

Jeu

Ce mot a de nombreuses acceptions. On peut même dire qu'il couvre tout le champ du théâtre puisqu'il s'applique à l'art du comédien, à l'activité théâtrale dans son ensemble, à certaines pratiques collectives et éducatives et même à des formes d'écriture dramatique. Il renvoie toujours à l'idée d'une action gratuite, mais organisée, qui procure du plaisir.

Jeu et interprétation

On parle communément de jeu pour désigner « la manière dont un comédien remplit son rôle » (Littré). Le mot est, alors, synonyme d'[interprétation](#). À l'époque classique, le [jeu du comédien](#) se partage, inégalement, entre deux pôles opposés : la voix et le geste. D'une part, ce mot concerne la [déclamation](#) ou le « débit ». Dans sa Vie de M. de Molière (1705), Grimarest remarque : « Le comédien doit se considérer comme un orateur qui prononce en public un discours fait pour toucher l'auditeur. » Évoquant [Armande Béjart](#), l'un de ses contemporains constate : « Elle ne plairait pas tant si sa voix était moins touchante [...]. Et quoique la comédie soit un spectacle, j'ai toujours cru qu'au théâtre, comme ailleurs, les gens délicats préfèrent souvent le plaisir d'entendre à celui de voir. » Certes, la déclamation qui est proche, alors, du récitatif lyrique selon Lully, risque d'être « outrée » et artificielle. Pour qu'elle paraisse « naturelle », on convient, au XVIII^e siècle, qu'il faut la pratiquer avec « feu » : alors, elle « ravit tous les spectateurs » (le *Mercure galant*, 1716). En 1786, la première école de comédiens française s'intitule « École royale de déclamation ». Et le Conservatoire qui lui succède restera longtemps une « École de musique et de déclamation ». Ce n'est qu'en 1946, lors de la séparation du théâtre et de la musique, qu'il deviendra, en titre, Conservatoire national d'art dramatique. Aujourd'hui encore, pour parler de l'acteur, la langue italienne n'utilise pas le mot « jeu » (*gioco*) : elle se contente de *recitazione*. D'autre part, le jeu fait appel au geste. Certes, la [gestuelle](#) des comédiens classiques français est très limitée et contraignante, au moins dans la tragédie. « Les règles, rappelait Baron, défendent d'élever les bras au-dessus de la tête. » Mais, là aussi, au XVIII^e siècle, le goût du « naturel » assouplit et étendit le vocabulaire gestuel : les nouveaux « jeux de scène » se multiplièrent : « On ne se pique plus de déclamer des vers comme on faisait du temps de Baron ; on veut du jeu de théâtre ; on met la pantomime à la place de l'éloquence » (Voltaire). En outre, les comédiens-italiens et ceux des théâtres de la [Foire](#) fondaient leur jeu sur « les gestes et la souplesse du corps » (Chappuzeau). Ils firent école. Au XIX^e siècle, le jeu se réunifie : il engage toute la personne du comédien et se confond de plus en plus avec l'interprétation, voire l'incarnation, du [personnage](#). La notion d'[imitation](#) – que celle-ci soit « froide » ou « chaude », qu'elle soit le produit de l'observation ou de la passion, selon la distinction de [Diderot](#) (*Paradoxe sur le comédien*) – triomphe au point d'exclure du jeu tout élément proprement ludique. À la limite, le comédien rêvé par les naturalistes et par Antoine ne joue plus : il vit (« Enfin, ils vivent leurs personnages sous nos yeux, ils nous en présentent docilement tous les aspects, aussi bien matériels que moraux », *Causerie sur la mise en scène*, 1903). À l'aube du XX^e siècle, l'exigence ludique resurgit. Elle déborde le concept d'interprétation. [Craig](#) refuse l'imitation. À [Stanislavski](#) qui élabore tout un « système » pour permettre à l'acteur d'incarner naturellement un personnage, [Meyerhold](#) oppose le jeu, car « le fondement de l'art théâtral est le jeu. Même lorsqu'il montre le quotidien sur la scène, le théâtre en reconstitue les fragments par des procédés propres à lui seul et qui ont pour devise le jeu. Montrer la vie sur la scène signifie jouer cette vie » (« Classe de Vs. Meyerhold – technique des mouvements scéniques »). Le verbe « jouer » passe du transitif à l'intransitif : l'acteur joue moins quelqu'un ou quelque chose qu'il ne joue, tout court. Le comédien du XX^e siècle rêve d'un jeu créateur. [Artaud](#) exige « que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif ». [Grotowski](#) parle de « l'acte total de l'acteur » et d'une « autorévélation ». Et [Brook](#) conclut son *Espace vide* sur : « Jouer est un

jeu. » En revanche, [Brecht](#) préfère au mot de jeu celui de travail de l'acteur, mais ce travail n'en relève pas moins du jeu puisqu'il repose sur un processus de [distanciation](#) entre le comédien et son personnage, entre celui qui représente et ce qui est représenté, entre la scène et le monde : « Il nous faut donc formuler tous les problèmes de façon qu'ils puissent être débattus dans le jeu, sur le mode du jeu » (l'Achat du cuivre).

Le théâtre comme jeu

Plus largement, c'est l'exercice même du théâtre qui peut être tenu pour un jeu. Molière remarquait déjà dans son « Au lecteur » de l'Amour médecin : « On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir, dans la lecture, tout le jeu du théâtre. » Les Anglais et les Allemands usent d'un même mot ou de deux mots apparentés pour désigner la pièce et le fait de la jouer (a play, to play ; ein Schauspiel, spielen). L'essence ludique du théâtre a maintes fois été soulignée, au XXe siècle notamment, par des théoriciens (dont Craig et [Evreinov](#)), des auteurs (dont [Pirandello](#) qui en a fait la base même de sa trilogie du « théâtre dans le théâtre ») et des praticiens (dont Jouvet).

Rappelons la définition que, dans Homo ludens, J. Huizinga donne du jeu : « Le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'être autrement que la vie courante ». Cette définition qui vaut pour le jeu au sens non seulement de play mais encore de game s'applique terme pour terme au théâtre. Elle en énumère les données de base, à l'exception d'une seule : la division ou la différence qu'il instaure généralement entre acteurs et spectateurs, entre scène (ou aire du jeu) et salle (lieu de l'écoute et du regard), entre le spectacle et le monde.

La conception du théâtre comme jeu s'oppose à celle du théâtre comme représentation (ou comme [mimésis](#)). La réflexion et la pratique théâtrales ne cessent d'osciller de l'une à l'autre : tantôt elles privilégient le monde, tantôt le jeu. Toutefois ces deux conceptions ne sont pas aussi antagonistes qu'elles le paraissent. Elles peuvent se rejoindre. L'exemple le plus illustre en est celui de la « souricière », la pièce dans la pièce de Hamlet : ici, le jeu et la fiction raniment, par l'exercice même du théâtre, la réalité la plus brûlante ; elles la révèlent. Il est vrai que si, comme le dit Jacques, dans Comme il vous plaira (II-7) : « Le monde entier est un théâtre, / Et tous, hommes et femmes, n'y sont que des acteurs. / Ils ont leurs sorties, leurs entrées, / Et chacun dans sa vie a plusieurs rôles à jouer, / Dans un drame en sept âges », il n'y a plus opposition entre jeu et [représentation](#) : le théâtre et le monde ne font qu'un jeu.

Jeu et pédagogie

L'expression « jeu dramatique » désigne un certain type d'activité théâtrale en usage notamment dans le domaine de l'éducation. Parfois on parle également d'expression dramatique. Il s'agit d'une pratique collective, fondée essentiellement sur l'improvisation, qui vise à faire participer tous ses exécutants à une action commune. Elle exclut la présence de spectateurs dont le statut serait fondamentalement différent de celui des participants. Le jeu dramatique emprunte à la fois aux techniques du théâtre proprement dit et à celles de la thérapie. Mais il s'en distingue : du théâtre, il retient les mécanismes fondamentaux de l'action dramatique (personnage, situation et action) ; de la thérapie et spécialement du [psychodrame](#) selon Moreno, il conserve la notion d'expérience vécue en groupe, voire de « jeu de rôles ». Cependant, son objectif est autre : il s'apparente à l'élaboration de ce que le psychanalyste D.W. Winnicott appelle « l'espace potentiel » en tant que possibilité de « communication avec soi-même et avec les autres » et, en définitive, comme une « expérience culturelle » qui « commence avec un mode de vie créatif qui se manifeste d'abord dans le jeu » (Jeu et réalité. L'espace potentiel). En France, [Chancelrel](#), [Dasté](#) (fondateur de l'Éducation par le jeu dramatique, 1941, à quoi participèrent, entre autres, [Barrault](#) et [Vilar](#)), Miguel Demuynck dans les centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (CEMEA) ont fait œuvre de pionniers, mais le statut du jeu dramatique y demeure incertain, partagé entre son utilisation dans la formation professionnelle de l'acteur, son admission à l'école en tant que discipline artistique ou pédagogique et son usage dans le théâtre [amateur](#). Dans les pays anglo-saxons et au Canada, le jeu dramatique figure officiellement dans les programmes scolaires. On peut rapprocher du jeu dramatique d'autres pratiques comme celle du « Théâtre de l'opprimé » de [Boal](#).

Le jeu comme forme dramatique

Le mot « jeu » se retrouve dans l'intitulé de la plupart des manifestations théâtrales médiévales, au XII^e et au XIII^e siècle : le *Jeu de la feuillée*, le *Jeu de Robin et Marion* d'[Adam de la Halle](#), le *Jeu de saint Nicolas* de Jehan [Bodel](#). Ce mot prend la suite de deux concepts latins : *ludus* qui qualifie des représentations liturgiques et *ordo* où le texte sacré est découpé en tirades attribuées à des personnages. Le *Jeu d'Adam*, première pièce où le français ait une pleine autonomie (les personnages parlent français, le chœur chante en latin) est encore qualifié d' *ordo*. Le *Jeu de saint Nicolas* annonce les mystères. Les « jeux » profanes sont plus variés et d'origines plus diverses. Le *Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle qui se déroule dans une taverne et met en scène l'auteur lui-même tient de la revue satirique. D'autres jeux sont issus des pratiques des jongleurs en tant que « jeux avec des personnages ». Il semble que le mot de « jeu » désigne le premier processus de dramatisation des textes sacrés ou de l'art du jongleur et rappelle le fait même de la représentation. Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle qu'apparaîtront des dénominations plus précises : la [farce](#), la [sottie](#) ou le [mystère](#). On retrouve ce mot de « jeu » dans le titre de maints ouvrages dramatiques, notamment chez [Marivaux](#) (le *Jeu de l'amour et du hasard*) où il souligne l'élément ludique de l'œuvre et rappelle aussi qu'elle fut écrite pour les comédiens-italiens. Dans une pièce comme le *Jeu de l'amour et de la mort* de [Rolland](#), le mot prend une valeur symbolique : c'est la Révolution française, voire l'histoire en général, qui est donnée pour un jeu.

La partie... ou le tout

Jeu de scène, « nom donné à certains effets de scène où l'on emploie surtout les gestes et les expressions du visage » (Littré). On distinguait autrefois ces « jeux de scène » des jeux du « débit » dont ils ne devaient constituer que le « complément » (A. Bouchard, la Langue théâtrale). En revanche, par « jeux de la scène » ou « du théâtre », on entend « poétiquement les représentations théâtrales » (Littré).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Nicolas Evreinoff. *Le Théâtre dans la vie*, Lagny, impr. E. GrevinParis, libr. Stock, Delamain et Boutelleau, 1930. (9 avril.) In-16, XV-240 p. 12 fr. [5292]
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb320867716>
- *Jeux dramatiques dans l'éducation*, introduction à une méthode par Léon Chancerel, Hélène Charbonnier-Joly, Anne-Marie Saussoy-Hussenot, Paris, Librairie Théâtrale(Illiers, impr. de Launay), (1953). In-16, 184 p., fig., couv. ill. 310 fr. [D. L. 1661-53] -IXe-IIIc-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb326058619>
- *Homo ludens*, essai sur la fonction sociale du jeu, Johan Huizinga ; trad. du néerlandais par Cécile Seresia, [Paris] : Gallimard, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb349357305>
- *Les jeux et les hommes*, le masque et le vertige, Roger Caillois, [Paris] : Gallimard, 1991
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35488876s>

Rédacteur(s)

[B. DORT](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : interprétation déclamation Lully (J.-B.) gestuelle Antoine (A.) Diderot (D.) personnage imitation Craig (E.G.) Stanislavski (C.) Meyerhold (V.) Brook (P.) Grotowski (J.) Brecht (B.) distanciation Molière Evreinov Huizinga (J.) représentation Hamlet Chancerel (L.) Dasté (J.) Barrault (J.-L.) Vilar (J.) Boal (A.) improvisation Moreno (J.-L.) Winnicott (D.W.) Demuynck (M.) Bodel (J.) Rolland (R.) Marivaux (P.) Halle (A. de la) *Jeu de la feuillée* (le) *Jeu de Robin et Marion* (le) *Jeu de saint*

Nicolas (le) Jeu d'Adam et Ève (le) Jeu de l'amour et du hasard (le) Jeu de l'amour et de la mort (le)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-jeu>