblable caractérise aussi le personnage de Triboulet dans *Le Roi s'amuse*, auquel Mounet-Sully renonce en 1882 pour lui préférer le rôle de François 1^{er}, laissant le rôle du bouffon à Got, dont le répertoire est plutôt celui du fin comique. Il juge le rôle de Triboulet « trop complexe » :

« Got jouait Triboulet dans *Le Roi s'amuse*.

On m'avait proposé le rôle. J'avais été épouvanté. Je jouai François I^{er}, Triboulet étant trop complexe. A vrai dire, le personnage m'avait semblé impossible. Je ne pensais pas qu'il pût y avoir une force humaine qui résistât à ce rôle, si on le jouait comme je concevais qu'il dût être joué.

C'était une sublime broussaille, où se mêlaient les rossignols et les crapauds, toutes les bassesses et toutes les grandeurs...

Got était admirable dans le II^e acte, mais il n'allait pas assez loin dans la bouffonnerie. Il y a de tels écarts entre Triboulet bouffon, Triboulet père, et le Triboulet justicier de la fin !... *Le rôle n'est point réel*... l'œuvre de Victor Hugo est débordante de beaux vers. Mais son personnage principal me sembla toujours impossible à traduire humainement »³⁹.

L'aspect oxymorique du rôle, comme paroxysme de l'esthétique romantique entre grotesque et sublime, en rend l'exécution impossible, tant les contradictions semblent grandes entre les différentes facettes du personnage. Celui-ci apparaît comme irréel, proprement invraisemblable, à force de contradictions et de contrastes. Le rôle n'est pas humain, il est donc injouable. Le brouillage des emplois effectué par la dramaturgie romantique semble ici dépasser les capacités de composition du tragédien.

La réflexion engendrée par l'impossibilité d'incarner le rôle de Triboulet du fait de ses contradictions inconciliables ramène la question de l'emploi, combattue par les romantiques, au nom même de ce mélange revendiqué⁴⁰, mais toujours tenace dans les pratiques du jeu. Au soir de sa vie, Mounet regrette encore de ne pas avoir incarné Triboulet, mais en des termes un peu différents :

« Si vous saviez à quel point le rôle de Triboulet m'attirait ! Mais je n'aurais pu le mener jusqu'au bout. C'est un rôle formidable. Je me serais crevé dans les premiers actes, car j'aurais accentué le côté comique. Ainsi, au 1^{er} acte, j'aurais fait des gambades, j'aurais embrassé les filles, j'aurais harcelé les seigneurs, j'aurais semé des vessies sur lesquelles je me serais laissé choir pour faire beaucoup de bruit et provoquer les rires des courtisans ; j'aurais sauté, j'aurais multiplié les farces, pinçant le mollet de l'un, tirant le

³⁷ *Id.*, p.133.

³⁸ *Id.*, p.127.

³⁹ Mounet-Sully, *Souvenirs d'un tragédien*, *op. cit.*, p.133. C'est moi qui souligne.

⁴⁰ Voir à ce propos les travaux de Florence Naugrette sur la question de l'emploi : « Le jeu romantique » in *Le Théâtre Romantique, histoire, écriture, mise en scène*, *op. cit.*, pp. 95-108. Voir également « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », actes du colloque *Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIXe et XXe siècles*, organisé par le Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de Paris IV-Sorbonne, (Georges Forestier dir.) les 2-3 mars 2001, *Littératures classiques*, n°48, 2003.

pourpoint de l'autre, prenant une femme par la taille, en embrassant une autre. J'aurais fait les 100 coups. Et après de si violents exercices, je n'aurais pas pu aller jusqu'au bout... Peut-être cependant si j'avais été très jeune, et encore... Comme cela m'aurait amusé ! Car j'ai le don du comique. Enfin, c'est trop tard »⁴¹

L'on entend dans ces regrets d'abord et avant tout ceux d'un tragédien excellent dans les rôles tragiques toute sa carrière à qui ne s'est pas laissé la possibilité de jouer « à contre emploi »⁴². Mais l'on entend aussi une autre justification de l'injouable, que l'on retrouvera dans l'argumentaire concernant le rôle de Joad, qui consiste à décréter impossible un rôle qui demande trop de dépense physique de la part du comédien. Le rôle de Triboulet, tel que le conçoit Mounet-Sully, aurait demandé une endurance dont le tragédien se sentait incapable sur l'ensemble de la pièce. Quoique doté d'une force physique largement soulignée par la presse de l'époque, Mounet estime ici que le rôle de Triboulet dépasse ses capacités corporelles, et demande, dans une conception du jeu où l'acteur se donne entièrement à son personnage, un trop grand engagement.

Les critères de l'injouables sont donc, on le voit, divers, mais ressortent tous d'une conception singulière du jeu qu'il est important de clarifier. Est injouable un personnage empreint d'une complexité qui contredit la nécessité du naturel et du vraisemblable dans le développement du caractère. Personnage oxymorique comme Triboulet, dont les écarts de registre sont trop grands pour être vraisemblables, personnage hybride dans le cas des héroïnes cornéliennes, insultant l'idée que l'actrice se fait du naturel féminin. Dans tous les cas, l'inhumanité de ces personnages s'accorde mal avec les nouvelles exigences d'un jeu attentif à la vérité psychologique, dont le but est d'humaniser justement les grandes figures héroïques tel que le préconisait déjà l'esthétique romantique du jeu⁴³. Mounet-Sully dit par exemple de Polyeucte qu'il incarne en 1884 juste après François 1^{er}, qu'il a voulu chercher « les causes profondes, *humaines*, de son ascension rapide vers le martyr »⁴⁴. Ce qui est intéressant, c'est de voir comment ces critères mêmes de l'injouable – et plus particulièrement ceux de l'inhumanité et de l'hybridité – permettent de mettre au jour une conception singulière du jeu, qui débouche, par l'image récurrente de l'implosion, à une véritable déflagration scénique signant une interprétation supérieure par la construction d'une extraordinaire et mystérieuse présence.

Le paradigme de l'implosion

Les notions d'hybridité et d'inhumanité sont ainsi convoquées dans un autre cas de figure associé à des rôles que ces acteurs ont joués. Elles révèlent des éléments de réflexion relatifs à la théorie de l'incarnation propre à cette époque, qui n'est pas sans rappeler celle du comédien désincarné de Louis Jouvet.

Le 28 avril 1892, Mounet-Sully crée Joad dans *Athalie* de Racine. Les répétitions sont très longues et minutieusement orchestrées par le tragédien⁴⁵, qui glose et commente

⁴¹ Gustave Simon, « Mounet-Sully, Notes et souvenirs », *Revue hebdomadaire*, 2 décembre 1922.

⁴² Ou qui n'a pas voulu s'y confronter. Il est intéressant de rappeler ici que lors de son entrée au Conservatoire, Bressant voulait faire de Mounet un acteur comique, et que celui-ci s'est formellement opposé à cette catégorisation. Voir *Souvenirs d'un tragédien, op. cit.*, p.23-24.

⁴³ Voir à ce titre les développements et analyses de Julia Gros de Gasquet, qui qualifie Mounet-Sully de « tragédien romantique ». Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 186.

⁴⁴ Mounet-Sully, *Souvenirs d'un tragédien, op. cit.*, p.134.

⁴⁵ Ces répétitions sont décrites dans les souvenirs de Marguerite Moreno, qui jouait un petit rôle, et qui relate le soin particulier que Mounet-Sully mettait au réglage des scènes collectives (notamment la procession du temple),

énormément le rôle de Joad. Il commence dans un premier temps par en constater la monumentalité :

« Quel formidable rôle que Joad ! En vérité, il faudrait, pour le bien jouer, commencer, si l'on peut dire, par la centième représentation ! C'est un rôle où il faut sans cesse « se tenir sur les sommets ». Je sais très bien comment il faudrait l'interpréter. Je l'indique à ceux qui suivent mes travaux, à mes camarades... Mais ce ne sont que des approximations... Je suis loin de réaliser le personnage... »⁴⁶

Mounet-Sully semble comprendre le rôle, puisqu'il est capable de l'expliquer. La difficulté n'est donc pas une difficulté d'ordre dramaturgique qui ferait du personnage un personnage incompréhensible. Il opte d'ailleurs pour une interprétation à rebours d'autres options dramaturgiques sur le rôle : il voit en Joad un « religieux » plus qu'un « politicien », et s'intéresse plus à l'aspect « religieux et prophétique »⁴⁷ du personnage qu'à l'aspect politique. Mais la réalisation du personnage, malgré cette compréhension, apparaît comme inatteignable, peut-être du fait même de cette dimension religieuse et quasi médiumnique.

À cette difficulté s'ajoute une difficulté d'ordre physique, comme celle exprimée dans le rôle de Triboulet, qui trouve son point de paroxysme dans la scène 7 de l'acte III, quand Joad, accompagné du chœur, lance sa prophétie. Dans un entretien à propos de son incarnation de Joad, Mounet-Sully se déclare épuisé et incapable, au 4^e acte, de se « donner »⁴⁸ complètement, et donc de tenir la pièce sur la longueur.

Mais c'est surtout l'image de la grandeur et de la disproportion du personnage par rapport au comédien qui semble la plus intéressante :

« Le rôle est tellement beau, qu'il reste toujours des fulgurations, même si l'interprétation est imparfaite...
Je cherchais, en le jouant, et selon ma méthode habituelle, à me persuader que « c'était vrai », que j'étais Joad... Mais allons donc ! Je crois n'avoir bien joué que le premier acte... L'ampleur du personnage fait « craquer la peau » de quiconque l'interprète... »⁴⁹.

Contrairement à ce que dit Sarah Bernhardt des personnages de Corneille, la difficulté du rôle ne viendrait pas d'un défaut d'écriture. Le texte pourrait même se suffire à lui-même. Mais à travers l'expression de ses difficultés à jouer, Mounet-Sully expose ici ce qui fait le cœur de sa méthode de jeu, à savoir une identification totale de l'acteur au personnage. Et c'est cette opération d'identification qui ne fonctionne pas quand le rôle est injouable. Le personnage de Joad apparaît ici comme trop grand pour l'enveloppe de l'acteur, il fait littéralement « craquer la peau » du comédien, trop petit pour accueillir le personnage. Cette image assez violente de l'implosion de l'enveloppe du comédien, sous la pression d'un personnage trop grand pour lui, va de pair avec une conception essentialiste et idéaliste du personnage : le personnage de théâtre préexiste à toute incarnation. Il est essence idéale en attente de la forme que lui donnera l'acteur. Elle va également de pair avec une conception du rapport entre acteur et personnage de l'ordre de la transsubstantiation et de la possession : « je n'entre pas « dans leur peau » selon la locution populaire ; ce sont eux qui pénètrent dans la mienne et me

ou à l'exactitude des détails historiques et liturgiques (en demandant par exemple des conseils au grand Rabbin). Voir Marguerite Moreno, *La Statue de sel et le bonhomme de neige, souvenirs de ma vie et de quelques autres*, Paris, Flammarion, 1926, pp.54 et suiv.

⁴⁶ Mounet-Sully, *Souvenirs d'un tragédien*, op. cit., p.155.

⁴⁷ *Id.*, p.155.

⁴⁸ Voir Jules Truffier : « *Athalie*. Le rôle de Joad et Mounet-Sully ». *Conférenciac*, 5 mars 1931, 308-314.

⁴⁹ Mounet-Sully, *Souvenirs d'un tragédien*, op. cit., p.155.

possèdent »⁵⁰. Dans le cas du rôle de Joad, cette grandeur est évidemment à mettre en relation avec la dimension religieuse et prophétique, voire médiumnique du personnage : cette fameuse scène 7 de l'acte III mettrait en quelque sorte au carré la question de l'incarnation – le comédien habité par un personnage lui-même visité par l'esprit divin, qui en fait un « rôle terrible ! »⁵¹, peut-être injouable parce qu'agi par des forces non humaines.

Cette image de l'implosion, du corps qui craque sous la pression du personnage se retrouve chez Sarah Bernhardt lorsqu'elle parle de ses interprétations de rôles d'hommes. Dans *L'Art du théâtre*, la comédienne consacre tout un chapitre, intitulé « pourquoi j'ai joué des rôles d'hommes », à ses rôles travestis. Elle y inverse complètement les propos qu'elle tenait sur les héroïnes cornéliennes et redéfinit notamment positivement la valeur de l'hybridité.

Ce qui intéresse Sarah Bernhardt, c'est la cérébralité des rôles masculins. « Je ne préfère pas les rôles d'hommes, dit-elle, mais les cerveaux d'hommes »⁵² :

« les rôles d'homme sont en général plus intellectuels que les rôles de femmes. Voilà le secret de mon amour. Il n'est pas un caractère féminin qui n'ait ouvert un champ aussi large pour les recherches des sensations et des douleurs humaines que ne l'a fait Hamlet »⁵³.

Pour autant, elle ne dédaigne pas de trouver dans les caractères masculins ce qui manquait par exemple aux héroïnes de Corneille : le sentiment. Elle dit par exemple à propos de Lorenzaccio : « Dans aucun caractère de femme je ne retrouve une telle variété de sentiments, une telle puissance évocatrice »⁵⁴.

Au nom de la vraisemblance de l'interprétation, selon des critères encore une fois tout à fait conventionnels, Sarah Bernhardt estime toutefois que tous les rôles d'hommes ne sont pas interprétables par des femmes. Il faut que ces personnages masculins soient dotés d'un « corps débile », sans quoi l'incarnation féminine du masculin est impossible : « [...] une femme ne peut interpréter un rôle d'homme que lorsque celui-ci est un cerveau dans un corps débile »⁵⁵. Il n'est donc pas possible pour une femme de jouer Don Juan, Roméo ou Napoléon ! La conformité du physique de l'acteur et de celui du personnage qui préside, entre autres, au système des emplois, s'applique ici, même lorsqu'il s'agit d'un rôle travesti. Il est intéressant de constater que cette hybridité sexuelle est injouable lorsqu'il s'agit pour une femme de jouer le rôle d'une femme dotée de caractères masculins (dans le cas des héroïnes de Corneille, la cérébralité...) et tout à fait féconde dramaturgiquement et scéniquement lorsqu'il s'agit pour une femme de s'emparer de personnages masculins physiquement amoindris.

La grande différence entre les héroïnes de Corneille et les personnages féminins, c'est que l'hybridité est ici composée par l'actrice, et non imposée par un personnage jugé mal conçu. Bien plus, cette hybridité sert un propos dramaturgique que le travestissement contribue à rendre sensible. Dans un passage de ce chapitre, Sarah Bernhardt emploie, elle aussi, l'image du corps de l'acteur qui craque sous la poussée du personnage, mais de façon à créer un effet dramaturgiquement signifiant :

⁵⁰ Coupure de presse non datée et non référencée, conservée à la BNF, département des Arts du spectacle. Cité in Anne Penesco, *Mouret-Sully, l'homme aux cent cœurs d'homme*, op. cit., p.385.

⁵¹ Jules Truffier, *art. cit.*

⁵² Sarah Bernhardt, *L'art théâtral*, op. cit., p.138.

⁵³ *Id.*, p.141. Elle en excepte le rôle de Phèdre.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Id.*, p.142.

« Hamlet, l'Aiglon, Lorenzaccio, sont des cerveaux hantés par le doute et la désespérance, des cœurs battants toujours plus fort et sans cesse torturés par leurs rêves évocateurs. L'âme brûle le corps. Il faut, en voyant et en entendant agir ces Hamlet, il faut qu'on ait la sensation que le contenu va faire éclater le contenant. Il faut que l'artiste soit dépouillé de virilité. Il nous faut voir un fantôme amalgamé des atomes de la vie et des déchéances qui conduisent à la mort. C'est un cerveau sans cesse en lutte avec la vérité des choses. C'est une âme qui veut s'échapper de son enlacs charnel. C'est pourquoi je prétends que ces rôles gagneront toujours à être joués par des femmes intellectuelles qui seules peuvent leur conserver leur caractère d'êtres insexués, et leur parfum de mystère. »⁵⁶

La composition de la comédienne est ici au service d'une lecture spécifique et l'hétérogénéité flagrante du personnage masculin et du corps féminin permet de rendre compte de ce conflit entre l'âme et le corps qu'elle perçoit dans ces trois personnages. La question de l'hybridité est ici réactivée sous l'angle de « l'insexué »⁵⁷. Ainsi, le paradigme de l'implosion, du craquement du corps, n'est pas appliqué à un personnage trop grand pour le corps du comédien, mais est mis au service d'une interprétation dramaturgique, et présenté comme une interprétation réussie et géniale.

On pourrait alors voir dans cette image de l'implosion une manière de décrire, non pas une manifestation patente de l'injouable – l'acteur ne peut pas accueillir le personnage dans son enveloppe charnelle – mais le moment de climax du processus d'incarnation, l'union juste et fugace qui hausse l'acteur au rang de la grandeur de son personnage et consacre la réussite de la transsubstantiation, tout en soulignant de manière radicale la nature mystérieuse de la présence de l'acteur en jeu. Et je reviens à Mounet-Sully, ainsi décrit par Béatrix Dussane dans le rôle de Joad : « Certains soirs, à ces vers, Mounet-Sully fut vraiment, pour toute une salle, Moïse émergeant de la nuée grondante »⁵⁸. Lors de ces réussites, le comédien est désincarné, dépouillé de sa propre personnalité, absent à lui-même, transfiguré :

« Aux soirs d'inspiration heureuse, Mounet atteignait bien le surhumain. Il dépassait l'art théâtral [...] On peut dire qu'il faisait tous ses efforts pour obtenir une sorte de désincarnation ; il appelait en lui, littéralement, et faisait revivre, à travers sa splendide apparence corporelle, l'âme même des héros légendaires, des prophètes et des martyrs. Les spectateurs en recevaient parfois une commotion mystérieuse, inoubliable »⁵⁹

Si la question de l'injouable est associée à la difficile incarnation du surhumain ou de l'inhumain, la question du jeu génial l'est aussi : l'acteur signe une interprétation réussie, à partir du moment où il atteint le surhumain, à partir du moment où il devient une présence invraisemblable de grandeur, être hybride, contredisant les lois humaines, frappant le public du mystère de sa présence. Dépassant ici la nature du rôle interprété, c'est bien une représentation de la spécificité de la présence de l'acteur en jeu qui est ici mise en avant, le mystère de cette réelle présence qui fait oublier l'acteur au profit du personnage, sans pour autant jamais l'effacer complètement.

⁵⁶ *Id.*, p.143-144.

⁵⁷ Placé, soit dit en passant, étrangement du côté du féminin, comme si le corps féminin était plus apte que le corps masculin à représenter le caractère asexué d'un rôle.

⁵⁸ Béatrix Dussane, *Au jour et aux lumières. Premiers pas dans le temple*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, pp.32-33.

⁵⁹ Document non signé, non daté, conservé dans le dossier Mounet-Sully à la bibliothèque de la Comédie-Française.

Conclusion

Resterait alors un aspect à explorer dans cette réflexion sur l'injouable, qui consisterait à poser la question des liens entre l'injouable et l'identification de l'acteur à son personnage, condition *sine qua non* d'une interprétation réussie pour ces deux acteurs. Sarah Bernhardt et Mounet-Sully partagent tous les deux une conception du jeu qui s'apparente à une forme de possession de l'acteur par le personnage. L'acteur est « agi » par le personnage et perd pour ainsi dire la conscience de soi pendant le jeu, s'inscrivant ainsi, comme une grande partie des comédiens de l'époque, à l'exception notable de Coquelin, contre la théorie diderotienne développée dans le paradoxe. Si pour ces deux acteurs, il est impossible de bien jouer si l'on n'est pas entièrement absorbé par son rôle, il est pour Coquelin impossible de bien jouer si l'on est soumis à ses émotions :

« [...] un acteur qui considérerait ses émotions propres autrement que comme des matériaux à utiliser, ou qui ferait absolument siennes les passions de son rôle, serait exposé à s'en tirer assez mal. L'émotion bégaie et sanglote, entrecoupe la voix ou la brise. On ne l'entendrait plus. L'effet naturel de la passion est de nous enlever le gouvernement de nous-même. La tête part ; et pourquoi voulez-vous qu'on fasse bien plutôt que mal, quand on ne sait plus ce que l'on fait ? »⁶⁰

Si les critères du mal jouer divergent complètement entre les tenants de l'identification et ceux de la mise à distance, on pourrait alors se demander si ceux de l'injouable le sont. Tout en le déplorant pour lui-même, Coquelin constate la nécessité toujours en vigueur d'une concordance physique de l'acteur avec l'idée que l'on se fait du physique du personnage. C'est ce qu'il avance, de manière fort ironique lorsqu'il justifie le fait qu'il n'a pas joué Alceste :

« La nature, à ce qu'on prétend, ne m'a pas gratifié d'un physique qui me permette de jouer Alceste. L'interprétation de ce rôle magistral exige, m'a-t-on dit, un nez fait d'une façon particulière, ou tout au moins particulièrement différente de la mienne. »⁶¹

On ne peut s'empêcher d'entendre ici l'écho des critiques avancées par Sarah Bernhardt à l'encontre de son camarade. De même, la difficulté de certains rôles est le plus souvent imputée à sa complexité, faisant exploser le système des registres et des emplois. Par exemple, les rôles d'Alceste et de Tartuffe sont complexes au point que s'y attaquer est signe de folie⁶², parce que ces rôles ne sont pas qualifiables selon le système en vigueur : Alceste est par exemple devenu « un personnage tragique »⁶³, Tartuffe est « devenu, en dépit de Molière, un rôle tragique », alors « qu'il était originairement, qu'il devrait être encore [...] *un comique* »⁶⁴. Face à ces personnages qui ne sont plus « tout d'une pièce »⁶⁵, le système des emplois peine à se maintenir, mais empêche encore la possibilité de certaines distributions.

Il semble néanmoins que la grande différence entre les tenants du « jeu sublime » que sont Sarah Bernhardt et Mounet-Sully, et celui du « jeu parfait » qu'est Coquelin, réside dans

⁶⁰ Coquelin, Constant, *L'Art et le comédien*, Paris, Ollendorff, *sd.* (4^e édition), p.33.

⁶¹ Coquelin Aîné, *Le Misanthrope de Molière*, Paris, Ollendorff, 1881, p.2.

⁶² « L'un des premiers symptômes de la folie chez le comédien, – c'est de vouloir jouer le *Misanthrope* ». *Id.*, p.1.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Coquelin Aîné, *Tartuffe*, Paris, Ollendorff, 1884, p.4.

⁶⁵ *Id.*, pp. 3-4.

le traitement de la question de la dépense. Dans cet état de dépense absolue, que nous avons pu entrevoir dans les pratiques des deux premiers, l'injouable a quelque chose à voir avec l'impossibilité pour le comédien d'aller au-delà de ses forces physiques, comme si le corps était trop faible pour pouvoir supporter l'incarnation continue du personnage. Seules les intermittences, les fulgurances sont alors possibles. Dans le système défendu par Coquelin, même si pour lui la pratique du jeu « peut aller jusqu'à l'épuisement », l'acteur doit s'en protéger : « il faut diriger sa dépense »⁶⁶ dit-il. Dans cette logique d'économie, de dédoublement de l'acteur, plus rien n'est injouable à qui sait se ménager.

⁶⁶ Coquelin, Constant, *L'Art et le comédien*, *op. cit.*, p.29.