



HAL
open science

Le chronotope de la double scène

Maud Verdier

► **To cite this version:**

| Maud Verdier. Le chronotope de la double scène. Cahiers de Narratologie, 2024, 45. hal-04670015

HAL Id: hal-04670015

<https://hal.science/hal-04670015v1>

Submitted on 12 Aug 2024

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

Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

45 | 2024

La fiction et le numérique

Le chronotope de la « double scène » – Étude des récits de vocation des comédiens et des comédiennes du spectacle vivant

Maud Verdier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/15583>

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Maud Verdier, « Le chronotope de la « double scène » – Étude des récits de vocation des comédiens et des comédiennes du spectacle vivant », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 45 | 2024, mis en ligne le 04 août 2024, consulté le 04 août 2024. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/15583>

Ce document a été généré automatiquement le 4 août 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Le chronotope de la « double scène » – Étude des récits de vocation des comédiens et des comédiennes du spectacle vivant

Maud Verdier

Introduction

- Cet article porte sur les récits de vie des comédiens et des comédiennes de théâtre. On se propose de dégager les procédés discursifs par lesquels les narrateurs présentent rétrospectivement leur trajectoire comme le résultat d'une vocation. Pour explorer le rapport du langage avec le monde et avec l'expérience vécue, l'approche développée ici s'inspire du modèle d'analyse narratif de William Labov (Labov 2010, 2011 ; Labov et Waletzky 1967 ; Linde 1993) tout en prenant en compte les travaux récents menés en anthropologie linguistique (Blommaert 2015 : 112 ; De Fina et Perrino 2020, Perrino 2011, 2020)¹. Ces derniers, considérant qu'une analyse adéquate ne peut s'en tenir au seul contenu référentiel (Bauman 1986, De Fina et Perrino 2011), se sont réappropriés le concept bakhtinien de chronotope (Bakhtine 1978) et ont montré qu'il peut être intégré de manière productive pour dégager les propriétés du cadre spatio-temporel déployé dans les récits oraux. A un premier niveau, le chronotope permet d'articuler les deux contextes en jeu dans toute narration : le récit narré et l'événement de parole que constitue la narration. A un deuxième niveau, il permet de saisir les cadres d'interprétation qui contribuent à créer du sens et de la valeur². En particulier, la théorie du chronotope *biographique*, qui est à l'origine une catégorie littéraire de la forme et du contenu (Woolard 2013), est transposée au prix de quelques modifications aux récits de vocation, un genre de discours relevant du type « récit autobiographique » (ou « récit de vie », Linde 1993).

- 2 Le concept de chronotope est au principe de l'organisation des principaux événements contenus dans le sujet du récit dont les nœuds se nouent et se dénouent dans le chronotope (Bakhtine 1978 : 391). Il opère ainsi une forme de *concentration* par laquelle « des scènes spatio-temporelles » constituent « le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier » (*ibid.*). Le chronotope est d'autre part utilisé pour qualifier une instance spécifique présente dans un ensemble d'œuvres littéraires, relative au temps et à l'espace dans leur lien avec le personnage (*i.e.* le chronotope de la route, du seuil, etc.) (*ibid.* : 389-391). Ces « unités plus petites », ou chronotopes singuliers, ont des propriétés compositionnelles particulières. Le concept comporte donc une double dimension : (1) il renvoie à un idéal-type propre à un genre narratif et (2) il se caractérise par des actualisations concrètes au sein des récits. C'est à cette deuxième dimension que s'en tiennent généralement les anthropologues linguistes lorsqu'ils se réfèrent à Bakhtine. Notre approche vise à saisir toute la complexité de l'activité de narration en maintenant un double niveau d'analyse.
- 3 Le récit constitue un moyen de rendre compte d'événements passés qui sont entrés dans la biographie du narrateur. L'approche labovienne de la narration, en identifiant les éléments structuraux caractéristiques des récits de vie, met au jour les principes organisationnels à l'œuvre dans les constructions narratives. À terme, on cherche à expliciter le lien entre le récit tel qu'il est raconté et les événements tels qu'ils ont été vécus par le narrateur (Labov 1972 : 366-375). La partie évaluative est centrale dans l'analyse car elle caractérise le rapport qu'a entretenu le locuteur avec l'événement rapporté (Labov 2011). L'approche chronotopique présente l'intérêt d'introduire une perspective légèrement différente en associant d'emblée les dimensions spatiales et temporelles (Perrino 2015, De Fina et Georgakopoulou 2015). Elle suppose, pour l'étude de la structuration des récits de vie, de tenir compte de l'articulation entre temporalité, espace et personne narrée (ou identité), et de préciser la manière dont les narrateurs et les narratrices représentent leur trajectoire de vie, et dans le cas étudié ici, l'émergence de leur vocation.
- 4 Les activités artistiques sont considérées de manière générale comme le lieu même de l'individualité et de la subjectivité : la position ne préexiste pas à l'individu, le nom propre constitue le capital symbolique, le don individuel tend à primer sur la compétence certifiée (Bourdieu, 1992). Dès lors, l'orientation vers les activités artistiques sont conçues comme l'expression d'une vocation (Sapiro, 2007 : 5). Celle-ci désigne le penchant ou la disposition, vécue comme une inclination intérieure incontrôlable, d'une personne, pour le choix d'une activité, ici le métier de comédien de théâtre : l'exercice du métier est alors vécu comme le résultat d'une nécessité intérieure (Lahire 2018). Une approche sociologique de la vocation permet d'éviter l'écueil d'une approche subjectiviste du phénomène en expliquant les conditions sociales et historiques par lesquelles certaines professions s'exercent désormais sur le mode d'une vocation (Sapiro 2007, Suaud 2018).
- 5 Toute histoire de vie est le produit d'une construction rétrospective et prospective d'une existence : l'évocation par un narrateur de sa trajectoire implique de sa part une attention particulière à la chronologie des faits, pour parvenir à représenter ce qu'il a vécu comme le résultat d'une « histoire ». Se produit ainsi une forme d'« illusion biographique » (Bourdieu 1986). L'analyste doit être à même de saisir ce « surcroît de contraintes et de censures spécifiques » (*Ibid.* : 71) que nécessite l'officialisation publique d'une représentation privée de sa propre vie. C'est tout particulièrement vrai

pour le travail vocationnel qui fait l'objet de récits de vie : l'activité professionnelle y est présentée comme le résultat d'une réponse à un appel ou à une nécessité intérieure, avec pour résultat une correspondance parfaite entre ce que sont les personnes et leur activité (Lahire 2018 : 144) dans une vision enchantée (Suaud 2018 : 42). Comment les individus parviennent-ils à rendre compte de leurs dispositions telles qu'ils ou elles les ont intériorisées dès leur prime enfance et leur matérialisation en une vocation déclarée (Sapiro 2007) ? Que représente le fait pour un narrateur de se faire le héros de sa vie³ ? Comment le narrateur est-il amené, au cours de sa narration, à *temporaliser à la fois un lieu et une activité*, de façon à produire un récit de vocation ? L'objet de cet article est de montrer la manière dont les comédiens et les comédiennes de théâtre activent un certain chronotope biographique et ses effets sur le composant évaluatif de la narration produite.

Approche chronotopique des récits de vocation comme genre de discours

- 6 Notre corpus se compose d'une trentaine de transcriptions de récits d'artistes de théâtre professionnels provenant d'entretiens radiophoniques. Nous avons sélectionné les récits de comédiens et de comédiennes formés dans les Conservatoires nationaux et devenus des professionnels reconnus dans le champ théâtral (certains d'entre eux sociétaires de la Comédie-Française), bénéficiant de ce fait d'une reconnaissance médiatique. La constitution du corpus procède de la nature même des récits : ceux-ci s'inscrivent dans les modes de présentation officielle de soi, la professionnalisation des artistes supposant la maîtrise d'une telle activité⁴. Pour les comédiens, et de manière plus générale pour les artistes, parler de soi est une composante de leur métier. Dans la période de leur formation, ils sont amenés à présenter les raisons pour lesquelles ils désirent s'engager dans une trajectoire de ce type, et pour ceux et celles pour qui cela devient effectivement une profession, à expliciter publiquement pourquoi ils ou elles sont devenus ce qu'ils sont. Les artistes sont régulièrement sollicités (par le public, relayés par les médias et les maisons d'édition) pour relater leur parcours et préciser les raisons pour lesquelles ils ou elles font ce métier. Parfois, lorsqu'ils bénéficient d'une reconnaissance du public, les artistes publient leur autobiographie⁵ à laquelle les interviewers ou les comédiens eux-mêmes se rapportent lorsqu'ils évoquent leur parcours dans d'autres circonstances. Certains d'entre eux sont en outre amenés à jouer des éléments de leur propre vie sur scène... Des récits de soi émergent ainsi peu à peu au fil de la professionnalisation des comédiens et des comédiennes, constituant un registre discursif inhérent à la qualité même d'artiste. S'ils se transforment, les récits oraux restent cependant premiers dans le processus de narrativisation de soi.
- 7 On attend des artistes professionnels qu'ils soient en mesure de produire un récit de vie. En tant qu'événement de parole (*speech event*), cette performance est gouvernée par des règles et des normes d'usage (Hymes 1972). Elle prend place tout particulièrement dans les interviews journalistiques. Ces derniers entrent dans la collection plus large des interactions institutionnelles et constituent de fait un cadre formalisé contraignant pour les interactants (Heritage 1998 ; Heritage et Greatbatch 1991). Un bref récit de vie est ainsi sollicité, souvent au tout début d'entretien, et commence préférentiellement par l'enfance, voire la toute petite enfance (voir plus loin la question introductive posée par un journaliste sur l'ADN du comédien). Le format institutionnel autorise que le récit

soit à même de s'étendre bien au-delà d'un tour de parole et durer plusieurs minutes sans aucune interruption de la part de l'intervieweur.

- 8 Les travaux de Ochs et Capps (2009) ont insisté sur la co-construction narrative. Les questions de l'interviewer peuvent d'emblée inviter le comédien ou la comédienne à retracer sa carrière sous la forme d'un récit de soi-même avec comme point de départ la découverte d'une vocation. C'est par exemple le cas lorsque la journaliste demande à la comédienne Caroline Proust « est-ce que vous croyez en la vocation Caroline Proust⁶ »⁷. Il en va de même lorsqu'un journaliste pose la question suivante à Judith Magre, en début d'entretien : « la photo d'une petite fille qui doit avoir 7 ans qui est en marquise, petite marquise dix-huitième\ c'est vous ce sont vos premiers pas sur scène\ est-ce la naissance d'une vocation, »⁸. Il est difficile d'ignorer la dépendance de ces récits avec le contexte de leur émergence. Il n'est pas rare non plus que les interviewers se rapportent à des éléments déjà fournis par leur interlocuteur dans un ouvrage ou dans un autre interview, parfois même explicitement – « vous avez dit ailleurs que ... ». Certaines approches interactionnelles insistent sur la diversité des récits produits
- « en fonction de ce qui est à raconter, de l'interlocuteur à qui on s'adresse, de récepteurs absents dont les attentes sont projetées par les interviewés comme par les interviewers, du lieu et du temps dont on dispose, etc. » (Carcassonne, 2017 : par. 65).
- 9 On constate cependant que cette diversité est moindre dans le cas des récits de vocation produits par les comédiens qui sont relativement stables et reproduits plus ou moins à l'identique d'une situation d'interview à l'autre. Les récits de vocation s'avèrent relativement indépendants du contexte d'énonciation. Ils s'inscrivent ainsi dans la catégorie des « récits par défaut » (Ochs et Capps 2009 : 20)⁹ dont ils partagent les caractéristiques : la prise en charge du récit est le fait d'un seul narrateur ; le récit se situe à une échelle de narrativisation (*tellability*) forte, avec une organisation temporelle et causale complexe ; il présente un degré d'enchâssement (*embeddedness*) faible par rapport à la conversation et à l'activité environnante ; l'engagement du point de vue moral du narrateur (*moral stance*) par rapport au récit est important.
- 10 Quels sont les moyens discursifs qui contribuent à constituer un récit de cette nature ? Examinons les caractéristiques du chronotope du récit de vocation lorsque celui-ci est conçu comme un assemblage codifié d'espaces et de temps¹⁰. Les récits de vie produits au fil des interviews sont pour les artistes l'occasion de poser un regard rétrospectif sur leur trajectoire : l'ordre imposé par une mise en récit pour expliquer les raisons d'agir et l'enchaînement des événements contribue à configurer, de manière discursive, leur identité d'artiste. La narration suppose nécessairement une sélection, par le narrateur, des éléments venant expliquer une telle trajectoire. Les récits reprennent ainsi des éléments de la vie familiale qui viennent conforter ou empêcher le développement de la vocation – cette sélection dans les événements explique que l'on peut par exemple spécifier la profession du père mais pas celle de la mère (récit de Marina Vlady par exemple), indiquer le nom du lycée parce qu'on y a suivi les premiers cours de théâtre (récits de Denis Lavant, Philippe Caubère ou Caroline Proust par exemple), décrire le quartier (la pauvreté par exemple) pour montrer la spécificité d'un parcours que rien ne prédisposait au départ à une telle trajectoire (récit d'Isabelle Sadoyan¹¹). La sélection des événements du récit s'explique ainsi principalement selon l'orientation vocationnelle ou non que le narrateur souhaite donner à son récit, l'élaboration du temps narratif étant ponctuée par des évaluations (explications, commentaires, interprétations, etc.) qui peuvent être indiquées dans une modalité temporelle autre.

Un premier extrait d'entretien permet d'en prendre la mesure. Pour parvenir à représenter sa profession actuelle comme le résultat d'une « histoire », la comédienne de théâtre Judith Magre, évoquant avec la journaliste et critique de théâtre Armelle Héliot les premiers cours de théâtre qu'elle a suivis avec René Simon¹², alterne entre mention des événements passés et prédictions évaluatives au temps présent :

« et puis euh au bout de quelques mois, n'ayant jamais réussi à passer une scène au cours Simon parce que je montais sur scène, je voyais les projecteurs sur moi ça j'ai toujours adoré ça ça vraiment une lumière de projecteur c'est le meilleur que- le meilleur feu de cheminée qui soit, (.) mais je montais sur scène et puis euh je disais quelques phrases, d'un poème d'une scène d'un monologue et tout à coup euh je me (rires) mettais à pleurer et je descendais de scène\ et bien malgré tout ça Simon disait "vous voyez cette gourde et ben quand même euh je lui fais confiance" disait-il "et pourtant vous voyez elle est moche elle sait rien faire elle pleure elle est pas foutue de rester sur scène", (.) René Simon c'était un être qui donnait envie, qui avait de l'énergie et finalement les gens importants dans ce métier que j'ai rencontrés que ce soit euh Barrault que ce soit Lavelli que c- ce sont des gens qui ont ce- ce magnétisme qui dégage ce- euh de l'électricité qui vous donnent envie\ » (Judith Magre, France Culture, A voix nue, 9 octobre 2020)

- 11 Reprenons quelques-uns des éléments qui signalent que ce récit résulte d'une configuration des événements (ré)interprétés par un regard rétrospectif. Par deux fois, un énoncé généralisant vient ponctuer l'évocation précise de ses premiers essais scéniques : le temps présent de la prédication principale ne constitue ni un présent historique ni un présent de narration mais un présent de vérité générale (*une lumière de projecteur c'est le meilleur feu de cheminée qui soit, ce sont des gens qui ont ce magnétisme*). Les événements narrés au passé sont quant à eux liés à des moments particuliers (celui de sa formation de théâtre au cours Simon lorsqu'elle avait 20 ans) qui n'en ont pas moins une dimension historique (incarnée par la figure de René Simon) et des espaces particularisés (la scène du cours Simon sur laquelle elle se produit). Le rapprochement de l'événement passé incluant la jeune Judith Magre avec le moment présent dans lequel se situe l'actrice au moment de sa narration a pour effet d'établir une continuité logique où *mêmeté* et *ipsité* sont en parfaite harmonie (Ricoeur 1988) : l'adverbe *toujours* dans « j'ai toujours adoré ça » souligne la dimension de continuité et de permanence d'un sentiment, ressenti encore au moment de l'énonciation. Ces effets contribuent à présenter la profession actuelle comme s'inscrivant dans un simple prolongement du passé.
- 12 On propose de mettre au jour les moyens discursifs qu'emploient les comédiens et les comédiennes pour constituer une présentation publique d'eux-mêmes comme artiste et pour parvenir à la construction de cette sorte d'artefact typique d'illusion biographique qu'est « l'histoire de vie d'artiste ». Adoptant une perspective labovienne on repère dans un premier temps les éléments récurrents qui en constituent le canevas. L'analyse chronotopique, en évitant le mirage de la sincérité ou du discours de l'intime, permet de saisir, à un niveau structurel, l'utilisation de procédés discursifs qui contribuent à *se positionner comme artiste* dans le champ de l'art.

Caractéristiques discursives des récits de vocation des comédiens et comédiennes de théâtre

- 13 Pour parler de sa passion naissante pour le théâtre, Philippe Caubère établit un parallèle avec le métier de cosmonaute :
- « alors eu- au début c'était un peu comme quand on dit "je veux être" je sais pas "cosmonaute ou" c'était- mais cette idée ne m'a jamais lâché » (voir plus loin pour la transcription détaillée de ce récit)
- 14 Si tous les métiers ne donnent pas lieu nécessairement à des récits de vocation¹³, y compris dans le champ artistique, la plupart restent cependant fortement associés à une inclination qui s'exprime parfois de manière précoce. C'est le cas des professions qui supposent un engagement de toute la personne dans la durée (cosmonaute en est un bon exemple). Cependant, la vocation, si elle peut expliquer le choix de certains emplois en lien avec la dimension artistique – musicien, clown, acteur/comédien –, s'applique plus difficilement à d'autres métiers – celui d'éclairagiste ou d'ingénieur du son ne donne pas lieu nécessairement à un récit de vocation, mais celui de costumier possiblement. Faire un récit de vocation n'est toutefois pas chose aisée. Comment effectuer un travail de reconstruction de son parcours en montrant une image de soi « plus ou moins ajustée aux modalités et aux enjeux objectifs de l'inculcation de la vocation » (Suaud, 2018 : 43) ?

Les cinq composants d'un récit de vocation

- 15 Retenons-en tout premier lieu *la précocité* du désir de théâtre, d'autant plus important qu'il correspond souvent à la découverte intime de soi. S'y ajoute la mention d'un *événement remarquable*, qui peut s'accompagner de l'évocation d'une *rencontre avec une personnalité* qui joue un rôle déterminant dans l'émergence de la vocation. Voici quelques exemples extraits de notre corpus, sur lesquels on reviendra plus en détail dans la suite de cet article.

La précocité du désir

« on m'a mis sur la table et j'ai fait- j'ai bissé le numéro d'une de mes sœurs (...) et donc euh j'avais deux ans et demi » (Marina Vlady, France Culture, A voix nue, 18 octobre 2021)

« ma maman était une spectatrice assidue du festival et et que très tôt très tôt elle m'a: elle m'a emmené voir des spectacles (...) j'étais tout petit quand même\ (...) le tout premier souvenir c'est le Mahabharata de Peter Brook » (Loïc Corbery, France Culture, Comédie-Française école d'acteurs, 15 août 2015)

« oui c'est là que vraiment l'idée de faire du théâtre m'est venue, (...) je devais être en: je sais pas comment ça s'appelle maintenant, cours moyen première année, » (Philippe Caubère, France Culture, A voix nue, 16 octobre 2006)

La mention d'un événement remarquable

- 16 *Une pièce à laquelle la personne assiste, jeune :*

« alors *L'Avare* c'est- c'est extraordinairement rigolo, parce que je vais voir *L'Avare*, je suis émerveillé, (...) à la Comédie-Française, c'est- je peux vous citer la distribution mais au millimètre\ (Jacques Weber, France Culture, A voix nue, 21 décembre 2020)

« le tout premier souvenir c'est le *Mahabharata* de Peter Brook (...) je me souviens des bancs en bois encore (...) et je me souviens des couvertures qu'on avait, puis je me souviens du pif gadget (...) j'ai des images de de de de de de masques d'éléphants, de masques de- ah des des images de combat\ des images de grandes perches (...) il se trouve qu'après euh j'ai - j'ai - j'ai eu la chance de (rires) (...) de travailler avec eux, de travailler avec tous ces gens qui - voilà, ont - qui étaient qui étaient qui étaient devant moi ce soir-là » (Loïc Corbery, France Culture, Comédie-Française école d'acteurs, 15 août 2015)

17 *Une scène jouée par la personne*

« c'était *La Paix* d'Aristophane\ et je suis sortie de cette répétition et j'ai dit "je veux faire ce métier" » (Caroline Proust, France Culture, Affaires culturelles, 4 septembre 2020)

« et: voilà donc euh j'ai joué la poissonnière, on m'a déguisé, on m'a mis du rouge sur les joues, et donc j'ai joué une femme, j'ai joué avec l'accent, j'ai fait rire les gens, et j'ai eu tellement de succès qu'on m'a bissé on m'a dit "bis bis" etcetera et j'ai recommencé, et j'ai ressenti vraiment ça a été une révélation érotique euh avant la lettre puisque j'avais pas encore - je savais pas encore ce que c'était que la sexualité etcetera, » (Philippe Caubère, France Culture, A voix nue, 16 octobre 2006)

La mention d'une personne qui joue un rôle clef dans le déclenchement de la vocation

« (...) j'envisageais pas du tout de faire ce métier (...) c'est euh une amie de- de- de mon- de mon papa, donc qui était à- qui s'appelle Solange Oswald, qui est une- une une prof- qui a été une professeure à Dijon\ dans le - dans le CDN (...) et puis voilà ça m'a beaucoup plu, et elle m'a dit "mais tu devrais passer les écoles," » (Florence Viala, sociétaire de la Comédie-Française, France Culture, Affaires culturelles, 13 octobre 2020)

18 On retrouve ces trois premiers composants dans les récits de vocation relatifs à d'autres professions¹⁴. Remarquons que la spécificité des récits des artistes de théâtre vient du fait qu'ils comprennent généralement l'évocation d'un *spectacle* auquel le narrateur a assisté ou participé. Cet événement participe de l'émergence d'un goût particulier pour le théâtre : en évoquant cette scène vécue et la valeur particulière qu'elle a prise pour lui, l'artiste dit quelque chose de lui¹⁵. Lorsque le désir de théâtre intervient très tôt dans la vie de la personne (parfois avant qu'il ou elle puisse être véritablement conscient de ce qui est en train d'advenir), l'évocation d'une rencontre avec une personnalité remarquable est souvent fournie comme élément qui a contribué à renforcer le penchant, voire à déclencher une telle inclination.

19 Les récits de vocation présentent deux autres éléments qui peuvent venir conclure le récit : la *prise de conscience* de cette vocation par le narrateur et sa *validation* par un tiers. Le tout dernier élément n'est pas forcément évoqué dans le récit de l'émergence de la vocation, mais peut être signalé plus tard dans le témoignage. En voici des exemples :

La prise de conscience

« c'est là que j'ai pris d'abord le goût pour le théâtre, en disant plus que le mime ou que le cirque `me disais "ah je vais faire ça\ (.).c'est là que j'ai envie d'être" » (Denis Lavant, France Culture, A voix nue, 18 novembre 2019)

« et je suis sortie de cette répétition et j'ai dit "je veux faire ce métier" » (Caroline Proust, France Culture, Affaires culturelles, 4 septembre 2020)

« la façon dont il [l'acteur Henri Rollan] faisait tram papapapam papapipapam papam/ avec le grand coup de chapeau pour moi c'était le théâtre, et là c'est- c'est avec cette phrase collée au front, que je suis rentré chez moi; partageant ma

chambre avec mon frère et j'ai dit "Bernard je fais du théâtre" et c'était fini »
(Jacques Weber, France Culture, A voix nue, 21 décembre 2020)

La validation du désir de théâtre (par un tiers)

« et on commence nos scènes (.) on les joue euh pff (rires) très très médiocrement quand même, et d'un seul coup j'entends une voix au fond de la salle, donc qu'était (.) dans le noir, (prend une autre voix) "c'est pas celui qui passe l'audition faut prendre c'est la réplique" (.) et c'était Pierre Brasseur » (Jacques Weber, France Culture, A voix nue, 21 décembre 2020)

- 20 Ces deux éléments, *la prise de conscience* et *sa validation par un tiers*, sont décisifs dans l'élaboration du récit : la réalisation de ce désir de scène nécessite, pour pouvoir exister, d'être reconnu et validé par des tiers, de préférence une personnalité reconnue du champ artistique. La scène de la révélation à soi-même doit précéder la seconde (la reconnaissance) : peut-on imaginer de s'autoriser à soi-même cette vocation dans le cas d'un artiste de théâtre¹⁶ ? Pour Caroline Proust déclarant « je veux faire ce métier », la reconnaissance se fait sur le lieu même où son désir de théâtre a été formulé par la première fois¹⁷ :

« la dame qui s'est occupée de moi, m'a- m'avait dit- euh qui avait- qui avait fait le club théâtre au: au lycée du Vigan, (...) Annie Girard, ils ont: elle elle m'a dit "mais toi tu une très grande capacité à l'écoute et ça c'est une très grande qualité pour un acteur, donc euh j'ai tout à fait confiance en toi" » (Caroline Proust, France Culture, Affaires culturelles, 4 septembre 2020)

- 21 Par quels moyens les narrateurs parviennent-ils à articuler la précocité de la vocation avec son imprévisibilité, les comédiens et les comédiennes ayant intériorisé la dimension profondément incertaine de la création (Menger 2009) ? La vocation étant décrite comme précoce – et plus elle est précoce, plus elle relève du don –, elle nécessite un événement qui la reconnaît comme telle. Il peut s'agir des parents, soit parce que c'est à eux que l'on s'adresse (c'est le cas notamment lorsque les parents ne sont pas du milieu du spectacle), soit parce que ce sont les parents (voire la famille, dans le cas de Marina Vlady) qui discernent un talent chez leur enfant. Pour Loïc Corbery, la reconnaissance est le fait de son père et de sa mère :

« moi je ne sais pas si de moi-même je - j'aurais - j'aurais (rires) osé puis c'est mes parents qui m'ont dit "mais (.) nous on t'a jamais vu aussi heureux que justement/ qu'à Tremplin là que sur un plateau tu veux pas essayer de faire ça après le bac/" bon ben merci papa merci maman » (Loïc Corbery, France Culture, Comédie-Française école d'acteurs, 15 août 2015)

- 22 La double reconnaissance est toujours possible, bien que celle qui a de la valeur et qui compte vraiment est celle du professeur, metteur en scène ou acteur reconnu. Pour Anne Alvaro, c'est le professeur de théâtre qui informe les parents de la vocation de leur fille¹⁸ :

« en fait mes parents sont allés voir Jean Perimony/ ils sont allés très officiellement le rencontrer il se sont habillés comme- comme pour un mariage ou: une cérémonie une remise de la Légion d'honneur enfin je ne sais pas ils se sont habillés, et ils ont fait le- tout le chemin, pour- pour s'entendre dire m::: mon professeur que: qui était Jean Perimony que c- ce sera "un crime que de pas-" c'était ses propres mots hein\ que de pas me laisser faire faire ce métier\ (...) en tout cas il n'y avait pas d'autre- d'autre chose pour moi, enfin y avait pas un autre horizon que- que faire du théâtre/ » (Anne Alvaro, France Culture, Affaires culturelles, 15 décembre 2021)

- 23 Ici, ainsi que dans la plupart des récits étudiés, cette révélation par autrui se fait sous la forme d'un discours rapporté au style direct. L'effet est à un double niveau : à un premier niveau, elle apporte une forme d'objectivité (Bakhtine 1984) et d'authenticité (Macaulay 1987) ; à un deuxième niveau, elle révèle l'importance que revêt cet événement pour le narrateur qui peut, des années après, sembler reprendre les paroles qui ont été dites à l'époque (c'est le composant évaluatif spécifié par Labov 2004). Désormais *entrée dans la biographie des personnes*, cette confirmation pour autrui constitue un élément central du récit autobiographique d'un comédien ou d'une comédienne de théâtre¹⁹.
- 24 Les trois premiers éléments sont généralement évoqués dans l'ordre dans lequel nous les avons présentés, tandis que les deux derniers ont une place moins déterminée. En voici deux exemples.

Récit de Philippe Caubère

- 25 Le premier est le récit que fait le comédien Philippe Caubère à Pierre Charvet en 2006 dans l'émission *A voix Nue* de France Culture²⁰. Le comédien évoque d'abord la précocité de son intérêt pour le théâtre (indiqué <PRECO> dans la transcription), puis l'événement remarquable (<EVEN>) que constitue la première fois où il monte sur scène. C'est l'instant de la réalisation du plaisir à être sur scène – un plaisir tel qu'il est décrit comme ayant été vécu sur un mode (pré)érotique. Le comédien mentionne ensuite un autre événement qui l'a marqué au lycée (<EVEN2>), qui reste secondaire toutefois dans la formation, avant d'énoncer la prise de conscience (<CONSC>) qui a décidé de son avenir.

« Pi. Ch. : déjà dans cette école primaire, est-ce que vous commencez à [faire du théâtre, est-ce que vous vous y intéressez/

Ph. Caubère : oui, <PRECO c'est là que vraiment l'idée de faire du théâtre m'est venue (...) je devais être en: je sais pas comment ça s'appelle maintenant, Cours moyen première année> (...) et <EVEN1 et y- on jouait à la fin de l'année la Pastorale qui en fait est une représentation de la crèche\ euh et alors c'est en provençal, nous c'était en français, donc c'étaient pas- vous voyez c'étaient pas des intégristes, c'étaient pas des- des félibres intégristes et:: comme j'étais joli/ on m'a dit "tu ressembles à une fille tu vas faire la poissonnière\" et donc euh j'étais d'abord très honoré qu'on me dise que j'étais joli même si c'était sous les tempêtes de rire de mes camarades, et voilà et- et puis j'ai récité mon texte et mon père m'a dit "ah fais voir" machin, il m'a dit- et alors j'ai récité mon texte il m'a m'a dit "ah mais non mais faire du théâtre c'est pas comme ça i faut que tu joues, i faut-" il m'a emmené voir les poissonnières sur le Vieux-Port à Marseille\ il m'a donné vraiment une leçon stanivlaskienne,>

(...)

et surtout le secret de- de tout c'est que mon père en fait quand il était jeune voulait faire du théâtre\ c'était son rêve\ et que mon grand-père qui était d'une autre époque et d'une autre génération l'en avait empêché et lui avait fait faire HEC pour prendre sa succession à la direction de l'usine,

(...)

et un jour je me rappelle, je saute du coq-à-l'âne mais j'avais dit "mais mais c'est quoi-" parce qu'il nous emmenait au cinéma voir les grands films, voir Ben Hur, voir euh Lawrence d'Arabie et je dis "mais c'est quoi le théâtre," j'avais jamais vu ben il me dit "bé c'est pareil mais c'est en vrai\" alors je me disais "c'est extraordinaire, on doit voir Ben Hur en vrai, Lawrence d'Arabie en vrai, c'est extra" <EVEN2 inutile de vous préciser que la première fois (rires) que j'ai vu- il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée avec tout le Lycée Nord à quatre heures

l'après-midi hurlant et (rires) jetant des objets dans la tête des acteurs euh\ et les acteurs s'arrêtant pour dire "si vous continuez comme ça on va arrêter de jouer," j'ai pas du tout vu ni Ben Hur, (.) ni Lawrence d'Arabie> mais bon j'y ai longtemps pensé puisque c'est ce que j'essaye de faire maintenant dans mes spectacles, que les gens voient Ben Hur ou Lawrence d'Arabie, même si c'est à travers ma vie, et: voilà donc euh <EVEN1 j'ai joué la poissonnière, on m'a déguisé, on m'a mis du rouge sur les joues, et donc j'ai joué une femme, j'ai joué avec l'accent, j'ai fait rire les gens, et j'ai eu tellement de succès qu'on m'a bissé on m'a dit "bis bis" etcetera et j'ai recommencé, > <CONSC et j'ai ressenti vraiment ça a été une révélation érotique euh avant la lettre puisque j'avais pas encore- je savais pas encore ce que c'était que l- la sexualité etcetera,>

Pi. Ch. : en tout cas c'est celui d'un plaisir intense/

Philippe Caubère : mais vraiment ça a été un plaisir absolument inouï, j'étais à dix centimètres du sol, je planais, et je me rappelle très bien <CONSC qu'à la fin, quelqu'un, je sais plus qui m'a dit "mais qu'est-ce que tu veux faire plus tard" et j'ai dit "comédien\" et ça ne m'a plus jamais quitté, et c'est vraiment euh, alors eu- au début c'était un peu comme quand on dit "je veux être" je sais pas "cosmonaute ou" c'était- mais cette idée ne m'a jamais lâché> » (Philippe Caubère, France Culture, A voix nue, 16 octobre 2006)

- 26 Un certain nombre d'éléments dans la structure de ce récit attestent de la nature vocationnelle de la trajectoire. L'émergence d'un penchant pour le théâtre – « l'idée de faire du théâtre » – advient de manière *précoce* dans la vie de l'acteur – en CM1, lorsqu'il a environ 9 ans – et se voit soutenu par un membre de la famille, son père, qui le conseille sur la démarche à suivre. L'acteur évoque la présence déterminante de celui-ci dans l'éveil de son intérêt pour le théâtre (il lui enseigne des techniques de jeu, il contribue à développer une connaissance du théâtre), qui vient étayer la dimension de *prédestination* que peut parfois prendre le récit de vocation : le père transmet à la fois le désir – lui-même ayant eu un désir équivalent, que des circonstances autres ont empêché de réaliser – et, dans une moindre mesure, la technique théâtrale. Le comédien évoque en outre *deux événements remarquables* dans la réalisation de ce désir : un rôle dans une pièce jouée au sein de l'école lorsqu'il a neuf ans et le fait d'avoir assisté à une pièce de théâtre à Marseille. La *prise de conscience* est d'abord ressentie de manière très forte (« ça a été une révélation érotique avant la lettre ») puis énoncée plus explicitement : « quelqu'un, je ne sais plus qui m'a dit, "mais qu'est-ce que tu veux faire plus tard" et j'ai dit "comédien" ». Le moment de *validation* semble advenir dès l'irruption du père dans le récit qui met tout en œuvre pour faire advenir ce désir.

Récit de vie Jacques Weber – Temps 1 (16 :35)

- 27 C'est en tant que spectateur d'un spectacle, et non comme acteur, que le célèbre comédien Jacques Weber se réfère, lorsque, souvent interrogé sur sa trajectoire, à un événement qui l'a profondément marqué : le spectacle de *L'Avare* à la Comédie-Française auquel il assiste lorsqu'il est encore un jeune homme. Il le relate dans l'émission de France Culture *A voix Nue* le 21 décembre 2020²¹, au micro de la journaliste Caroline Broué. Celle-ci, au fait de la trajectoire du comédien, revient sur deux épisodes relatés par le comédien lors d'entretiens précédents : le premier événement (EVEN1) concerne le rôle important de la mère de l'acteur dans son amour du théâtre ; le deuxième (EVEN2), le spectacle de *L'Avare*.

« oui <EVEN1 c'est un fait qui m'a extraordinairement marqué puisque ce jour-là par hasard où je devais être malade enfin bref j'étais pas en classe, et il y a eu ce qu'on appelait à l'époque un flash d'information\ euh à l'époque ça faisait

“tindemtam” je sais plus comment, à la radio on apprend, et c’était toujours très très brutal\ “on vient d’apprendre la mort de Gérard Philippe\” () et là, je- je me souviendrai toute ma vie ma mère était en train de tricoter ou de travailler euh à partir des journaux Modes et Travaux\ je me souviens\ et je la vois pleurer/ c’est la première fois que je voyais ma maman pleurer\ et ça m’a euh totalement bouleversé,> (...) je sais pas comment expliquer ça mais c’était une chose qui a- qui a été très déterminante ouais c’est vrai\ (...)

<EVEN2 alors L’Avare c’est- c’est extraordinairement rigolo, parce que je vais voir L’Avare, je suis émerveillé,= [interviewer : à la Comédie-Française\]= à la Comédie-Française, c’est- je peux vous citer la distribution mais au millimètre\ alors vraiment (...) y a deux éléments qui m’ont marqué\ d’abord mon grand-père qui était un vieux retraité un peu rigolo, il gardait un don cette fameuse grand-mère de mauvaise vie profitait comme une malade/ et il a (rires) et alors il arrive (prend une autre voix) à sa place il parlait un peu comme ça, et il fait é- à ma- à ma mère, qui était à côté, “Madeleine ma place était ici\” et il montre la scène (rires) comme ça : alors déjà ça ça m’a marqué mais énormément\ je trouvais ça complètement fou () mais où suis-je/ et à la fin, au dernier acte il y a, euh dans L’Avare un- un ce qu’on appelle un deus ex machina, c’est-à-dire le seigneur en scène, dont Thomas d’Alburcy qui- qui remet tout en place, qui est le- comme par hasard le père de Valère, le père de truc, la fille, sa fille c’est Élise, enfin bon tout tout tout va bien comme chez Molière toujours à la fin faut s’arranger, et là je me souviens que c’était un homme qui s’appelait Henri Rollan, qui avait une diction (prend une autre voix) absolument extraordinaire comme ça, et il arrivait du fond de la scène avec des grands grands coups de chapeau avec plein de plumes magnifiques, et i- la réplique était (prend une autre voix) “qu’est-ce seigneur Harpagon/ qu’avez-vous/ je vous vois tout ému,” et la façon dont il faisait tram papapapam papapipapam papam/ avec le grand coup de chapeau> <CONSC pour moi c’était le théâtre, et là c’est- c’est avec cette phrase collée au front, que je suis rentré chez moi; partageant ma chambre avec mon frère et j’ai dit “Bernard je fais du théâtre\” et c’était fini\> (Jacques Weber, France Culture A voix Nue 21 décembre 2020)

- 28 Deux événements marquent la trajectoire du jeune futur comédien, qui déterminent sa vocation. Le premier, les pleurs de la mère à la mort de Jean Vilar (en 1959), est vécu dans la cuisine, lorsqu’il a 10 ans. Le second se déroule à la Comédie-Française, lorsqu’il assiste à la représentation de *L’Avare* (1969). Celle-ci, plus que tout autre, amène le jeune Weber à prendre conscience de son penchant irréprouvable pour le théâtre (« pour moi c’était le théâtre et là c’est- avec cette phrase collée au front que je suis rentré chez moi »), qu’il énonce à voix haute à l’instar de Philippe Caubère (« et j’ai dit Bernard “je fais du théâtre” »). On revient en détail sur le récit du deuxième événement plus loin dans l’article.

L’expression de la vocation

- 29 Dans les deux récits présentés, les événements marquants sont en relation avec des membres de la famille (le père pour Caubère, la mère et le grand-père pour Weber), avec dans les deux cas des vocations contrariées pour les parents (le père de Caubère, le grand-père de Weber). La comédienne Judith Magre évoque aussi les rêves d’artiste de sa mère :

« ça m’a plu, mais j’étais très insupportable, c’était maman qui nous faisait répéter, maman qui était une femme qui aurait voulu être euh chanteuse d’opéra mais qui a eu cet enfant donc qui n’a pas pu réaliser son rêve, » (Judith Magre, France Culture, A voix nue, 9 octobre 2020).

- 30 L'inscription du parcours de l'artiste dans une histoire familiale au sein du récit a pour effet d'inscrire le désir de théâtre au plus profond de son être. La mention de la *précocité* reste en effet un composant récurrent des récits de vocation, sans doute parce qu'il contribue à « naturaliser » le penchant – on devient ce que l'on était d'emblée, ce n'est pas une question de choix. Dans le récit que fait Marina Vlady de son enfance, à l'initiative de Maylis Besserie qui l'invite à raconter un épisode que l'actrice a déjà largement raconté dans la presse, la comédienne situe l'émergence de sa vocation de comédienne à deux ans et demi²² :

« M. B. : d'autant plus que, étant montée sur les planches très jeune avec vos sœurs euh les quatre filles sont des artistes/ dès l'âge de deux ans vous êtes montée sur scène/

M. V. : on m'a mis sur la table et j'ai fait- j'ai bissé le numéro d'une de mes sœurs oui de ma sœur Hélène Valié (...) et donc euh j'avais deux ans et demi et j'étais un petit singe quoi je- je mimais la scène je chantais, je dansais, je faisais tout ce que faisait ma- ma sœur, et ils ont trouvé que c'était formidable (...) et donc on m'a mis sur la table et je me souviens très bien de ce- de ce numéro qui- qui a été un succès phénoménal évidemment puisqu'un petit- un petit bout de chou de- très mignonne en plus, avec mon déguisement de petite fille dix-neuf cent enfin tout- tout rose comme ça avec des petits pantalons "enfin" (.) et: je me souviens très bien du succès que j'ai eu et c'est mon premier succès quoi\ ça a été formidable\ » (Marina Vlady, France Culture, A voix nue, 18 octobre 2021)

- 31 Le récit de vocation est construit autour d'un numéro complet de récitation, de danse et de chant, présenté au sein de la famille, une famille d'artistes comme le souligne ailleurs la comédienne. Dans la cuisine, la table faisant office de scène, la toute jeune Marina Vlady se produit devant un public composé des membres de sa famille qui à leur tour consacrent cette vocation. L'événement est marquant au point que la comédienne s'en souvient nettement au moment de la narration (on remarque le détail de la couleur du pantalon). La répartition en deux lignes temporelles (Weinrich 1973 : 302), celle de l'imparfait dans la première partie et celle du passé composé et du présent dans la deuxième partie, contribue par effet de contraste à la mise au premier plan de la scène de la table.
- 32 Lorsque le plaisir du jeu est vécu à une période de très grande jeunesse au sein même d'une famille qui en reconnaît toute la valeur, l'effet de prédestination est redoublé. Lisons encore en ce sens l'extrait de l'entretien d'Olivier Barrot avec Loïc Corbery, sociétaire à la Comédie-Française, lorsque le journaliste lui demande s'il « est possible de connaître la vocation de ce métier à l'âge de 6 ans ? »²³ :

« ouais a- ce qui est drôle mais ouais\ comme beaucoup de choses dans ma vie elles sont quand même liées- c'est un de mes premiers souvenirs et comme par hasard c'est un de mes premiers souvenirs de- d'acteurs en fait\ c'est particulier\ oui <EVEN2 on avait six ans quelque chose comme ça/ on était à Avignon avec mon frère (...) et ma maman, et on était au musée Calvet je crois à Avignon (...) et puis tout d'un coup on voit euh autour de nous euh dans une salle des grandes lampes avec des pieds métalliques des gens qui courent partout, puis tout à coup une petite bonne femme avec une frange, qui débarque (et) qui attrape ma mère par le bras et qui lui dit "excusez-moi madame mais est-ce que je peux vous voler votre fils pour l'après-midi\ " il se trouve que cette dame était Agnès Varda qu'elle était en train de tourner\ une séquence d'un court-métrage je crois euh au musée Calvet, et que donc elle m'a kidnappé tout l'après-midi euh avec ma petite gueule de- avec mes-mes grosses lunettes et- et ma frange moi aussi mm (rires) et j'ai passé l'après-midi à: tourner avec elle je sais plus vraiment quoi j- j'ai des souvenirs assez vagues, (...)> et à la fin de l'après-midi, autant vous dire que je me suis régalé, pendant que mon

frère se f- se tapait toutes les salles du musée avec ma mère, (rires) et que moi je me suis régalé tout l'après-midi et m- (rires) et qu'à la fin de l'après-midi euh Agnès Varda a dit à ma maman "voilà je vais tourner un court métrage cet été dans la région j'adorerais que Loïc fasse l- le petit garçon de la famille est-ce que vous:: croyez que: que vous seriez euh vous seriez disposée à nous le laisser," et il se trouve qu'on avait nos sacro saintes vacances en Bretagne, donc maman a dit "ben non on sera en Bretagne à ce moment-là," donc ça ne s'est pas fait\ (.) mais voilà c'est le premier souvenir, » (Loïc Corbery, France Culture, Comédie-Française – école d'acteurs, 15 août 2015)

- 33 Le récit que fait Loïc Corbery est intéressant car *l'événement remarquable* à l'origine de l'émergence de son désir de jouer n'est pas celui qui semble le plus important, celui-là même pourtant que le journaliste, au fait de la biographie de l'acteur, l'invite à raconter : le petit rôle que lui fait jouer Agnès Varda, rencontrée par hasard lors d'une visite dans un musée à Avignon en compagnie de sa mère. La vocation s'avère être en fait antérieure à cette première expérience de jeu (validée par ailleurs par la réalisatrice elle-même qui souhaite prolonger le travail avec le jeune garçon, mais sans succès), elle ne dépend de personne. Il s'en explique juste après l'évocation de l'épisode Varda :

« c'est un souvenir qui est revenu après, c'est- c'est tout d'un coup une coïncidence euh que j'ai réalisée après, mais je crois pas\ je crois que: l'envie de faire ce métier, mais bon avant- avant d'avoir envie de faire un métier, l'envie tout d'un coup de- de raconter des histoires c'était d'abord une envie de me raconter des histoires à moi et <EVENT1 j'ai l'impression que ça a pris- ça a pris j'sais pas ça a pris naissance dans mon jardin quoi tout seul avec- avec une épée en bois, et à sauver des princesses et à tuer des dragons je pense que ça a commencé vraiment- je pense que ça vient de là en fait\> » (Loïc Corbery, France Culture, Comédie-Française – école d'acteurs, 15 août 2015)

- 34 Le désir, ancré en lui bien antérieur à la rencontre avec la réalisatrice, ne demandait en fait qu'à trouver les moyens pour s'épanouir.
- 35 L'évocation d'une tendance précoce (au collège et au lycée pour Caubère et Weber), voire très précoce (la petite enfance pour Vlady et Corbery), est ce qui est majoritairement décrit par les comédiens et les comédiennes, faisant ainsi du penchant un *don* ancré en soi²⁴. *L'évocation d'événements remarquables* précoces s'accompagne nécessairement de la présence des membres de la famille, qui sont ainsi les premiers à sanctionner (positivement ou négativement, dans le cas de Loïc Corbery dont la mère refuse la proposition d'Agnès Varda) cette inclination vers la scène, et ce d'autant plus que le très jeune enfant ne sait pas qu'il joue. Le commentaire de Marina Vlady – « j'étais un petit singe quoi je- je mimais la scène je chantais, je dansais, je faisais tout ce que faisait ma- ma sœur, » –, témoigne de la nécessaire réinterprétation des événements par un regard rétrospectif sur une trajectoire passée : c'est l'adulte qu'elle est regardant l'enfant sur la table, en position similaire aux membres de la famille réunis dans la cuisine, qui portent sur elle un jugement – elle était un « petit singe » qui imite. Le talent et le naturel dans l'imitation ont pour effet de renforcer encore l'idée du don. De même, Loïc Corbery évoquant l'enfant qu'il est et qui ne sait pas encore que le fait de jouer tout seul à tuer des dragons dans son jardin donnera lieu à une carrière de comédien. Il s'agit alors pour le narrateur de montrer combien cette inclination, précoce s'il en est, et ce d'autant plus que l'enfant ne sait pas encore qu'il a ce don en lui, nécessitera le soutien d'un dispositif social pour s'épanouir, pour que la vocation se

concrétise. Il faut sortir de la sphère intime et du cercle familial pour accéder à la reconnaissance artistique.

- 36 On notera que la conception du métier de comédien comme résultant nécessairement d'un don précoce fait aussi partie des *attentes normatives* de ceux-là même qui les interrogent²⁵. Celles-ci sont présentes dans les questions que les journalistes adressent aux comédiens sur leur histoire familiale :

Dani Legras à Denis Lavant : « est-ce qu'on peut dire Denis Lavant que la *commedia dell'arte* est inscrite dans- dans votre ADN théâtral\ et en quoi ce passage a-t-il été déterminant pour vous\ » (Denis Lavant, France Culture, A voix nue, 18 novembre 2019)

- 37 et, plus généralement, l'enfance ;

Albane Penaranda à Marie-José Malis : « et de vos plus lointains souvenirs, comment vient la passion\ l'amour du théâtre\ » (Marie-José Malis, France Culture, Nuit rêvée, 15 juillet 2018)

- 38 Les interviewers peuvent se tromper sur l'événement à l'origine du désir de théâtre – c'est le cas du journaliste qui interroge Loïc Corbery. Observons la réaction du comédien Nicolas Bouchaud lorsque la journaliste Laure Adler, après que la réponse du comédien lui ait semblé insuffisante, réitère sa question sur l'origine de sa vocation²⁶ :

L. A. : depuis quand vous vous dites que c'est- c'est votre maison\ le théâtre,

N. B. : depuis que je me suis allongé la première fois sur le (rires) sol du théâtre pendant les répétitions, et que j'ai regardé le- le- le plafond de- du théâtre et des projecteurs, euh: m:

L. A. : vous êtes un enfant de la balle, donc c'est peut-être arrivé très tôt dans votre existence,

N. B. : oui alors peut-être qu'il y a un moment comme ça très tôt dont je- dont j'ai pas souvenir, j'ai souvenir enfant de- de- de m'endormir dans les loges, dans les cantines des théâtres, mais j'ai- j'ai- j'ai pas souvenir du plateau\

(Nicolas Bouchaud, France Inter, L'heure bleue, 5 janvier 2021)

- 39 Dans sa première réponse, le comédien évoque un souvenir relevant plutôt d'une personne ayant déjà l'habitude du théâtre (il est en répétition). La relance que fait la journaliste (L. 3) porte sur l'histoire familiale de celui-ci (Nicolas Bouchaud est le fils de la comédienne Danielle Girard et du metteur en scène Jean Bouchaud). L'attente normative est telle que la journaliste peut se sentir autorisée à corriger l'acteur sur ses propres souvenirs et ses explications sur son désir de jouer, en évoquant son enfance à lui. Le modalisateur « peut-être » vient amoindrir l'effet non préféré que peut provoquer cette nouvelle question qui se présente donc moins comme une demande de précision que comme la réfutation de l'énoncé précédent. Les mêmes attentes normatives sont partagées par le journaliste et le comédien, celui-ci enchaînant de manière confirmative, indiquant ainsi qu'il accepte le présupposé de la question²⁷.

- 40 Pour maintenir la linéarité du récit (Blommaert 2015), il est crucial pour l'artiste de s'efforcer de présenter un récit *cohérent*, consistant avec celui qu'il ou elle est devenue, en continuité avec son enfance, et ce même si rien ne semble prédisposer l'artiste dans l'enfance à une telle trajectoire. Par exemple, pour Judith Magre, le souvenir qui fait sens est le moment où, alors qu'elle a entre 5 et 8 ans, elle incarne Athalie devant la glace de sa chambre ; évoquant la vocation manquée de sa mère, elle réinscrit en même temps son désir dans une transmission familiale. Le récit de vocation est ainsi bâti, non pas sur des écarts par rapport au cours typique de la vie, mais sur le récit d'une succession de moments clefs pour l'acteur, assignables à des phases typiques de la vie humaine (l'enfance, l'école, la famille). Moments parfois banals de l'existence (se

déguiser devant une glace, jouer dans le jardin), ils acquièrent une valeur particulière pour la personne, soit sur le moment, soit de manière rétrospective.

- 41 Les événements marquants sont généralement sanctionnés par deux révélations : les récits mentionnent la révélation par autrui (un ami pour Podalydès) et, de façon plus courante, la révélation à soi-même de sa vocation. Celle-ci est évoquée sous forme de discours intérieur du narrateur ou rapportée au style direct. Tiphaine Raffier, par exemple :

« j'avais c- cette espèce de- de- d'image en tête d- d'une vie de saltimbanque; euh un peu sacrifiée/ et::: et donc i- quand j'ai appris ça je- je me suis dit "tiens peut-être que je peux y trouver ma place alors\" (Tiphaine Raffier, France Culture, Affaires culturelle, 10 janvier 2022).

- 42 L'introduction du discours direct produit non seulement un effet de distanciation du narrateur par rapport à son propre discours (Macaulay 1987 : 22) mais crée en outre un effet de dramatisation qui n'est pas sans dimension théâtrale : c'est à une petite scénette qu'assiste l'auditeur. Cette révélation peut encore être adressée à un tiers présent. C'est la scénette que rapporte Philippe Caubère par exemple :

« mais vraiment ça a été un plaisir absolument inouï, j'étais à dix centimètres du sol, je planais, et je me rappelle très bien qu'à la fin, quelqu'un, je sais plus qui m'a dit "mais qu'est-ce que tu veux faire plus tard" et j'ai dit "comédien\" » (Philippe Caubère, France Culture, A voix nue, 16 octobre 2006)

- 43 Dans la révélation à soi-même, deux positions sont possibles, qui donnent lieu à des structures narratives particulières : soit la vocation est vécue comme un destin, soit comme le fruit du hasard. La présentation de la découverte de sa vocation peut se faire aussi rétrospectivement : on n'avait pas conscience que c'était une vocation, un destin, mais on se le représente après coup (voir par exemple plus loin l'entretien de Clément Hervieu-Léger, pensionnaire de la Comédie-Française). On revient plus loin sur ces points.

- 44 Ce désir de théâtre ne serait rien – il resterait un fantasme ou un délire – sans la validation par des tiers²⁸. C'est ce que la plupart des récits soulignent. Il peut s'agir de la confirmation d'un membre de la famille, généralement quelqu'un qui a une forte appétence artistique (Vlady et Magre), un public indifférencié (Caubère ou Pierre-Louis Calixte, voir plus loin), voire une personne déjà installée dans le champ du théâtre (Weber), beaucoup plus rarement un pair. On trouve ce dernier cas mentionné dans le récit de Denis Podalydès expliquant la manière dont un camarade de classe a contribué à transformer son « désir fou de théâtre » en une carrière²⁹ :

« un désir fou de- de théâtre là grandissait mais pourtant, je l'associais quand même à- à l'école\ et c'est en faisant un spectacle au lycée Fénelon\ alors que j'étais khâgneux, qu'un ami qui avait beaucoup d'influence sur moi, (...) il m'a dit, avec le même côté péremptoire comme ça, une sorte de commandement "euh mais tu dois toi, tu dois présenter le cours Florent\ la classe libre du cours Florent\ et après tu dois entrer au Conservatoire\ y avait même pas à discuter\" » (Denis Podalydès, sociétaire de la Comédie-Française, France Culture, L'école des acteurs, 16 août 2014)

- 45 Les récits mettent en scène un second événement qui vient généralement sanctionner l'expression de la vocation. Nous y revenons plus loin.

Approche chronotopique des récits de vocation des comédiens et comédiennes de théâtre

- 46 Quel est cet être *en formation* dans le récit de vocation (Bakhtine, « Le roman d'apprentissage ») ? L'approche chronotopique des récits autobiographiques, en concevant le temps dans l'espace et l'espace en mouvement, invite à reposer la nature du rapport entre temps biographique, temps historique et personnage dans les récits de vocation :

« L'aptitude à voir le temps, à lire le temps dans l'espace et, simultanément, à percevoir le remplissement de l'espace sous la forme d'un tout en formation, d'un événement, et non sous forme d'une toile de fond immuable ou d'un donné tout fait. L'aptitude à lire, en toute chose – que ce soit dans la nature ou dans les mœurs de l'homme et jusque dans ses idées (dans ses concepts abstraits) – les indices de la marche du temps. » (Bakhtine, 1984 : 259)

- 47 Quelles sont les caractéristiques de l'ancrage temporel et spatial des personnes ? Comment s'articulent le temps biographique et le temps historique ?

Temps, espace et personnage dans les récits de vocation des comédiens

- 48 Les réponses à ces questions nécessitent de dégager certaines propriétés temporelles et spatiales et d'en saisir les relations à l'identité personnelle.

Caractéristiques temporelles

- 49 Le *temps biographique*, celui de la maturation de la jeunesse, caractérise les récits de vocation des comédiens et des comédiennes. L'âge s'y trouve explicitement mentionné, ou une période en lien avec la famille (Vlady par exemple) ou l'école (Caubère par exemple) permettent de déduire approximativement l'âge. Dans les deux derniers cas, les expressions de durée :

« les années d'adolescence » ; « l'année scolaire » ; « une petite année de correspondance » ; « une année sabbatique »

- 50 ou des séquences temporelles en lien avec la biographie du personnage narré :

« deux ans après », « pendant une année » ; « l'année d'après »

- 51 permettent de spécifier le moment biographique dont il est question.

- 52 Le *temps historique* est quant à lui représenté au travers de lieux emblématiques en lien avec l'activité théâtrale – le théâtre (la Comédie-Française), l'école de théâtre (le Conservatoire ; le cours Florent), une pièce ou une mise en scène de théâtre spécifique, une figure connue (généralement du monde du théâtre comme Gérard Philipe par exemple). Il est rare que des événements socio-politiques particuliers d'une époque soient associés au temps biographique, ou bien de manière assez générale (« dans les années 60 » ; « dans les années 70 »). Une exception, le récit de la comédienne Isabelle Sadoyan, dont on retient par ailleurs la manière peu conventionnelle de présenter un parcours sous la forme de hasard et non de l'effet d'une vocation – la comédienne ayant commencé comme costumière³⁰. Lorsque Jacques Weber rapporte le moment où il assiste à une mise en scène historique de *L'avare* de Molière (voir ci-avant), les détails relatifs à la mise en scène renvoient à la biographie du narrateur : les commentaires du

grand-père ; le point de vue sur le jeu d'acteur d'Henri Rollan est celui du jeune homme qui regarde. De manière générale, tandis que le temps historique reste peu spécifié dans les récits des artistes – le temps du récit ne se rattachant pas consubstantiellement à une époque historique donnée avec ses événements et ses conditions –, le temps biographique est quant à lui sur-spécifié.

Personnages

- 53 Un récit de vocation porte sur la trajectoire d'un *être en formation*, le narrateur y présente son évolution et son devenir : image centrale du récit, il est en lien direct avec l'espace en tant que celui-ci est le lieu de sa maturation. Dès lors, le narrateur-personnage du récit se trouve très affecté par le temps et l'espace au sens où *le développement de son être est relié temporellement aux espaces* qu'il occupe. C'est en ce sens que l'on comprend la mention explicite de la vocation qui vient ponctuer certains des récits (Caubère, Weber). Invitée à rapporter le moment de « révélation » par le journaliste Arnaud Laporte qui lui demande « est-ce qu'il y a eu une révélation à un moment où vous vous êtes dit “c'est ça que je veux faire” ? », Caroline Proust explique comment la décision s'est imposée à elle à l'âge de 17 ans³¹ :

« j'étais au- au club du théâtre du lycée du Vigan, où j'ai grandi, et euh et j'avais: j'avais j'étais très malheureuse\ j'étais euh on peut dire la mort dans l'âme puisque j'avais un ami qui s'était suicidé (...) et puis euh en plus de ça mon mon petit copain qui m'a- qui m'a laissée/ et donc euh dans la même semaine c'était très chargé/ et en fait euh je suis allée répéter euh en me disant bon pff enfin je- de toute façon je- je m'en foutais (...) et j'ai tout laissé au vestiaire en fait et s- il y a eu une bulle qui est cette bulle euh magnifique: qui se passe sur une scène de théâtre où tout d'un coup on est complètement dédié à l'auteur qu'on-, qu'on doit: et des mots qu'on doit dire, c'était La Paix d'Aristophane\ et je suis sortie de cette répétition et j'ai dit “je veux faire ce métier\” (...) ça m'est tombé de dessus, » (Caroline Proust, France Culture, Affaires culturelles, 4 septembre 2020)

- 54 Évoquant une période temporelle précise (« les années de lycée »), puis une indication correspondant à une période plus restreinte – une semaine –, elle évoque un moment de bascule : la mort d'un ami et une rupture amoureuse. Le temps biographique organise ce récit, dans lequel la narratrice se met en scène de manière centrale, l'évolution de son devenir étant en lien direct avec l'espace de la scène du club de théâtre du lycée du Vigan.

Espaces

- 55 Trait commun à l'ensemble des récits des artistes, l'espace dans lequel se déploie la vocation s'y trouve en général fortement *particularisé* : le rang de fauteuils où il est assis à la Comédie-Française pour Jacques Weber ainsi que la scène où le comédien Henri Rollan incarne Dom Thomas d'Alburcy. Plusieurs dizaines d'années après, il rapporte très précisément le jeu de scène de celui-ci en détaillant le costume, la réplique et la manière même de *dire* la réplique (lorsqu'il la rapporte, il produit quelque chose qui est censé renvoyer à la performance originelle). De même, Marina Vlady rend compte de la table de la cuisine et du costume qu'elle porte alors qu'elle n'est encore qu'une petite fille. Pour Caroline Proust, le club constitue le lieu décisif pour sa formation tout autant que pour la prise de conscience de sa vocation. De manière générale, l'espace évoqué, à la fois générateur et témoin de l'émergence de la vocation, reste *un espace de formation*

transitionnel : l'école principalement, la scène d'un Conservatoire, le musée ou encore, la maison familiale (la cuisine, le jardin, la chambre).

- 56 Du point de vue chronotopique, le lieu est associé à un sentiment de joie et amène à se sentir « chez soi », à ressentir une forme de plénitude existentielle : l'action de faire du théâtre est évoquée au travers d'un lieu où s'éprouve la révélation du plaisir du jeu (voir Vlady, Magre, Corbery, Proust, etc.), parfois tellement intense qu'elle peut provoquer une jouissance extrême (relire en ce sens le récit Caubère). C'est ce qu'expriment Judith Magre et Pierre-Louis Calixte lorsqu'ils évoquent le plaisir à jouer, enfant, pour la première devant la glace, pour le second, devant ses camarades :

« je voulais avoir un visage creux, des pommettes - alors j- je me voyais complètement transformée, et à la fin je sentais le couteau me pénétrer la poitrine et je me mettais à sangloter devant la glace et je trouvais ça beau toutes ces larmes enfin c'était absolument merveilleux\ » (Judith Magre, France Culture, A voix nue, 9 octobre 2020)

« je me rappelle surtout déjà de- tout d'un coup\ (.) de- de ce qui m'arrivait de voir les- les- les yeux de mes camarades un peu éberlués/ devant le fait que je m'étais vraiment costumé alors que la plupart du temps les gens récitaient leur scène/ et j'ai- j'ai pris conscience d'une chose formidable\ que tout d'un coup je me mettais à exister très fort\ » (Pierre-Louis Calixte, sociétaire de la Comédie-Française, France Culture, Comédie-Française – école d'acteurs, 1er août 2015)

- 57 Les récits présentent ainsi des variations du trope reliant théâtre et famille : dans la troupe règne une ambiance familiale ; on fait ses premiers pas sur scène ; la réalisation de la vocation est décrite comme le fait de « rentrer dans la famille (Corbery) », « je suis chez moi (...) c'est ma maison (...) le théâtre était comme une maison » (Boucheaud). Cette représentation est partagée par les journalistes qui associent volontiers le théâtre et la sphère de l'intime (Adler à Boucheaud « c'est votre maison le théâtre » ; Laporte à Alvaro « le théâtre c'était votre endroit/ »).

Articulation identité, temporalité et espace : le chronotope de la double scène

- 58 Au terme de cette première analyse chronotopique, quelles sont les articulations possibles entre identité, temporalité et espace ?

La vocation : émergence progressive ou destin

- 59 Certains récits sont organisés autour d'une *période temporelle* en lien avec un *lieu précis* durant laquelle se confirme peu à peu l'identité de comédien (c'est le cas des récits de Morel, Raffier, Alvaro (cours de déclamation), Hervieu Léger, Louis-Calixte, Corbery). Par exemple, Denis Lavant, interviewé sur France Culture, explique :

« ben pour moi j'ai- j'ai trouvé des- des fondements, à mon travail, qui retentissent toujours ouais qui sont là, qui me portent, qui me tiennent, euh en fait ça s'est passé très simplement/ j'étais encore au lycée\ à:- en banlieue lycée Marie Curie, j'avais commencé à faire du théâtre au lycée Lakanal, où y avait un- un prof d'histoire géo qui s'appelle Michel Fragonard, qui initiait une- un groupe de théâtre\ où on montait- on jouait vraiment en amateur, dans une très grande liberté\ de proposition, et c'est là que j'ai pris d'abord le goût pour le théâtre, en disant plus que le mime ou que le cirque (je) me disais "ah je vais faire ça\ (.)c'est là que j'ai envie d'être\ " » (Denis Lavant, France Culture, A voix nue, 18 novembre 2019)

- 60 Un lieu précis : le lycée Lakanal, animé par une figure précise, Michel Fragonard, dans un temps dilaté (la répétition des activités, le mode de l'imparfait), dont les effets se font encore sentir au moment du récit (l'indication au présent au tout début de l'extrait). La révélation que le jeune apprenti acteur a de sa vocation est énoncée sous la forme d'un discours intérieur rapporté sur un mode direct dont on a déjà souligné le double effet de distanciation et de dramatisation. Ces éléments réunis contribuent à dessiner l'émergence progressive d'une identité d'artiste qui se révèle au travers d'une pratique.
- 61 Il en va autrement lorsque la vocation apparaît comme *la réalisation d'un destin* : le récit insiste alors plutôt sur *l'émergence subite* du désir de théâtre. Est présentée une situation qui contribue à dévoiler le sentiment d'une vocation, tout pouvant être prêt pour ce moment du fait d'une immersion précoce dans le champ artistique. Le récit se caractérise par l'évocation d'un moment et d'un lieu, et une expérience fondatrice pour l'identité future. Marina Vlady, par exemple, se produit sur la table de la cuisine, dont on apprend, au début du récit (non retranscrit ici) qu'il s'agit de la cuisine de la maison familiale de Clichy, dans les années quarante. Si des éléments historiques sont indiqués par ailleurs au tout début de la narration, relatifs à la guerre et au monde ouvrier, ils ne concernent pas le récit de vocation³². Ce premier succès (public, devant la famille) se déroule dans un espace particularisé qui doit son importance au lien qu'il entretient avec le temps biographique de l'actrice. On notera que la narratrice emploie une tournure non agentive – « on m'a mis sur la table » –, qui caractérise explicitement cette vocation comme destin. La réalisation du désir de théâtre de Caroline Proust – « ça m'est tombé dessus », explique-t-elle³³ – correspond quant à lui à un moment de crise existentielle qui n'est pas sans rappeler d'autres récits de vocation (religieuses par exemple) où le soi se caractérise par un profond mal être. Mais là encore, la crise de la comédienne est alors décrite en introduisant des caractéristiques spatio-temporelles précises : la semaine, entre midi et deux, elle s'est déroulée pendant le temps de la répétition et dans le lycée, le club du théâtre, le vestiaire, puis sur la scène de théâtre.

Le chronotope de la scène primitive et le chronotope de la scène de reconnaissance

- 62 Revenons sur les deux composants narratifs correspondant au double mouvement de bascule dans la construction du jeune, voire très jeune, artiste en formation : le premier, lorsque la personne prend conscience de son désir de scène ; le second, lorsque ce désir est reconnu et qu'une aptitude est décelée par un tiers. Sur le plan chronotopique, ces deux éléments sont nécessairement chargés d'émotivité (Labov 2013). Une *figure* récurrente, transversale aux récits que nous étudions, est susceptible de condenser les dimensions temporelles, spatiales et personnelles, nous renseigne sur le rapport (*footing*) du narrateur à son récit, et plus largement à sa vocation : *la scène*. Cet élément revient en effet aux deux moments-clefs du récit : elle peut être concrète (c'est celle sur laquelle le héros fait ses premiers pas), observée (celle où se dévoile la pièce de théâtre à laquelle assiste le narrateur) ou imaginaire (la petite fille devant la glace, l'enfant qui raconte des histoires dans son jardin). La scène est invoquée pour rendre compte, d'une part, de l'épisode qui a changé la vie du comédien, lorsque sa vocation émerge, et d'autre part, le moment où cette vocation a été validée par un tiers. Cette scène se partage donc entre, dans le premier cas, *une scène primitive* (ou

inaugurale) et, dans le deuxième cas, *une scène de la reconnaissance*. Dans les extraits présentés ici :

- pour la scène primitive : une représentation imaginaire sur la scène (la figure métonymique de la lumière des projecteurs pour Judith Magre) ; une représentation réelle (Marina Vlady, Philippe Caubère ; Caroline Proust ; Pierre-Louis Calixte) ; une représentation de théâtre à laquelle on assiste (Loïc Corbery, Jacques Weber). Lorsque la vocation s'exprime dans une temporalité progressive, la scène s'incarne dans l'activité même du cours de théâtre (Denis Lavant, Florence Viala).
- pour la scène de reconnaissance : par une personnalité du théâtre (Anne Alvaro, Caroline Proust), au moment même où l'apprenti comédien ou comédienne se trouve sur scène (Judith Magre, Jacques Weber).

- 63 Le récit que fait Jacques Weber de l'émergence de son désir de théâtre que nous avons rapporté au début de cet article évoque les événements ayant décidé de son intérêt pour le théâtre. Il les rapporte en tant que *spectateur* : spectateur de sa mère pleurant dans la cuisine à la mort de Gérard Philippe ; spectateur d'une mise en scène à la Comédie-Française qui imprime une impression telle qu'il peut en donner un compte-rendu très précis de nombreuses années après, à la fois en rapportant *verbatim* un propos de son grand-père et en incarnant le jeu de l'un des comédiens.
- 64 Lorsqu'est évoquée une représentation dans laquelle le narrateur s'est produit et qui a produit un effet mémorable à l'origine de son énonciation à voix haute de son souhait de faire du théâtre, il n'est pas rare d'y voir mentionné un public : la famille pour Marina Vlady, les élèves de l'école pour Philippe Caubère ou Pierre-Louis Calixte (voir plus loin). Le chronotope de la double scène nécessite en effet la présence d'un regard extérieur, voire un public : un comédien peut-il d'ailleurs exister s'il n'est pas sous le regard d'autrui ? Lorsque ce regard extérieur est celui d'un professionnel, l'effet, pour le comédien en herbe, n'est pas sans évoquer celui de l'adoubement.

Récit de vie Jacques Weber – Temps 2

- 65 Lisons en ce sens le deuxième temps du récit de Jacques Weber, lorsque celui-ci évoque un moment décisif dans sa vie professionnelle : lors de sa première audition pour entrer au Conservatoire de la rue Blanche, accompagnant un ami, il est repéré par Pierre Brasseur. Pour évoquer le rôle déterminant que joue cette figure, alors majeure du champ théâtral, dans la réalisation effective de la vocation du jeune acteur, Jacques Weber narre *la scène de théâtre qu'il joue* avec son camarade.

« ça c'est aussi une histoire assez rigolote puisque un élève de la rue Blanche \ puisque je suis à l'école de la rue Blanche \ euh j'ai réussi à y être avec une dispense d'âge \ acceptée par Jean Meyer qui était le patron de l'école à l'époque, j'avais seize ans, et un élève me dit "ah dis donc c'est formidable \ je dois passer une audition c'est pour jouer avec Pierre Brasseur \ " alors Pierre Brasseur à l'époque était un monstre sacré, un vrai, c'était absolument énorme, et il me dit "est-ce que tu veux me donner la réplique \ " ben je dis "ouais ouais pas de problème bien sûr \ " et je me retrouve à jouer Almaviva du Barbier de Séville / pour qu'il joue Figaro, et Harpagon pour qu'il joue La Flèche \ et on arrive, y a pas de Pierre Brasseur pour l'instant dans la salle, y a le metteur en scène Jacques-Henri Duval et on commence nos scènes \ (.) on les joue euh pff (rires) très très médiocrement quand même, et d'un seul coup j'entends une voix au fond de la salle, donc qu'était (.) dans le noir, (prend une autre voix) "c'est pas celui qui passe l'audition faut prendre c'est la réplique \ " (.) et c'était Pierre Brasseur \ imaginez ma gêne, et ma joie, ma gêne et ma joie, parce que (rires) pour mon pauvre camarade c'était extraordinairement douloureux, et puis

pour moi c'est extrêmement joyeux, et c'est comme ça que tout a commencé, et à partir de là, Pierre Brasseur a été euh mon père de théâtre, » (Jacques Weber, France Culture A voix Nue 21 décembre 2020)

- 66 Les événements sont présentés comme un concours de circonstances heureux où le hasard explique la présence du jeune homme sur scène (il suit un ami qui va passer une audition). Du point de vue chronotopique, la substitution de lieu est intéressante : le personnage n'est pas là où il aurait dû être – un *topos* récurrent dans les récits présentant la vocation comme le fruit du hasard³⁴. Cette vocation est pourtant présentée comme l'effet d'un don qu'un autre a deviné : il est là par hasard, l'adoubement se fait lorsque le comédien ne joue pas bien, un tel encouragement extérieur étant vécu comme un signe d'élection et de reconnaissance du charisme (Sapiro 2018 : 24) – la dimension de don étant déjà présente, lorsque, jeune adolescent, Jacques Weber révèle à son frère son désir de devenir comédien. L'effet de présentification de cette scène de reconnaissance est d'autant plus sensible que les indications au passé alternent avec des séquences au présent historique :

« je suis à l'école de la rue Blanche (...) j'ai réussi à y être »
 « j'avais seize ans et un élève me dit ah dis donc c'est formidable »
 « Pierre Brasseur à l'époque était un monstre sacré un vrai c'était absolument énorme et il me dit »
 « d'un seul coup j'entends une voix au fond de la salle donc qu'était () dans le noir (...) et c'était Pierre Brasseur »
 « c'est extrêmement joyeux et c'est comme ça que tout a commencé et à partir de là Pierre Brasseur a été mon père de théâtre »

- 67 Rapportant la scène au discours direct, le narrateur semble alors s'effacer devant la situation qu'il a mise en scène pour rapporter ce moment clef (Léon 1988 : 120). Est affichée ainsi l'authenticité de l'événement rapporté (Macaulay 1987) et la dramatisation. Celle-ci est redoublée lorsque, après avoir fait son récit au présent, il invite le journaliste à se représenter la scène à son tour (« imaginez »). Tous ces éléments soulignent l'importance qu'a pris cet épisode dans la vie du comédien, sa valeur positive étant rapportée au présent (« c'est extrêmement joyeux »). Relevons un autre élément de réalisme dans ce récit (outre les formes au discours direct) : la dimension dysphorique entre la manière de jouer – très médiocrement – et la réception par Pierre Brasseur qui voit en lui ce que lui-même ne voit pas, son don d'acteur³⁵. Il est alors peu expérimenté et seul un acteur plus mature peut déceler une telle aptitude : l'évaluation de soi ne peut que se faire de manière rétrospective, dans une réflexivité de l'acteur par rapport à sa vocation.

- 68 Pour exprimer la manière dont le rapport au jeu s'est déclenché, le narrateur présente un emboîtement de scène : la scène narrée comprend une autre scène que l'on a vue ou que l'on a jouée, celle-ci renvoyant à un autre lieu et à un autre temps. Ce cas de *scène emboîtée* est loin d'être rare dans les récits de vocation et on relira en ce sens les récits de la révélation de Judith Magre (celle-ci rapportant *verbatim* les propos de Simon commentant le jeu de l'actrice). Ce jeu de poupée russe peut même être exploité par les narrateurs dont le métier est précisément de maîtriser l'art de la parole. Reportons-nous à la manière dont Jacques Weber rapporte la voix de Pierre Brasseur émergeant du fond de la salle : l'épisode est construit comme une scène de théâtre, dans laquelle Pierre Brasseur tient le rôle clef – une autre scène dans la scène de l'audition qui se déroule elle-même sur une scène.

Récit de Pierre-Louis Calixte, sociétaire de la Comédie-Française

69 Un récit attire notre attention, celui de Pierre-Louis Calixte, alors sociétaire de la Comédie-Française, qui revient sur son premier souvenir de théâtre³⁶. A première vue, la scène décrite (en gras dans le texte) semble être celle de la scène primitive, lorsque jeune homme, il se découvre un goût du déguisement et du public :

« j'ai l'impression que les- les- la première expérience théâtrale vous voyez c'est en cours de français\ c'est-à-dire que: c'est à Yaoundé\ au Cameroun, mes parents étaient euh dans la coopération, et on avait vécu trois ans là-bas, je crois que c'était quatre-vingt, quatre-vingt-un, quatre-vingt-deux\ bref j'étais en cinquième je crois, et en cours de français euh on avait des récitation\ des récitation de- et y avait une scène de Molière, on étudiait L'Avare\ et je ne sais pas ce qui m'a pris **en fait\ ça s'est passé comme ça\ j'ai- j- je me suis mis du talc dans le cheveux, je suis arrivé à l'école avec la canne de mon grand-père et des costumes que j'avais trouvés\ et je me suis mis à- à jouer la scène on m'a dit "voilà, passez votre récitation\ "** et j'ai joué la scène, **"j'me souviens° je crois que c'était- c'était "ô rage ô au déses-"** euh qu'est-ce que (rises) je raconte (...) non mais c'est étonnant c'est étonnant parce que c'est une scène que j'ai repris, l'une de mes premières auditions c'était ça on m'a demandé j'avais m- une vingtaine d'années, et on m'a dit "mais pourquoi vous prenez cette scène de vieillard/" et j'ai dit "mais parce que c'est ça que j'ai envie de dire\ ô rage ô désespoir ô vieillesse ennemie\ " non là/ c'était L'Avare et c'était euh après le- le vol de la cassette euh Gérard, tu- tu te rappelles mieux du texte que moi, mais euh: c'était oui euh "au- à l'assassin/ au meurtrier/" voilà\ °je crois que c'était ça\° et je me rappelle surtout déjà de- tout d'un coup\ (.) de- de ce qui m'arrivait de voir les- les yeux de mes camarades un peu éberlués/ devant le fait que je m'étais vraiment costumé alors que la plupart du temps les gens récitaient leur scène/ **et j'ai- j'ai pris conscience d'une chose formidable\ que tout d'un coup je me mettais à exister très fort\ (.) voilà\ et que ce besoin de reconnaissance** que j'avais, cette sensation que la réalité m'offrait une identité trop étriquée\ que j'étais- qu'une personnalité était bien plus vaste (.) que simplement (.) des résultats scolaires, voilà\ c'était un moment, (.) » (Pierre-Louis Calixte, sociétaire de la Comédie-Française, France Culture, Comédie-Française – école d'acteurs, 1^{er} août 2015)

70 Deux événements se voient ici mêlés, qui ont lieu tous deux sur une scène de théâtre : le moment où il a joué enfant (indiqué en gras), devant ses camarades de l'école à Yaoundé – ce qui lui a donné le goût de jouer – et l'épisode, nécessairement plus tardif, de son audition au théâtre (souligné). La transition entre les deux est très peu sensible (en italique), le narrateur ne se rendant compte de sa méprise qu'après avoir cité le début d'une réplique se rapportant non pas à *L'Avare* de Molière mais au *Cid* de Corneille. Les deux étapes décisives dans la trajectoire de l'acteur, la scène primitive et la scène de reconnaissance (l'entrée dans un Conservatoire restant une étape décisive dans la carrière d'un comédien français) se voient ici rassemblées dans un même énoncé. La scène primitive (la révélation à soi-même) et la scène de la reconnaissance, habituellement présentée dans cet ordre dans les récits, adviennent ici simultanément. La substitution de la réplique qu'il a dite enfant par la réplique qu'il a prononcée lors de sa première audition est-elle due à la profonde émotion laissée par chacun de ces épisodes dans sa mémoire ? Labov, dans ses travaux sur le récit d'expérience personnelle, et leur prolongement dans la recherche de Linde sur le récit de vie (1993), ont fait apparaître la centralité, dans le récit, de *l'évaluation*, le noyau narratif ne faisant sens que parce qu'il est en rapport avec une évaluation, et de *la rupture*, celle-ci étant toujours chargée d'une valeur émotionnelle. Comme le montre le chronotope du seuil dans certains romans, celui-ci devient un espace temporalisé qui vaut pour sa valeur

temporelle (décision, indécision, crise traversée par le héros) et qui est en même temps toujours chargé d'émotion, imprégné d'une valeur existentielle. Présents dans les récits de vocation, de tels moments de rupture, de modification, de transformation, se trouvent particulièrement investis émotionnellement – le chronotope de la scène principe organisateur du sujet du récit, venant condenser les moments de profonde transformation vécue par le comédien ou la comédienne en devenir.

- 71 En mettant l'accent sur le principe d'incertitude au fondement de tout travail créateur, le sociologue Pierre Menger (2009) pose la question des conditions qui font la réussite de l'activité et à sortir ainsi d'une vision enchantée et stéréotypée de celle-ci. Comment parvenir, par un récit, à rendre compte d'un parcours (réussi) en évitant le double piège de l'inévitabilité et de l'imprévisibilité de la réussite (Menger 2009 : 466-467) ? En soulignant le caractère impérieux d'une activité, la personne se présente comme ayant été régie par des forces inconscientes qui ont déterminé son avenir ; inversement, en ramenant tout à l'imprévisibilité des événements, le sujet se présente comme assujéti au hasard, une marionnette privée de capacité de décision. Comment les narrateurs articulent leur position professionnelle comme étant à la fois de l'ordre de l'inévitable – il n'y a pas d'activité préférable à la voie qui a été choisie – tout en ménageant l'imprévu (les circonstances ont donc joué un rôle) ? On a montré la manière dont les récits mettent en scène un narrateur doté de la liberté de ses choix (Suaud, 2018). Selon que ces dispositions sont présentées comme *un don* (une inclination irrépressible, un penchant naturel) ou *un talent précoce*, le récit met en avant, dans le premier cas, le désir à être sur scène, et, dans le deuxième cas, insiste plutôt sur la manière dont le désir s'est révélé à la personne. Quelle que soit la configuration initiale, le talent nécessite la reconnaissance d'un cercle qui s'élargit de l'entourage proche à un public (Sapiro 2007 : 8), le plus souvent un tiers appartenant au champ théâtral : la reconnaissance d'un penchant naturel (premier cas), la validation du talent (deuxième cas).

Conclusion

- 72 L'analyse chronotopique des récits de vie des comédiens et des comédiennes de théâtre a montré les caractéristiques spécifiques du récit de vocation, en particulier la centralité du moment de révélation à soi-même (et éventuellement à autrui) de la vocation. Le caractère nécessairement rétrospectif de celle-ci est vécu parfois comme le résultat d'une activité, le plus souvent comme un don qui se forme hors de toute structure contraignante. On a montré que l'articulation des dimensions d'identité, de temporalité et d'espace diffère selon que le récit présente la vocation comme le fruit du hasard ou comme le résultat d'un destin. Un deuxième événement s'avère central pour saisir la construction narrative du récit de vocation : le moment de validation (éventuellement la révélation) par autrui de la possibilité de devenir comédien ou comédienne.
- 73 De cette exploration chronotopique de la construction des récits de vocation des comédiens et des comédiennes de théâtre se déduit un principe générateur du sujet (Bakhtine 1984), le *chronotope de la double scène* qui rassemble la scène primitive et la scène de la reconnaissance. En condensant les deux épisodes marquants de la vie de l'artiste, correspondant à des temporalités et des lieux différents, le *chronotope de la double scène* est le principe d'ordonnement, au sein du récit, de l'identité du

narrateur : c'est par rapport à cette scène narrée que le narrateur adulte se représente la naissance et le développement de sa vocation, y compris les émotions qu'il y associe comme étant celles qu'il a ressenties à l'époque et qui se trouvent confortées par les événements futurs. Scène primitive et scène de la reconnaissance sont présentées de manière très précise : les parents se sont habillés d'une certaine façon, les costumes et le jeu de scène sont décrits en détail, la date et l'identité des protagonistes sont spécifiées, le lieu est caractérisé, y compris le jingle de la radio (Jacques Weber). Un élément caractéristique du chronotope de la scène : le dialogue rapporté au style direct (entre l'apprenti acteur et d'autres personnes, témoins de son désir de théâtre ; le dialogue que l'on se fait à soi-même ; ou la réplique d'un dialogue que l'on a soi-même prononcée sur scène ; un dialogue que l'on a entendu sur scène). Que les deux moments marquants de la vie – la révélation à soi-même de sa vocation et la reconnaissance de celle-ci par autrui d'une aptitude (l'adoubement) – soient présentés sur le mode du discours rapporté direct souligne la valeur émotive très marquée corrélée à l'espace temporalisé (le chronotope).

- 74 Le chronotope de la double scène, en resserrant différentes temporalités – temps biographique et temps historique, celle du devenir de l'enfant et celle de l'adulte qu'il est devenu avec son identité de comédien – permet au narrateur de construire une figure qui répond à la demande de cohérence que nécessite la mise en récit de l'expérience personnelle. Le compte-rendu des scènes de révélation à soi-même et par autrui de la vocation implique une conception historique sous-jacente du temps pour laquelle le passé détermine le présent tout en configurant le futur qu'il prédétermine : une *plénitude temporelle* est ainsi atteinte. Elle est particulièrement sensible dans la précision avec laquelle ces scènes sont représentées (un lieu et un temps particularisés), l'identification précise des protagonistes, d'autant plus qu'ils renvoient à l'histoire du théâtre (Pierre Brasseur, René Simon, Henri Rollan). Les lieux, les éléments et les personnes ne constituent pas une simple toile de fond sur laquelle se déploie la trajectoire de la personne : s'ils sont cités, c'est en tant qu'ils participent à l'action et au devenir du comédien. Le passé se trouve ainsi encore actif dans le présent³⁷. Pas d'événements qui ne soient indifférents au lieu de leur accomplissement, même s'ils eussent pu se passer ailleurs ou nulle part³⁸ : chacun participe de l'évolution du héros du récit. Les éléments du monde narré occupent eux aussi une *place fonctionnelle* à la vie du narrateur (Bakhtine 1984 : 247). Ils sont introduits, non pas de manière fortuite, mais par rapport à la place qu'ils occupent dans l'émergence de la vocation ou de sa validation : la glace pour Judith Magre ; la ville de Yaoundé pour Pierre-Louis Calixte, le suicide du petit ami d'une amie. Loïc Corbery évoque « des bancs en bois (...) des couvertures (...) du pif gadget (...) des images de combat (...), de grandes perche ». Le fait que ces éléments déterminent consubstantiellement la vie de la personne narrée (et en ce sens, les récits de vocation se rapprochent de la définition du roman biographique de Bakhtine, 1984) contribue au réalisme de ces récits.
- 75 Faut-il s'étonner que ces récits mettent en avant les qualités et aptitudes intrinsèques de la personne et éventuellement sa formation, alors même que les travaux sociologiques ont largement démontré qu'aucun de ces éléments ne suffit à garantir la réussite des artistes ? Pour saisir les éléments déterminant dans la réussite d'une carrière artistique, il faut en effet plutôt considérer les réseaux de collaboration mobilisés par l'artiste et les expériences professionnelles (Menger 2009 : 20). Les récits des comédiens et des comédiennes insistent plus volontiers sur des inclinations apparues dans l'enfance (héritées, révélées d'emblée, ou émergeant peu à peu), que des

rencontres ont contribué à développer, et ce alors même qu’aucune donnée objective ne permet d’affirmer que précocité et talent suffisent pour réussir³⁹. Plutôt qu’un grand stratège qui sait utiliser les ressources à sa disposition, ou, thèse inverse, le produit d’une conjoncture historique, le récit de vocation met en scène une figure de l’artiste qui n’attend que la reconnaissance de ses (futurs) pairs pour confirmer son aptitude à devenir un comédien professionnel.

Note : conventions de transcription

/ intonation montante

\ intonation descendante

, intonation continue

(.) pause / intervalles entre les énoncés et à l’intérieur des énoncés

MOT- interruption d’un mot

` élision phonétique

: extension du son ou de la syllabe qui précède ; des points peuvent être ajoutés selon

l’importance de l’extension

MOT insistance sur le mot / le groupe de mots

°MOT° prononcé avec un volume plus bas que la conversation en cours

“MOTS” citation d’un discours rapporté au style direct

(*en italique*) indications autres que orales

() segment non audible

(...) segment non retranscrit

BIBLIOGRAPHIE

Bakhtine M. (1978) *Esthétique de la théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Bakhtine M. (1984) *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

Bauman R. (1986) *Story, performance, and event: Contextual studies of oral narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Blin R. (1986) *Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard.

Blommaert J. (2015) “Chronotopes, Scales, and Complexity in the Study of Language in Society”, *Annual Review of Anthropology* 44, p. 105-116.

Blommaert J., De Fina A. (2017) “Chronotopic Identities: On the Timespace Organization of Who We Are”, De Fina, A, Wegner, J. and Ikizoglu, D (ed.), *Diversity and Super-diversity. Sociocultural Linguistic Perspectives*. Georgetown University Press, p.1-15.

Bourdieu P. (1986) « L’illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63, p. 69-72.

Bourdieu P. (1992) *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

Carcassonne M. (2017) « La notion de temporalité affective confrontée à différentes approches de la narration en sciences du langage : apports, enjeux, méthodes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne] 32. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7866>.

Callow S. (1995) *Being an Actor*, Penguin Books.

Clairon, Mademoiselle (1968 [1822]) *Mémoires de Mlle Clairon actrice du théâtre français, écrits par elle-même*, Paris, Ponthieu, Libraire au Palais-Royal.

De Fina A., Georgakopoulou, A., (2015). *Handbook of Narrative Analysis*, Wiley-Blackwell.

De Fina, A., Perrino, S. (2011) “Introduction: Interviews vs. 'natural' contexts: A false dilemma”. *Language in Society* 40(1), p. 1-11.

De Fina A., Perrino S. (2020), “Introduction: Chronotopes and chronotopic relations”, *Language & Communication* 70, p. 67-70

Dubois V. (2013) *La culture comme vocation*, coll. « Cours et travaux », Paris, Éditions Raison d’agir.

Foucault P., Waché B. (2009) « Enseignements tirés de récits de vocations au XIXe siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest* 116-3, p. 43-61.

Heritage J. (1998) “Conversation Analysis and Institutional Talk: Analyzing Distinctive Turn-Taking Systems”, in S.Cmejrková, J.Hoffmannová, O.Müllerová and J.Svetlá (eds.), *Proceedings of the 6th International Congress of IADA* (International Association for Dialog Analysis), Tubingen: Niemeyer, p. 3-17.

Heritage, J., Greatbatch, D. (1991) “On the institutional character of institutional talk: the case of news interviews”, in Deirdre Boden, Don H. Zimmerman (eds), *Talk and Social Structure: Studies in Ethnomethodology and Conversation Analysis*, Cambridge, Polity Press, p. 93-137.

Hymes, D. (1972) “Models of the Interaction of Language and Social Life”, in Gumperz, J.J. and Dell, H. (eds.), *Direction in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, Holt, Rinehart and Winston, New York, p. 35-71.

Labov W. (1972) *Language in the Inner City: Study in the Black English vernacular*, Philadelphia, Philadelphia University Press.

Labov W. (2004) “Ordinary Events” William Labov, in Carmen Fought (ed.), *Sociolinguistic Variation: Critical Reflections*, Oxford, Oxford University Press, p. 31-43.

Labov W. (2011) “Narratives of personal experience”, in Hogan P.C. (ed), *The Cambridge Encyclopedia of the Language Sciences*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 546-548.

Labov W. (2013) *The Language of Life and Death: The Transformation of Experience in Oral Narrative*, Cambridge University Press.

Labov W., Waletzky J. (1967) “Narrative analysis: oral versions of personal experience”, in June Helm (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle and London, American Ethnological Society, p. 12-44.

Lahire, B. (2018) « Avoir la vocation », *Sciences sociales et sport* 2(12), p. 143-150.

Léon J. (1988) « Formes de discours direct dans des récits oraux », *Linx* n°18 « Analyse grammaticale des corpus oraux », p. 107-124.

Linde C. (1993), *Life Stories: The Creation of Coherence*, Oxford University Press.

- Macaulay R. K. S. (1987) "Polyphonic Monologues: Quoted Direct Speech in Oral Narratives". *IPRA Papers in Pragmatics* (1), p. 1-34.
- Menger P.-M. (2009) *Le travail créateur – S'accomplir dans l'incertain*, coll. « Hautes Études », Paris : Gallimard.
- Ochs E., Capps L. (2001) *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling*, Cambridge, London: Harvard University Press.
- Perrino S. (2011) "Chronotopes of story and storytelling event in interviews", *Language in Society* 40, p. 91-103.
- Perrino S. (2015) "Chronotopes: Time and Space in Oral Narrative", In Anna De Fina, Alexandra Georgakopoulou (ed.), *The Handbook of Narrative Analysis*, Wiley-Blackwell, p.140-159.
- Perrino S. (2020) "Chronotopic identities: Narrating Made in Italy across spatiotemporal scales", *Language & communication* 70, p. 94-106.
- Perrino S., Kohler G. (2020) "Chronotopic identities: Narrating Made in Italy across spatiotemporal scales", *Language and Communication*, p. 94-106.
- Ricœur P. (1988) « L'identité narrative », *Esprit* 140/141 (7/8), p. 295-304.
- Sapiro, G. (2007) « "Je n'ai jamais appris à écrire" Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales* 3(168), p. 12-33.
- Sapiro, G. (2007). « La vocation artistique entre don et don de soi ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 3(168), p. 4-11.
- Suaud, C. (2018) « La vocation, force et ambivalence d'un concept "nomade". Pour un usage idéal-typique », *Sciences sociales et sport* 2(12), p. 19-44.
- Verdier, M. (2020) « Narrer sa souffrance – Les *small stories* des appelants d'une association de prévention contre le suicide », dans Sylvie Patron (dir.) *Small stories : un nouveau paradigme pour les recherches sur le récit*, Paris, Hermann, coll. « Cahier Textuel », p. 139-164.
- Verdier, M. (2022) « Artistes en situation de handicap : une approche conversationnelle de l'identité personnelle », *Langage et société* 175, p. 141-163.
- Weinrich H. (1973) *Le temps*, collection Poétique, Paris, Seuil.
- Woolard K. (2013) "Is the personal political? Chronotopes and changing stances towards Catalan language and identity", *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 16, p. 210-24.

NOTES

1. Une première version de cet article a été présentée lors des séminaires « Anthropologie et linguistique : Convergences et recherches actuelles », animés par Francis Zimmerman, Michel de Fornel et l'auteure à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (2021-2022). L'auteure remercie l'ensemble des participants pour les discussions qui ont permis d'approfondir le lien pouvant être établi entre l'approche de l'anthropologie linguistique et les travaux bakhtiniens sur le récit. Nous remercions aussi Agnès Steuckardt pour ses remarques critiques.
2. Un chronotope invoque un espace-temps particulier (par exemple, celui des récits d'aventures de la Grèce antique), auquel est associé un ensemble prédéfini d'attributions qui définissent l'intrigue (ce qui peut arriver et comment), les personnages (qui peut agir et comment), les univers moraux, les trajectoires de développement de l'intrigue et des personnages, et les effets qui en résultent (Blommaert 2015 : 111).

3. Voir tout particulièrement les parties « Le tout signifiant du héros », « Le roman d'apprentissage » et « Les genres de discours » dans *Esthétique de la création verbale* (1984).
4. C'est ce qui explique que nous n'avons pas utilisé les récits de vie que nous avons pu recueillir dans notre enquête sur les artistes en situation de handicap (Verdier 2022).
5. Parmi les innombrables exemples, citons Mademoiselle Clairon, pensionnaire du Roi, qui rédige ses mémoires en 1799 (Nouvelle édition 1822) ; l'autobiographie de l'acteur britannique Simon Callow (1995) ; les souvenirs de Roger Blin, recueillis par Lynda Bellity Peskine (1986).
6. Pour les conventions de transcription, voir le tableau à la fin de l'article.
7. Écouter l'intégralité de l'entretien ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/caroline-proust-une-artiste-eclectique>.
8. Écouter l'intégralité de l'entretien ici : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-judith-magre-de-l-enfant-rebelle-a-l-illustre-actrice>.
9. Les récits par défaut (*default narrative*) s'opposent aux récits ouverts (*open narrative*). Ces derniers présentent les caractéristiques suivantes : plusieurs narrateurs ; une narrativisation (*tellability*) faible ; un enchâssement (*embeddedness*) très marqué par rapport à l'activité ; une organisation temporelle et causale faible ; un engagement (*stance*) moral faible (Ochs et Capps 2009 : 20).
10. Bakhtine identifie neuf chronotopes littéraires (entre autres, l'aventure grecque, l'aventure de la vie quotidienne, la biographie et l'autobiographie, le roman d'apprentissage).
11. Cet entretien n'est pas montré ici. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Sadoyan/isabelle-sadoyan/transcription>.
12. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/judith-magre/judith-magre>.
13. Certains métiers s'inscrivant dans le champ religieux, artistique ou scientifique peuvent donner lieu à des récits de vocation (Lahire, 2018). La situation peut évoluer dans un sens ou dans un autre. Tandis que le métier d'enseignant-chercheur ne suscite souvent plus ce genre de récit, certains métiers dont le statut a évolué peuvent désormais donner lieu à des récits de vocation (cuisinier, ou éventuellement jardinier, par exemple).
14. Voir par exemple, la vocation sacerdotale, Foucault et Waché, 2009.
15. Détournant une citation de Sartre, Harald Weinrich le formule autrement : « Sartre rapporte, en l'approuvant, cette phrase de Heidegger : “Je suis ce que je dis”. Que ne l'a-t-il reliée à sa propre formule : “Je suis mon passé” pour en faire “Tel je dis le passé, tel je suis” ? » (1973 : 101).
16. Le cas peut se poser différemment pour des récits de vocation qui ne nécessitent pas la reconnaissance : un peintre par exemple.
17. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/caroline-proust-une-artiste-eclectique>.
18. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/anne-alvaro-pour-moi-la-langue-est-un-repere-absolu>
19. L'inverse est tout aussi vrai : la révélation d'une ambivalence quant à sa vocation théâtrale peut aussi entrer dans la biographie d'une personne. Lire en ce sens le témoignage suivant : « ... mais en fait j'ai fait une croix sur ma vocation de comédien. Un jour ma prof à l'école de théâtre m'a demandé si je pourrais faire autre chose que du théâtre. J'ai pris le temps de la réflexion, parce qu'il y a beaucoup de choses qui m'intéressent. Finalement je lui ai dit que oui, je pouvais envisager autre chose. Elle m'a dit : “Alors, fais autre chose. Si tu veux devenir comédien, il faut que tu sentes que tu ne peux faire que ça.” Et puisqu'il y a d'autres choses qui m'intéressent, ben j'ai fait une croix sur ma vocation de comédien » (témoignage rapporté dans Dubois, 2013 : 122).
20. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-tete-tete/philippe-caubere>.
21. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/jacques-weber-avec-panache-15-mauvais-eleve-puis-comedien>

22. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/la-belle-enfant-de-la-balle>.
23. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/comedie-francaise-ecoles-d-acteurs/loic-corbery>
24. Cela est-il propre au champ artistique ? On conçoit plus difficilement que d'autres métiers vocationnels soient présentés de cette manière, par exemple ceux relevant du champ médical (il serait étrange que la personne évoque très tôt, tout enfant, voire bébé, son besoin de soigner les autres : « dans la cour d'école j'avais toujours des pansements sur moi » ne semble pas concevable).
25. Les travaux sur le récit oral montrent par ailleurs l'importance de s'intéresser à la relation entre le narrateur et l'interviewer, ce dernier étant à jouer un rôle actif de régulation et de contrôle dans la situation comme on le verra (Perrino 2015 : 143).
26. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/nicolas-bouchaud-bien-jouer-1301167>.
27. Il est cependant toujours possible pour un artiste de refuser de faire ce lien. C'est le cas dans la réponse que fait Judith Magre à la journaliste Armelle Héliot qui lui demande explicitement si l'actrice fait remonter la naissance de sa vocation d'artiste au moment où celle-ci se déguise, petite fille, en marquise : « non pas du tout\ euh ça a été la naissance de mon mauvais caractère, (rires) parce que finalement je ne voulais pas du tout faire ce truc-là\ j'étais- j'étais très contente\ de me déguiser, parce que quand j'étais petite (...) j'avais dans une malle des kilomètres de coupon de soie et je me déguisais\ perpétuellement » (Judith Magre, France Culture, *A voix nue*, 9 octobre 2020).
28. Remarquons que les récits de vocation des artistes évoquent rarement la validation par le diplôme (ce qu'on attend plus volontiers du récit de vocation d'un cuisinier ou d'un créateur de mode dont la validation peut se faire par un diplôme, un stage en entreprise, etc.).
29. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/comedie-francaise-ecoles-d-acteurs/denis-podalydes-3733000>.
30. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Sadoyan/isabelle-sadoyan/transcription>.
31. L'archive de l'entretien est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/caroline-proust-une-artiste-eclectique>
32. L'archive est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/serie/marina-vlady-deux-ou-trois-choses-qu-on-ne-savait-pas-d-elle>.
33. L'archive est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/caroline-proust-une-artiste-eclectique>
34. Voir en ce sens par exemple le récit de Clotilde de Bayser : « et j'avais une amie de cœur\ avec qui on adorait jouer au théâtre, et qui elle/ depuis toute petite\ avait envie d'être actrice\ vraiment c'était son truc elle me disait toujours "je veux être actrice\ je veux être actrice" et:: au moment venu, c'est-à-dire l'adolescence euh en fin de parcours, elle m'a dit "voilà je voudrais essayer un cours de théâtre mais euh ff j'ai un peu peur d'aller toute seule, est-ce que tu veux venir avec moi, comme ça pour voir," etcetera\ » (Clotilde de Bayser, France Culture, *Comédie-Française - École d'acteurs*, 9 juillet 2016).
35. Plusieurs récits présentent comme celui-ci cet élément dysphorique, lié à l'évaluation nécessairement rétrospective de cet événement passé, qui est mis en rapport avec le don et la vocation. Dans ces cas au contraire, le plaisir du jeu naît d'une réception élogieuse et enthousiaste de ces imitations sur scène.
36. L'archive est disponible ici : <https://www.franceculture.fr/emissions/comedie-francaise-ecoles-d-acteurs/pierre-louis-calixte>.
37. On se rapportera ici à la description que fait Bakhtine du rapport de Goethe au monde sensible lorsque ce dernier voit des traces du passé dans le paysage qu'il parcourt : « la créativité

du passé, d'un passé qui doit être *actif*, dans le présent [d'autant plus que la perspective était, pour le narrateur du moins, hautement désirable] (...) Le passé détermine le présent d'une façon créatrice, et conjointement avec le présent, il donne sa dimension au futur qu'il prédétermine. On atteint à une plénitude temporelle qui est *sensible, visible* » (1984 : 268).

38. Bakhtine précise : « tout dans cet univers du récit est spatio-temporel, tout est *chronotope* authentique » (1984 : 277).

39. Si certains évoquent leur désir de théâtre comme une disposition qui leur a été révélée par le travail et la pratique le chronotope de la double scène est rarement en jeu dans les récits qui ne relèvent plus du genre récit de vocation.

RÉSUMÉS

Cet article explore les principes organisateurs des récits de vie des comédiens et des comédiennes de théâtre. En s'appuyant sur une approche qui croise l'analyse labovienne des récits autobiographiques avec la perspective chronotopique de Bakhtine, l'auteure interroge les procédés par lesquels les narrateurs et les narratrices présentent leur profession d'artiste de théâtre comme le résultat d'une vocation. Dans un premier temps, l'analyse révèle les caractéristiques narratives relatives au temps, à l'espace et au personnage, en soulignant la centralité, dans la construction narrative, du moment de révélation à soi-même, et éventuellement à autrui, de la vocation. On s'interroge ensuite sur la manière dont s'articule, au sein du récit, la dimension chronotopique selon que la vocation est présentée comme le fruit du hasard ou comme le résultat d'un destin. Un deuxième événement s'avère déterminant pour saisir la construction narrative du récit de vocation : le moment de validation (éventuellement la révélation) par autrui de la possibilité de devenir comédien ou comédienne. De cette analyse de la construction des récits de vocation des comédiens et des comédiennes de théâtre se déduit un principe générateur du sujet du récit, le *chronotope de la double scène*.

INDEX

Mots-clés : autobiographie, chronotope, récit, comédien et comédienne de théâtre, Bakhtine, narrativité

Index chronologique : XXe - XXIe siècles

AUTEUR

MAUD VERDIER

Maître de conférences en sciences du langage à l'université Paul Valéry de Montpellier 3 et membre du laboratoire Praxiling UMR 5267 au sein duquel elle dirige l'axe « Art, langage et handicap ». Ses recherches récentes visent à cerner les dimensions interactionnelles des processus de création dans le spectacle vivant.