



La vieillesse, ennemie ou alliée de l'acteur ?

Ariane Martinez



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/726>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.726](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.726)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 28 mai 2015

Pagination : 5-19

ISBN : 978-2-84310-298-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Ariane Martinez, « La vieillesse, ennemie ou alliée de l'acteur ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 86 | 2015, mis en ligne le 28 novembre 2016, consulté le 29 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/726> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.726>

La vieillesse, ennemie ou alliée de l'acteur ?

Trente vieilles femmes font irruption dans un tribunal. Munies de balais, de parapluies, de luths, d'instruments de cuisine, elles portent sur leur dos les portraits encadrés de leurs êtres chers. Elles viennent témoigner en faveur de deux jeunes hommes – les petits-fils de deux d'entre elles jugés pour avoir lancé une bombe au milieu d'un spectacle. Très vite, les événements se bousculent. Fragiles et touchantes à leur entrée en scène, les vieillardes se révèlent vindicatives. Elles prennent le contrôle de la situation. Elles tuent les hommes chargés de la sécurité; elles prennent en otages le juge, le procureur et l'avocat; elles leur montrent leurs fesses en clamant qu'il « n'y a que la vérité qui compte »; elles les déshabillent et les humilient; elles les accusent de corruption et d'attouchements dans le métro; elles leur font subir une parodie de procès, puis les expédient avec des couteaux de cuisine. Contre toute attente, elles s'en prennent ensuite aux deux petits-fils qu'elles étaient venues défendre. Elles les invectivent pour leur manque de révolte, elles exécutent celui des deux qui a refusé les avances de son aïeule, et contemplant enfin, avec envie, l'étreinte incestueuse entre le dernier survivant et sa grand-mère.

Ces mamies terroristes, indécentes et revigorantes ont fait sensation en 1971, à Tokyo, lorsque le spectacle *Corbeaux, nos fusils sont chargés*, de Kunio Shimizu, mis en scène par Yukio Ninagawa, a été créé avec de jeunes acteurs interprétant les rôles des personnes âgées. En 2013, à l'âge de soixante-dix ans, Yukio Ninakawa décide de le monter à nouveau, avec des non-professionnels. Il confie les rôles des mères et des grands-mères à des femmes âgées de soixante et un à quatre-vingt-huit ans, et s'en explique en ces termes :

Avec ces personnes âgées qui vivent réellement le vieillissement, qui constatent quotidiennement la dégradation de leur mémoire, la difficulté à bouger et à articuler, j'ai voulu trouver un réalisme différent de celui qu'on a cherché dans le théâtre.

[...] J'ai voulu que le plateau soit traversé par des existences qui ont accumulé des histoires¹.

Les rires et la sidération du public français, qui a acclamé ce spectacle au Théâtre de la Ville à Paris en décembre 2014, reflètent assez bien l'engouement mêlé de perplexité que suscitent aujourd'hui les représentations de la vieillesse sur les scènes et les écrans.

À ce propos, dissipons d'entrée de jeu un malentendu possible : *la* vieillesse n'existe pas. Pour parodier un mot de Bourdieu, on pourrait aisément dire que « la vieillesse n'est qu'un mot² ». Il serait absurde de tenter de poser, dans cette introduction, des seuils univoques, qui permettraient d'établir à partir de quel âge un personnage ou un acteur peut être considéré comme vieux. Le propos consistera plutôt à interroger les représentations qu'engage la convocation de l'âge sur scène et à l'écran, en laissant une place importante aux discours et aux gestes qui font état de l'expérience de la vieillesse. Les historiens, les anthropologues et les sociologues, dont les publications sur ce thème se sont multipliées au tournant des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles³, ne cessent de le rappeler : la manière dont l'avancée en âge est perçue et vécue diffère selon les époques, les cultures, les classes sociales, et, bien sûr, selon les individus. Tchekhov dépeint d'ailleurs très bien cette labilité de la notion de vieillesse, lorsqu'il met côte à côte, dans *La Mouette*, Macha, jeune fille qui se traîne avec l'impression d'être née « depuis longtemps, très longtemps⁴ », et l'actrice vedette Arkadina, quarantenaire et enferrée dans son jeunisme. Dans la même pièce, Sorine, retraité depuis peu, connaît une vieillesse amère et douloureuse attisée par le sentiment d'avoir raté sa vie, et se voit tancé par Dorn, médecin encore actif de cinquante-cinq ans, qui trouve frivole de vouloir se soigner quand on est vieux ; ils n'ont pourtant que cinq ans d'écart. À cette subjectivité ancienne du rapport à l'âge, s'ajoute une spécificité propre à notre époque, qui tient au fait que la vieillesse est pensée sous des angles divers, et parfois non concordants (médical, politique, sociologique, anthropologique, etc.). La multiplicité des formes de vieillissement, et des façons de vieillir, a d'ailleurs conduit certains spécialistes à mettre au

1. Entretien avec Y. Ninagawa, réalisé le 29 mars 2013 par A. Soejima du Saitama Arts Theater, dossier de presse du spectacle mis en ligne sur le site de la Maison du Japon. Disponible sur <http://issuu.com/mcjp/docs/dp_gold_6/10?e=2247548/2681121> [consulté le 06/01/2015].

2. P. Bourdieu, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », entretien avec A.-M. Métaillé (1978), dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1992, p. 143-154.

3. Citons, entre autres : V. Caradec, *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2010 ; B. Puijalon et J. Trinquaz, *Le Droit de vieillir*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000.

4. A. Tchekhov, *La Mouette*, acte II, trad. du russe G. Cannac et G. Perros, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 316.

pluriel le mot « vieillesse⁵ », tandis que d'autres constataient le foisonnement récent de synonymes, qui en disent plus long sur le regard porté sur la vieillesse, que sur elle-même : du très sportif et commercial « senior », aux distinctions gérontologiques entre « troisième » et « quatrième âge », puis entre personnes âgées autonomes et dépendantes. Cette « guirlande de dénominations⁶ » est sans conteste due à l'accroissement de la part de personnes âgées dans la population des pays développés, mais elle est aussi le révélateur de l'intérêt ambivalent qu'on leur porte dans le champ médiatique. En effet, leur sort collectif est au cœur de nombreux débats de société, et en général associé au mot « problème », comme dans l'expression récurrente « vieillissement de la population », inventée par Alfred Sauvy en 1928, qui a depuis été fortement questionnée et contestée, mais qui continue d'être en vogue. Pourtant, les corps altérés par la vieillesse sont peu visibles, et la parole des personnes âgées n'est audible que quand elle est proférée par des figures héroïsées dont la vitalité dément l'avancée en âge. Marc Augé le souligne à juste titre :

[E]n Occident, le grand âge se banalise et a perdu son caractère d'exceptionnalité. Il n'assure plus à lui seul le prestige. Dans notre société de l'image, il faut, pour en tirer un bénéfice médiatique, ou battre des records de longévité (gloire par définition éphémère...), ou réaliser des performances (sportives, théâtrales, littéraires ou politiques...) malgré son âge, l'exception de quelques-uns confirmant, somme toute, la règle commune du papy-mamie. Le vieillard prestigieux, de nos jours, ne doit pas faire son âge. Il se situe d'emblée sous le signe du déni⁷.

Comme le note en passant Marc Augé dans sa seconde parenthèse, les arts de la représentation fictionnelle, en particulier le théâtre, mais aussi le cinéma, peuvent aller dans le sens de ce « déni de vieillesse », notamment lorsqu'ils valorisent des vedettes fringantes et infatigables, dont la célébrité et la longévité ont su s'attirer la sympathie de plusieurs générations de spectateurs.

Il n'empêche que cette glorification médiatique ne doit pas faire écran quant aux contenus des films et des spectacles qui s'attachent à interroger l'avancée en âge, dont l'abondance actuelle, signe des temps, est aussi à mettre en relation avec la part croissante de personnes âgées dans le public des salles de spectacle. Le critique Jacques Mandelbaum note en 2013⁸ que les films traitant de la

5. S. Carbone (dir.), *Penser les vieillesse*, Paris, Seli Arslan, 2010.

6. J.-J. Aymot, *Innommable et innombrable, de la vieillesse considérée comme une épidémie*, Paris, Dunod, 2012, p. 7.

7. M. Augé, *Une ethnologie de soi, le temps sans âge*, Paris, Seuil, 2014, p. 18.

8. J. Mandelbaum, « Les séniors, acteurs du cinéma », *Le Monde Culture et idées*, 7 juillet 2013. Disponible sur <http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/04/cinema-le-grand-age-d-or_3442457_3246.html> [consulté le 22/07/2014]. Sur le même thème, on pourra aussi écouter l'émission La Grande Table de C. Broué, consacrée aux « Représentations de la vieillesse au cinéma », avec J. Mandelbaum, T. Nathan et J.-P. Viriot-Durandal, datée du 5 juillet 2013,

vieillesse se sont multipliés depuis une dizaine d'années, et que le regard qu'ils portent sur cet âge s'est diversifié, au point qu'il paraît impossible d'en établir une typologie limitative : aux films humoristiques épinglant les travers de la sénilité, à la manière d'*Arsenic et vieilles dentelles* de Frank Capra (1941), et aux fables philosophiques d'accoutumance à la mort, comme *Les Fraises sauvages* d'Ingmar Bergman (1957), sont venus s'ajouter, plus récemment, les œuvres cinématographiques qui représentent crûment la solitude et la décrépitude, dont *Amour* de Michael Haneke (2012) constitue l'exemple-phare. La création documentaire a, elle aussi, donné la parole aux personnes âgées, très récemment encore, avec *Le Sens de l'âge* de Ludovic Viot (2011) ou encore *Les Invisibles* de Sébastien Lifshitz (2012). Il serait aisé de faire un constat similaire dans le domaine de la danse. Qu'on songe à la reprise de *Kontakthof* par Pina Bausch avec des danseurs amateurs de plus de soixante-cinq ans (2000), ou à certains passages de *Racheter la mort des gestes* (2012) de Jean-Claude Galotta, dont la singularité a consisté à partir des gestes proposés par des danseurs amateurs pour les amener à une chorégraphie. Du côté du théâtre, on pourra citer, pour la seule saison 2012-2013, trois spectacles : *Mon dernier cheveu noir* de Jean-Louis Fournier, mis en scène par Anne Bourgeois, au Théâtre du Rond-Point, à Paris (novembre 2012), fondé sur le témoignage autobiographique de l'auteur ; *Caramba*, créé à la Comédie de Béthune par Thierry Roisin (janvier 2013), à partir d'une enquête auprès de personnes de plus de soixante-cinq ans ; ou encore *Lendemain de fête* (janvier 2013), de Julie Bérès, spectacle qui traite à la fois de la persistance du désir chez un couple avancé en âge, et de la perte de mémoire d'un homme vieillissant. Le point commun de ces approches diverses me semble résider dans le fait que la vieillesse n'y est pas traitée sous l'angle du récit de vie permettant de construire un destin signifiant, ni sous celui de la représentation sociale uniformisée, mais qu'elle est, à chaque fois, abordée comme expérience individuelle, vécue par les acteurs sources du spectacle (qui en sont souvent aussi les interprètes). Le discours de Julie Bérès, qui avait déjà abordé la question de la maladie d'Alzheimer dans un précédent spectacle, *On n'est pas seul dans sa peau* (2006) paraît à cet égard éloquent :

En répétant *On n'est pas seul dans sa peau* (2006), où l'actrice qui interprétait le rôle d'une vieille dame perdant la mémoire était plus jeune que son rôle, j'ai éprouvé une limite à ça, une limite émotionnelle qui tenait au fait qu'elle ne savait pas ce que c'était dans son corps, dans son esprit, dans son être, d'avoir soixante-quinze ans. Et je m'étais promis que si je traitais de nouveau des âges de la vie, ce serait avec des gens qui portaient en eux ce savoir, qui n'est pas forcément cérébral, qui est inconscient, qui est inscrit dans les corps. L'approche est donc très différente. Et

sur France Culture, disponible sur <<http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-1ere-partie-representations-de-la-vieillesse-au-cinema-2013-07-05>> [consultée le 22/07/2014].

là pour *Lendemain de fêtes* (2013), je pense que des gens de quarante ans n'auraient pas pu aborder la question de la mort, du désir, de la même manière que le font Évelyne Didi et Christian Bouillette, qui a soixante-quinze ans, qui a eu une hernie, qui a failli être arrêté au mois de décembre pour des problèmes de santé, donc qui de façon intime et personnelle sait ce que veut dire avoir soixante-quinze ans. C'était aussi éprouver d'une autre façon un sujet, pas seulement par la fiction – bien que ce soit une fiction, *Lendemain de fêtes*, même s'il y a eu un travail de collectage et d'immersion en amont, c'est vraiment une fiction⁹.

En cela, les choix de Julie Bérès paraissent très proches de ceux de Thierry Roisin, qui a construit son spectacle en deux temps : d'abord sous la forme d'un oratorio et d'une scène sans paroles « où toutes les normes imposées par la société vont être levées », ensuite à travers une « radiographie très intime des moments de vie liées à la vieillesse¹⁰ ». Le metteur en scène met en évidence son intention d'aborder frontalement, et de pair, la question des représentations sociales et celle de l'expérience vécue par une génération particulière, celle des babyboomers et soixante-huitards :

Malgré les bonnes intentions, on a du mal à entretenir des relations simples et directes avec les vieux : soit on est dans l'excès d'admiration, soit on focalise sur les problèmes liés au corps. Par ailleurs, il y a une difficulté propre à l'époque : une communauté de gens âgés qui répond à des codes établis est désormais rejointe par une autre, celle qui a fait 68 et qui s'est construite sur des valeurs rebelles de jeunesse magnifiée et exaltée. Tout cela produit de la confusion¹¹.

« Confusion », le mot est lâché ; on ne s'étonnera sans doute pas de le retrouver dès les premières pages de *Philosophie des âges de la vie*, où Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot insistent sur la « confusion des âges » aujourd'hui à l'œuvre dans les sociétés occidentales, où les rites de passage d'un âge à l'autre se sont estompés, et où l'entrée dans la vieillesse ne connaît pas de repère unique (la fin de la vie professionnelle et le départ des enfants coïncidant parfois avec un renouveau de la vie amoureuse, ou une retraite très active). « À l'ère de l'individu, [...] l'exigence d'être soi-même a pris le pas sur l'impératif de faire son âge au point que le fil naturel de l'existence semble être subverti ; il faut devenir mature toujours plus tôt et rester jeune toujours plus tard », constatent

9. J. Bérès, table ronde « Jouer (avec) les âges de la vie » animée par A. Martinez, lors de la journée d'études « Représenter les âges de la vie : enfance, jeunesse et vieillesse dans les arts du spectacle », 30 janvier 2013, avec C. Backès, J. Bérès, Y. Bourgeois, M. Fonte, C.-H. Buffard, P. Péju. L'intégralité de cette table ronde est disponible sur <<http://plus.franceculture.fr/partenaire/grenoble-3-stendhal/journee-d-etudes-representer-les-ages-de-la-vie-enfance-jeunesse-et>> [consulté le 22/07/2014].

10. T. Roisin, propos recueillis par C. Robert, « Roulez, vieillesse », *La Terrasse*, n° 202, 1^{er} octobre 2012, p. 22.

11. *Ibid.*

les auteurs, avant de préciser que « l'enfance est un problème, l'adolescence interminable, la maturité introuvable, et la vieillesse ennemie¹² ». Ce propos est nuancé à mesure que l'on avance dans l'ouvrage : « Confus comme statuts et comme rôles, les âges de la vie restent évidents comme tâches et comme processus : vivre son enfance, passer sa jeunesse, accéder à la maturité, réussir sa vieillesse¹³. »

C'est à l'aune de ce trouble dans les âges qu'il a semblé éclairant de consacrer ce numéro de *Recherches et Travaux* à l'interprétation de la vieillesse sur la scène et à l'écran. En effet, si la critique littéraire actuelle a su se saisir de ce sujet¹⁴, force est de constater qu'en dépit du foisonnement de films, de chorégraphies, de pièces mettant en scène des personnes âgées en ce début de siècle, la critique en arts du spectacle a laissé ces questions en jachère¹⁵, abordant plus volontiers les territoires de l'enfance¹⁶. Plus que diachronique, l'approche de cet ouvrage collectif se veut rétrospective, cherchant à éclairer le présent au regard du passé. Il s'agira de dégager les filiations de certaines représentations sociales de la vieillesse encore prégnantes aujourd'hui, mais aussi d'envisager la question de l'interprétation à l'aune de celle de l'expérience du corps âgé. Nous nous tiendrons ainsi sur une ligne de crête entre « corporéité » (l'âge tel qu'il apparaît à travers toute une série d'indices extérieurs : rides, dos voûté, tremblements) et « corporalité » (l'âge tel qu'il est vécu de manière sensible et intime)¹⁷. « Jouer (avec) la vieillesse », c'est à la fois se saisir d'un imaginaire stéréotypé du grand âge, et continuer à jouer, à mesure qu'on avance en âge.

12. É. Deschavanne, P.-H. Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2007, p. 9-10.

13. *Ibid.*, p. 274.

14. Le Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines de l'université Blaise Pascal à Clermont Ferrand (CRLMC) a notamment consacré tout un cycle de publications sur le vieillir, depuis 2004. Parmi les nombreuses publications de ce cycle, citons en particulier A. Montandon (dir.), *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal - CRLMC, 2005 ; ainsi que M.-C. Paillard (dir.), *Admirable tremblement du temps : le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal - CRLMC, 2008.

15. Exception faite d'un chapitre de G. Banu (« Le vieil acteur ou le temps sauvegardé », dans *L'Acteur insoumis*, Paris, Gallimard, 2012), les articles sur la question sont parfois anciens, comme celui de H. Catsiapis, « Le théâtre à succès, théâtre de la vieillesse », *Communication et langages*, n° 73, 1987, p. 69-76, disponible sur <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1987_num_73_1_992> [consulté le 22/07/2014]. Ils demeurent en tous les cas isolés, à l'exemple de celui de F. Tudoire-Surlapierre, « Vieille fin de partie perdue : Beckett et la vieillesse », *Gérontologie et société*, n° 114, 2005/3, p. 31-46, disponible sur <http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=GS_114_0031> [consulté le 22/07/2014].

16. Voir par exemple, le dossier « L'enfant au théâtre », *Jeu*, n° 142, Québec, 2012/1 ; ou encore G. Banu (dir.), *L'enfant qui meurt, motif avec variations*, Montpellier, L'Entretiens, 2010.

17. M. de Hennezel, « Corporéité et corporalité », dans D. Bloch, B. Heilbrunn, G. Le Gouès, *Les Représentations du corps vieux*, Paris, PUF - Fondation Eisai, 2008, p. 91-92.

La plupart des acteurs prolongent, bien au-delà des soixante-cinq ans, leur activité, que ce soit par nécessité ou par choix. J'ai souvenir d'un intermittent brandissant, lors des manifestations de l'été 2003 en Avignon, un panneau sur lequel était inscrite la question suivante : « Avez-vous déjà vu un acteur à la retraite ? » Ces considérations socioéconomiques sont loin d'être anecdotiques, car elles induisent pour les acteurs un rapport complexe à leur être-en-scène, qui frise l'injonction paradoxale : d'une part, leur métier exige d'eux une capacité à se métamorphoser, à se projeter dans un *autre soi*, capacité intrinsèque à la notion de jeu ; d'autre part, l'avancée en âge les contraint à *accepter ce qu'ils sont (devenus)*, à jouer avec un corps et un esprit dont les qualités ont parfois décliné au fil du temps.

Avoir (ou non) l'âge de l'emploi

Marc Augé voit dans cette nécessité de composer *avec* et à *partir de son âge* une spécificité positive du métier d'acteur, et non un obstacle :

Sous ce rapport, les acteurs professionnels sont plus directement condamnés à l'honnêteté que les écrivains ou les intellectuels car les rôles qu'ils acceptent d'interpréter, et dont ils ne sont pas les auteurs, sont largement tributaires de leur apparence physique et de leur âge : si paradoxale que puisse sembler cette affirmation à première vue, les acteurs, eux, n'ont pas le loisir de se dissimuler sous le manteau du langage. Même si les fards et les maquillages leur donnent une certaine marge de manœuvre, nous apprécions chez les plus grands acteurs comme chez les plus grandes actrices leur aptitude à incarner, au fil de l'âge, des personnages qui ont toujours leur âge. C'est en vieillissant qu'ils se renouvellent. [...] L'acteur qui continue à jouer accepte le plus souvent des rôles qui correspondent à son âge ; il ne pense pas contradictoirement sa vie et son métier. Comme ses rôles se renouvellent, il fait toujours une expérience inédite : il vit du nouveau sans se répéter¹⁸.

Si cette remarque est en grande partie juste, il importe, me semble-t-il, de la nuancer sur le plan esthétique et sociologique. Tout d'abord, un tel discours sur la nécessité pour l'acteur d'adapter ses rôles à son âge n'est valable que si l'on part d'un présupposé réaliste, ou du moins si l'on se situe dans le champ du vraisemblable (le signe doit être indexé sur le référent, et l'acteur choisi en fonction des caractéristiques du personnage...). Or, si le réalisme demeure le code dominant de l'époque actuelle, il est loin d'être le seul. Au théâtre par exemple, la mise en scène s'autorise souvent des déplacements dramaturgiques qui visent à faire entendre d'autres aspects du texte que ceux qui avaient jusque-là été mis en valeur. Pour mettre l'accent sur l'esprit de la pièce, on ne

18. M. Augé, *Une ethnologie de soi...*, ouvr. cité, p. 32-34.

la prend pas forcément à la lettre, et l'âge du rôle fait partie de ces paramètres avec lesquels les metteurs en scène aiment à jouer. En 2007, Jean-François Sivadier confie le rôle du Roi Lear à Nicolas Bouchaud, comédien alors âgé de quarante et un ans seulement. Les affinités artistiques et la collaboration au long cours entre les deux hommes ont certainement été décisives dans ce choix ; il n'empêche que Jean-François Sivadier s'attache à lui donner une justification dramaturgique. Il a souhaité, dit-il, se débarrasser ainsi des clichés pesant sur le personnage (vieillesse et folie) pour s'intéresser plus spécifiquement à la dimension métathéâtrale du texte, et à la manière dont ce roi déroge au rôle social qu'on attendait de lui. S'inscrivant dans la filiation de Vitez, il insiste en outre sur la possibilité qu'a l'acteur de contenir en lui l'enfant qu'il était et le vieillard qu'il sera, et d'être un feuilleté d'âges¹⁹. Le metteur en scène dirige Nicolas Bouchaud dans ce sens, et c'est avec humour et ludisme que l'acteur traverse des colères enfantines ou simule le grabataire en réponse aux remarques désobligeantes de Régane. Jamais il ne vieillit son apparence. À la toute fin de la représentation, une poudre blanche lui est jetée sur les cheveux de manière très brechtienne, pour donner à voir le chemin vers la maturité que connaît le Roi à mesure qu'il fait l'expérience de l'adversité. Un tel choix rappelle la lecture de Strehler, qui considérait la vieillesse comme « une conquête pour Lear²⁰ », car ses comportements sont au départ ceux d'un guerrier encore actif, qui chasse et festoie.

Il existe aussi des exemples récents du choix inverse qui consiste à attribuer des rôles de jeunes gens à des acteurs plus âgés. En 2011, Michel Raskine a monté *Le Jeu de l'amour et du hasard* avec des acteurs quinquagénaires, y compris dans les rôles de Sylvia (Marieff Guittier) et de Dorante (Christian Drillaud). Dans cette mise en scène, qui procédait aussi à une actualisation du texte, Sylvia ne péchait plus par naïveté : c'était une femme mûre, qui se méfiait d'autant plus de l'amour qu'elle en connaissait les mécanismes d'emballlement et d'érosion. La fin heureuse de la comédie s'en trouvait détournée :

Quant au couple des maîtres, il réalise bien vite que l'amour n'est qu'un fantasme : tout semble se déliter dès lors que Dorante a récupéré sa redingote et que Silvia est rendue à son oisiveté, recrachant voluptueusement la fumée de sa cigarette que son fiancé, agacé, repousse de la main²¹.

19. J.-F. Sivadier, conférence de presse du 17 juillet 2007, festival d'Avignon, disponible sur <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-17-juillet-2007-1053>> [consulté le 25/07/2014].

20. G. Strehler, *Un théâtre pour la vie*, trad. de l'italien S. Kessler, Paris, Fayard, 1980, p. 289.

21. A. Carré, « Marivaux pris à son propre piège », *Agôn* [En ligne], Critiques, Saison 2010-2011, disponible sur <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1612>> [consulté le 25/07/2014].

Ce parti pris dramaturgique, qui à mes yeux de spectatrice n'était qu'à moitié opérant (car le rapport fille-père, pourtant essentiel dans la pièce, en devenait incongru), avait du moins le mérite de donner une tonalité mélancolique et amère au texte, sans pour autant tomber dans la vision sadienne des pièces de Marivaux, en vogue depuis les mises en scène de Jean Vilar et Patrice Chéreau. En tous les cas, les exemples du *Roi Lear* et du *Jeu de l'amour et du hasard* témoignent du fait que l'âge du personnage n'est pas toujours une donnée impérative à laquelle on se plie, et que les acteurs peuvent aussi se renouveler en s'emparant de rôles dont l'âge devrait, *a priori*, leur interdire l'accès.

Les propos de Marc Augé appellent une autre nuance, dans la mesure où ils semblent plus facilement applicables aux acteurs qu'aux actrices, tant il est vrai que la pénurie de rôles de femmes âgées a longtemps condamné les comédiennes, soit au retrait de la scène, soit au déni de vieillesse. Si Madeleine Renaud a pu se réjouir de « changer d'emploi tous les dix ans²² » en jouant d'abord les ingénues, puis la mère de *La Cerisaie*, et enfin la Winnie de *Oh les beaux jours*, il n'empêche qu'elle a créé le rôle de la jeune cocotte Amélie (dans *Occupe-toi d'Amélie* de Feydeau) à quarante-huit ans et l'a joué jusqu'à soixante ans. La vedette n'a pas d'âge. C'est à cela, entre autres, qu'on la reconnaît. C'était déjà vrai au XIX^e siècle, si l'on en croit Florence Naugrette :

Le critère de l'âge intervient aussi, jusque dans la désignation même des emplois, qui oppose le jeune premier, la jeune première, au barbon ou à la duègne. Dans le théâtre classique, le héros est nécessairement jeune. Mais précisément, les grands comédiens et les grandes comédiennes pouvaient échapper parfois à la dure loi des ans et de leur irréparable outrage. La raison n'en était pas seulement la faiblesse indulgente de l'éclairage scénique ; les habitudes de réception des spectateurs y étaient pour beaucoup : on n'aurait pas vu M^{lle} Mars jouer autre chose qu'une jeune première, emploi dont elle a, d'ailleurs, la prérogative par contrat. Aussi Hugo lui confie-t-il tout naturellement le rôle de Doña Sol malgré ses cinquante ans²³.

Cela n'a pas changé aujourd'hui. Quand Isabelle Huppert, à soixante et un ans, accepte en 2014 de jouer Araminte dans *Les Fausses Confidences* mises en scène par Luc Bondy, aucun journaliste ne s'avise de lui faire remarquer que le personnage – dont l'âge n'est pas mentionné explicitement dans la pièce – est sans doute une jeune veuve, à la manière de celle de *La Seconde Surprise de l'amour*. Creuser l'écart d'âge entre Araminte et Dorante (Louis Garrel) qui

22. M. Renaud, dans J.-L. Barrault, *Saisir le présent*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 79.

23. F. Naugrette, « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », communication au Groupe Hugo du 31 mars 2001, disponible sur <<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/01-03-31naugrette.htm>> [consultée le 25/07/2014].

n'a « pas tout à fait²⁴ » trente ans est sans doute une manière pour Luc Bondy d'insister sur les différences sociales qui séparent les futurs époux (différences qui sont dans la pièce avant tout financières, le jeune homme étant de bonne famille bourgeoise, comme Araminte, mais ruiné). Mais c'est surtout l'occasion d'offrir à la grande actrice un rôle qu'elle n'aurait peut-être pas accepté dans sa jeunesse. Elle affirme elle-même s'être peu penchée sur Marivaux lorsqu'elle était au Conservatoire : « À mon époque, Marivaux était le berceau des emplois : la jeune première, la soubrette, etc. Et moi je ne voulais pas être enfermée dans une case²⁵ ! » De la même manière que la danse contemporaine s'est construite en partie sur un refus du calibrage du danseur (en termes de poids, de taille et d'âge), le théâtre s'est, au xx^e siècle, élaboré en se débarrassant de certains académismes, tels que l'emploi. Or, l'âge a longtemps été l'un des critères majeurs pour catégoriser un rôle, et grossir ses traits.

D'un âge-Janus aux mille visages de la vieillesse

Dans son *Discours sur les sciences et les arts*, en 1750, Jean-Jacques Rousseau s'offusquait des rôles secondaires et stéréotypés réservés aux vieillards sur les scènes de théâtre, en particulier dans la comédie :

Puisque l'intérêt y [au théâtre] est toujours pour les amants, il s'ensuit que les personnages avancés en âge n'y peuvent jamais faire que des rôles de sous-ordre. Ou, pour former les nœuds de l'intrigue, ils servent d'obstacles aux vœux des jeunes amants, et alors ils sont haïssables ; ou ils sont amoureux eux-mêmes et alors ils sont ridicules [...] On en fait, dans les tragédies, des tyrans, des usurpateurs ; dans les comédies, des jaloux, des usuriers, des pédants, des pères insupportables que tout le monde conspire à tromper. Voilà sous quel honorable aspect on montre la vieillesse au théâtre, voilà quel respect on inspire pour elle aux jeunes gens. [...] Qui peut douter que l'habitude de voir toujours dans les vieillards des personnages odieux au théâtre n'aide à les faire rebuter dans la société, et qu'en s'accoutumant à confondre ceux qu'on voit dans le monde avec les radoteurs et les Gêronte de la comédie, on ne les méprise tous également²⁶ ?

Rousseau concédait néanmoins à Voltaire le mérite d'avoir donné un caractère digne au Lusignan de *Zaïre* et au Philippe Humbert de *Nanine*. Quelques

24. P. de Marivaux, *Les Fausses Confidences* (acte I, scène 7), dans *Théâtre complet*, Paris, Seuil, 1964, p. 449.

25. I. Huppert, « Isabelle Huppert, une femme de tête », propos recueillis par A. Héliot, *Le Figaro, Culture*, 16/01/2014, disponible sur < <http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/01/16/03003-20140116ARTFIG00317-isabelle-huppert-une-femme-de-tete.php> > [consulté le 25/07/2014].

26. J.-J. Rousseau, « Discours, si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs », dans *Contrat social ou Principes de droit politique*, Paris, Garnier, [s. d.], p. 161-162.

années plus tard, en 1857, Diderot inventait le Lysimond du *Fils naturel*, vieillard tendre et larmoyant, mais encore très secondaire (n'apparaissant que dans la toute dernière scène de la pièce pour en résoudre l'intrigue). Âge-Janus, la vieillesse a souvent balancé, au théâtre, entre deux fonctions antithétiques, qui ne recoupent que partiellement la séparation des genres dramatiques : d'un côté les autoritaires (barbons de la comédie et tyrans de la tragédie), de l'autre les sages et bienveillants (figurant aussi bien dans la comédie, que dans le drame ou la tragédie). Si elle est devenue frappante au XVIII^e siècle, avec ce que Jean-Pierre Gutton a nommé « la naissance du vieillard²⁷ », cette bivalence des rôles d'hommes et de femmes âgés (barbon / duègne ; mère noble / père noble), n'en est pas moins plus ancienne, avec le *senex iratus* (vieillard colérique) et le *senex lepidus* (vieillard doux) de la comédie romaine. Ce jeu des contraires est, du reste, le reflet de l'ambivalence du regard porté sur cet âge, pointée par Jean-Pierre Bois :

La vieillesse a toujours engendré des réactions tranchées et opposées. Quel que soit le discours dominant d'une époque, il repose sur deux thèmes antinomiques, mais sans doute complémentaires – sagesse et folie, joie et tristesse, beauté et laid, vertu et corruption de l'âge et des personnes âgées – qui expriment deux aspirations, la tentation d'une vie longue et le refus des faiblesses classiques de l'âge. Actuellement dans un bouillonnement tendu plutôt que fécond, les interrogations vont surtout d'un optimisme concrétisé par l'image d'une vieillesse active et dynamique, aux plus grandes inquiétudes touchant aux problèmes de la dépendance, du financement des longévités, de l'équilibre entre la vie, la maladie, la mort²⁸.

Si les deux visages de la vieillesse ont toujours coexisté, la balance a pu pencher parfois d'un côté ou de l'autre au gré des époques : à l'optimisme et à la glorification de la vieillesse propre aux Lumières et à la Révolution, succède un pessimisme qui se traduit notamment dans la littérature réaliste et naturaliste. Les arts, en particulier ceux de la scène et de l'écran, qui mettent en jeu des processus d'identification et de rejet, sont à la fois des reflets et des moteurs des représentations sociales. La pluralisation actuelle des visages de la vieillesse au théâtre, dans la danse, au cinéma peut ainsi être lue comme une complexification du regard porté sur elle. Elle manifeste l'intention de se saisir de manière nuancée, à l'abri des généralisations hâtives, de questions qui émergent dans la société : le développement de l'âgisme, la conciliation entre vie sexuelle et vieillissement...

27. J.-P. Gutton, *Naissance du vieillard : essai sur l'histoire des rapports entre les vieillards et la société en France*, Paris, Aubier, 1988. J.-P. Gutton y explique comment, avec l'accroissement de la part de population âgée dans la population globale, la vieillesse n'a plus seulement été perçue comme un destin individuel, mais comme un phénomène social.

28. J.-P. Bois, *Histoire de la vieillesse*, Paris, PUF, 1994, p. 4.

Une plongée perceptive dans la vieillesse

L'engouement actuel pour la vieillesse dans les arts du spectacle n'est néanmoins pas seulement une caisse de résonance de questions sociales. Il va plus loin. Georges Banu le souligne avec acuité : parce qu'il « incarne sa finitude devant moi » et travaille « avec la conscience de la mort », « l'acteur vieux qui s'assume est pareil à Poussin ou à Michel-Ange au terme de leur vie, et ce qu'on aime, chez lui, comme chez eux, c'est la perte de sécurité, l'insécurité comme donnée du jeu sur le plateau aussi bien que du regard dans la salle²⁹ ». Ajoutons que la vieillesse est le seul âge où puisse être questionnée et relativisée la doctrine dominante de l'efficacité à tous crins, de la productivité de soi. Elle permet ainsi une exploration du temps présent, d'un temps dégagé de la logique des causes et des conséquences, ou des actions à répercussion. L'apparition d'un interprète très âgé sur la scène ou à l'écran, qui dans sa fragilité signale que c'est peut-être la dernière fois que nous le voyons, produit une forme d'épiphanie du présent et de la perception.

À la fin du XIX^e siècle, quand Maurice Maeterlinck explicite ce qu'il nomme « le tragique quotidien », ce sentiment intérieur qui survient dans la vie de tous les jours, très différent du tragique des grandes aventures, l'image qui vient sous sa plume est celle du « vieillard immobile ».

Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de la maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête sans se douter que les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives [...] – il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur³⁰.

Le vieillard de Maeterlinck porte en lui une autre vision du drame, car il capte les mouvements du monde plus qu'il n'agit. Il n'est pas là pour incarner un rôle, ni pour exécuter une action, mais pour figurer un état de perméabilité face au monde (qui implique la lenteur, l'immobilité et l'écoute). Les sensations explorées par Maeterlinck connaissant certaines similitudes avec ce que Pierre Péju a nommé « l'Enfantin », et dont il donne une définition plus métaphorique que conceptuelle : « Qu'est-ce que l'Enfantin ? C'est la nudité soudaine,

29. G. Banu, « Le vieil acteur ou le temps sauvegardé », art. cité, p. 142-143.

30. M. Maeterlinck, « Le tragique quotidien », dans *Le Trésor des humbles*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2008, p. 121.

le brusque abandon à l'instant présent, l'attention hypnotique à un détail, le changement de regard sur ce qui m'entoure, l'inexplicable nouveauté d'un geste, le détournement provisoire de l'usage des objets³¹. » L'Enfantin ayant, aux dires du romancier-philosophe, des « affinités avec la grande vieillesse, avec la proximité de la mort, de la fin³² », on trouve, sous sa plume, le même arrêt-sur-temps que chez Maeterlinck :

L'Enfantin est fait d'une « coïncidence des âges » (le contraire d'une concordance des temps). Il y a de l'enfant dans l'adulte, comme il a de l'adulte dans l'enfant et beaucoup de vieillard. On sait qu'il arrive à l'enfant, en pleine action, de s'arrêter net. Il pose alors brusquement sur les choses un regard profond, très grave, et plein d'une inquiétude qu'aucune parole adulte ne saurait apaiser. Il se fait vieux. Sans âge. Confronté à l'énigme. Tout en restant enfant. C'est pourquoi l'accueil de l'Enfantin implique d'admettre que beaucoup de vie a été vécue et que certains secrets généraux d'une vie, enfouis dans les commencements, ne seront jamais découverts³³.

Cette attention sans tension (vers un destin à accomplir), si caractéristique de la vieillesse, constitue non seulement un contre-modèle de la fiction héroïque, mais aussi une invitation au spectateur, une incitation à déporter le regard vers la perception plutôt que vers l'action.

Le parcours proposé dans ce volume tient compte de ce déplacement du regard : il s'attache à rendre compte de la complexification des représentations de la vieillesse, et des relations entre les âges et les générations, pour conduire à une traversée sensible de la corporalité âgée. Dans la première section « Le vieil homme, un type à interroger », l'accent a été délibérément mis sur le vieillard, figure plus stéréotypée que celle de la vieille femme. Parce qu'il a longtemps concentré l'autorité (autorité du pouvoir parental et patronal, mais aussi autorité du savoir acquis au fil du temps), le vieillard cristallise les poncifs, parfois contradictoires (caco-chymie et colère, impuissance et lubricité, sagesse et ridicule). Revenant sur l'une de ces représentations antinomiques, celle du *senex iratus* de la Comédie latine, Céline Candiard montre qu'elle a traversé les siècles et trouvé une réincarnation dans le jeu de Louis de Funès. La véhémence d'un tel numéro spectaculaire réclame, de la part de l'acteur, une énergie qui n'est pas toujours compatible avec l'âge avancé. Dans sa lecture des *Estivants* et de *La Cerisaie*, Marie-Christine Autant-Mathieu souligne combien, dans la période de crise et de transformations que connaît la Russie au tournant des XIX^e et XX^e siècles, les personnages de vieillards ont pu être paradoxalement porteurs d'une « vision de l'avenir », nostalgique chez le Firs de Tchekhov, plus

31. P. Péju, *Enfance obscure*, Paris, Gallimard, 2011, p. 54.

32. *Ibid.*, p. 27.

33. *Ibid.*, p. 161.

optimiste et motrice chez le Deuxpoints de Gorki. Marie-Claude Hubert, quant à elle, trace l'évolution des figures de vieux dans le théâtre de Beckett, plus clownesques et incarnées dans ses premières pièces, plus abstraites et morcelées dans les dernières. Les apparitions de *Solo*, *Cette fois* et *Berceuse*, remettent en question l'unité du personnage et celle du sujet ; elles ne tentent pas d'inventer un sens rétrospectif au fil de la vie, mais donnent à voir et à entendre son inanité. Cette instabilité de l'identité dans la durée est aussi au cœur de *Mille Soleils*, film de Mati Diop qui met en scène un vieil acteur, Magaye Niang, aux prises avec sa propre image dans le film *Touki Bouki* de Mati Diop, tourné quarante ans plus tôt. « Vous ne vous ressemblez pas du tout », déclarent de jeunes spectateurs au vieil acteur, qui leur a confié qu'il était le héros à l'écran. Robert Bonamy analyse la manière dont le cinéma capte et donne à voir « ces sauts dans le temps », non seulement à travers la figure d'un personnage aux allures de « cowboy vieillissant », mais aussi par des raccords entre les deux films, séparés par quarante années. Le film vieillissant s'incruste dans le film de Mati Diop et prend des allures d'archives, ou devient support de nouvelles fabulations.

La deuxième partie « Des ponts entre les âges » est consacrée à la fois à la confusion des âges, et aux relations intergénérationnelles. Dans son analyse qui croise interprétation dramaturgique et interprétation scénique, Jean-Yves Vialleton démontre que la complexité de certains personnages classiques repose, en partie, sur la « superposition des présupposés dus aux âges ». Il dresse les portraits d'Argan en « vieux bébé » et d'Alceste, mi-adolescent pleurnichard, mi-vieillard colérique, avant de revenir sur l'hypothèse d'une « Phèdre jeune », défendue par Antoine Vitez. En s'attelant à un corpus de pièces de théâtre jeunesse, Marie Bernanoce explique combien le schéma traditionnel de la transmission parents-enfants a pu évoluer du xx^e siècle à aujourd'hui. Loin du didactisme des années 1940, ont émergé progressivement des couples générationnels inattendus, ainsi que des figures troubles de vieillards-enfants, comme chez Mike Kenny. Indice d'une « dualité profonde » du théâtre jeunesse, le dédoublement des âges incite le spectateur du théâtre jeunesse à adopter un double point de vue, celui de l'enfance et celui de l'âge adulte. Erica Magris pointe, elle aussi, ces ponts entre les générations, en mettant en évidence les silhouettes paradoxales du théâtre de Romeo Castellucci. Enfants, adolescents, adultes et vieillards se côtoient et s'entretuent dans les spectacles de Societas Raffaello Sanzio, où « la vulnérabilité de l'homme et sa mortalité semblent contaminer le masque et contredire le pouvoir de métamorphose du théâtre ».

La dernière partie du volume est consacrée à l'expérience corporelle de la vieillesse, telle qu'elle peut s'exposer et se donner à percevoir. Examinant quelques exemples contemporains d'acteurs octogénaires et nonagénaires

dans le théâtre polonais, Dorota Jarzabek-Wasył met l'accent sur leur diction spécifique – qui porte l'empreinte d'une époque révolue. Elle montre en outre que la critique et le public ont tendance à appréhender ces acteurs comme des personnes, plutôt que comme des personnages, ce qui n'est pas lié à leur jeu, très polyvalent, qui manie et marie les âges et les genres. Gretchen Schiller choisit, quant à elle, de porter sa réflexion sur la chorégraphe Anna Halprin et le capoeirista João Grande, qui ont ceci de commun qu'ils ont trouvé dans le mouvement une capacité à durer et à s'adapter à chaque âge de la vie, en transmettant leurs expériences à d'autres. Il peut sembler paradoxal d'achever cette esquisse de la vieillesse comme expérience vécue par un article sur les arts de la marionnette. Mais Julie Sermon a su déceler dans les marionnettes hyperréalistes manipulées par Julika Mayer, Isabelle Darras et Julie Tenret, une manière de faire ressaisir au public ses propres projections sur cet âge, angoisse et tendresse comprises. Dans le jeu, tantôt fictionnel, tantôt distancié, entre la manipulatrice et l'effigie viennent affluer de multiples états de vieillesse. Couplés à des témoignages de personnes âgées diffusés en voix off, ces états ne sont pas toujours « joués », mais laissés au libre-jeu de l'imagination et des sensations, lorsque les marionnettes, posées là, sans manipulation aucune, s'offrent au regard. Dans ces moments de suspens prolongés, le spectateur se laisse traverser par l'expérience sensible du vieillard immobile.