

De psychanalyse et de théâtre, trois histoires de « cas »

Ginette Michaud

Number 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26776ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (1984). De psychanalyse et de théâtre, trois histoires de « cas ». *Jeu*, (33), 80–104.



de psychanalyse et de théâtre trois histoires de « cas »

On sent peut-être d'entrée de jeu le vertige qui s'attache à de tels objets d'analyse — le Théâtre, la Psychanalyse, l'Acteur — fondamentalement trop immenses, trop impurs pour recevoir un traitement synthétique. De tels sujets qui mettent en lumière un certain théâtre de l'impossible, mieux, l'impossibilité certaine du théâtre, ne peuvent, en retour, que dévoiler l'incompétence du « critique » qui s'emploie à les décrire. Autrement dit, « l'objet acteur » soulève un sérieux problème méthodologique.

Deux discours¹ (en simplifiant à l'extrême) s'offraient donc à nous, quant à cet insaisissable art de l'acteur: 1. le discours scientifique (de type historique, typologique, générique ou sémiologique), qui aurait considéré l'acteur comme une partie du système théâtral; 2. le discours amoureux, fantasmatique, qui aurait, lui, choisi d'évoquer ce qui capte le spectateur (l'hypnotise), le fait rêver, dériver, imaginer, à partir de certaines postures du corps de l'acteur. C'est ce second discours que nous avons voulu pratiquer ici, dans une spéculation librement articulée autour de quelques ouvrages (des psychanalystes J. Gillibert³, J. McDougall⁴, O. Mannoni⁵) et de

1. Nous empruntons cette distinction à Guy Scarpetta (« Érotique de la performance », in *Performance, Text(e)s & Documents*, Montréal, les Éditions Parachute, 1981, p. 141). Or, la performance, cet art exacerbé du moi, est la pointe extrême de l'art de l'acteur et soulève, du point de vue de son traitement méthodologique et théorique, des problèmes analogues.

2. Plusieurs axes de lectures auraient pu être empruntés. Parmi ceux-ci, distinguons l'axe Artaud (l'acteur « supplicié »: « [...] Et s'il est encore quelque chose d'inferral et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers [Artaud, *le Théâtre et la culture*, V, p. 18]); l'axe Brecht (l'acteur « distancié »); l'axe de la « modernité » (disons, pour faire vite, l'axe Nerval-Baudelaire-Mallarmé: c'est cet axe de lecture que pratique surtout Jean Gillibert dans *les Illusiades. Essai sur le théâtre de l'acteur* (Paris, Clancier-Guénaut, « Bibliothèque des signes », 1983, 333 p.); l'axe Stanislavski (l'acteur « construit »); l'axe de la performance post-moderne (l'acteur « déconstruit »), etc.

3. Jean Gillibert, *op. cit.* Voir aussi, du même, un dossier dans la *Revue française de psychanalyse*, « Théâtre et psychanalyse », XLVIII: 2, mars-avril 1983, p. 615-650. Je ne saurais trop recommander la lecture de ces ouvrages suggestifs et vibrants, qui suscitent à la fois la séduction et l'agacement, l'adhésion et la méfiance.

4. Joyce McDougall, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1982, 247 p. Ce livre de J. McDougall est à la fois intéressant (pour les psychanalystes, surtout) et décevant (pour les gens de théâtre): construit comme une série de cas cliniques minutieusement décrits, le « théâtre » de la subjectivité du Je auquel il réfère constamment reste ici d'un usage métaphorique très restreint, assez banal, pour tout dire. Curieusement, la notion même de théâtre, ou de théâtralité, ne fait pas l'objet — malgré le titre — d'une interrogation méthodologique (encore moins théorique), comme le lecteur aurait été en droit de s'y attendre.

5. Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, « le Champ freudien », 1969, 318 p.

spectacles récents (*Portrait de Dora, Ella, le Rai*⁶). Plutôt que de recenser les généralités qui circulent autour de la psychanalyse et du théâtre, nous avons préféré exposer quelques traits singuliers qui nous ont toujours fascinée — et parfois rebutée — dans l'art de l'acteur.

Il ne faudrait pas, toutefois, projeter dans ce choix ce qui n'y est pas. C'est-à-dire l'exclusion d'une approche sémiotique (rigoureuse) de la question. Simplement, nous dirons qu'une approche *purement* sémiotique de l'acteur nous paraît quelque peu gênante: l'acteur n'est pas, après tout, qu'un signe; en lui, la forme, toujours visée, est également toujours défaite, sinon en défaut. D'où la nécessité de réagir contre les présupposés d'une approche encore trop souvent associée, dans les faits, à un certain positivisme, à un formalisme réducteurs. Par ailleurs, il serait tout aussi faux de prétendre que « l'objet acteur » n'a pas été modifié en profondeur par les divers changements de scènes historiques et esthétiques. Lorsqu'on passe du théâtre dit « classique » (avec point de vue perspectiviste et scène frontale) au théâtre post-moderne, de la clôture de la représentation au décloisonnement (et à l'éclatement) de celle-ci, de la « création » au « faire » de la performance, du signe à la trace, du personnage à la figure, de la scène psychologique à un certain théâtre psycho-sexuel, c'est, bien sûr, toute la fonction structurelle et institutionnelle de l'acteur, ce sont tous ses « effets » (de voix, de gestes, de diction, de jeu, etc.) qui s'en trouvent radicalement altérés. Il faut donc chercher à éviter l'autre piège qui guette le critique, et qui consiste à idéaliser l'acteur, à l'essentialiser. Car c'est un fait que, dès que l'on parle de « l'art » de l'acteur, les idées de « présence », de « création », d'« inspiration », de « génie », de « vérité de vie », bien que tenues dans une grande suspicion, ressurgissent comme si de rien n'était, comme si, effectivement, la psychanalyse n'était jamais passée par là. Un pas de plus, et après « l'art » de l'acteur, c'est sur son « âme », sur son jeu « ineffable » que le lecteur vient buter!

De même, puisque nous en sommes ici aux questions de méthode, nous croyons nécessaire de rappeler ce que le terme de psychanalyse exclut (pour nous) de manière incontestable. Il ne s'agira pas ici de psychanalyser les textes, les personnages et encore moins les acteurs, en suggérant par exemple que tel dispositif théâtral est paranoïaque (*le Rai*), tel autre psychotique (*Ella*) ou hystérique (*Dora*). Traduire le travail de l'acteur en termes nosographiques relève de la lecture la plus vulgaire, la plus codée et, on ne s'en étonnera pas, la mieux récupérée. Aux antipodes d'une véritable attitude analytique, une telle lecture ne peut tout au plus que renforcer les clichés selon lesquels tous les acteurs sont hystériques, narcissiques, exhibitionnistes, etc. Comme si le spectateur se rassurait ainsi de ne pas en être... Il faudra bien un jour se demander sérieusement ce que de telles grilles interprétatives nous apprennent réellement du théâtre (ou de la littérature).

6. *Portrait de Dora* (texte d'Hélène Cixous, à partir du « Fragment d'une analyse d'hystérie » de Freud) a été présenté par le Théâtre Ubu, au printemps 1983. *Ella*, de Herbert Achternbusch, a été présenté à l'Espace libre en juin 1984, de même que *le Rai*, *work in progress* de Carbone 14, dont j'ai vu deux « versions » très différentes (l'une en avril, l'autre en novembre 1984). Qu'ont en commun ces trois productions, par ailleurs si différentes par leur rapport au texte, le jeu exigé des acteurs, leur scénographie, leur esthétique? Mis à part une certaine mise en scène de l'inconscient (il faudrait mettre des guillemets à tous ces mots), ce n'est peut-être pas un hasard si elles se nouent toutes trois autour d'une certaine représentation du féminin et de l'hystérie. N'est-ce pas, comme le suggère J. Gillibert, que dans la culture occidentale, l'inconscient, la femme et la mort sont des espaces qui se recouvrent? (*Op. cit.*, p. 86.)

l'objet acteur

[...] l'acteur est assujéti à tout, au texte, au metteur en scène, au déguisement, au jeu, etc., il n'est pas l'oeuvre, il n'est pas le personnage, il n'est pas le théâtre, il n'est pas la scène, il n'est pas le public [...] il n'est qu'un degré de « jeu », un enjeu dans le jeu total [...]

Jean Gillibert⁷

On commence alors à entrevoir ceci : que le théâtre classique (des tragédies du XVI^{ème} siècle à Brecht, celui où l'acteur n'est qu'un signe pris dans l'ordre structurel de la mise en scène (elle-même soumise à l'interprétation du texte), n'est au fond qu'une parenthèse, historiquement datable. Le corps, dans le théâtre moderne fécondé par la performance, cesse d'être uniquement un signe, l'acteur cesse d'être uniquement un exécutant; c'est *lui* qu'on aime, pas ce qu'il représente.

Guy Scarpetta⁸

Qu'est-ce qu'un acteur? Dès que l'on soulève cette question, mille images nous viennent à l'esprit: de l'acteur en tant qu'interprète asservi, simple exécutant des desseins du « maître »; de l'acteur en tant que signifiant majeur de la théâtralité; de l'acteur en tant que trace éphémère du Texte, voué au passage; de l'acteur-idole aimé, élu, vénéré... puis oublié; de la marionnette manipulée par le « Maître » en scène⁹, mais aussi du démiurge en mal de puissance et d'effet(s), gonflé par sa prestation narcissique. Nous avons dans l'oeil les parades détestables, les monstres exhibitionnistes, les « trucs », les supercheries, bref, la « technique » de ces pseudo-acteurs — Gillibert les nomme, avec quelque dédain, les « comédiens »¹⁰ — qui, précisément, « font l'acteur ». Mais nous savons également ce qui nous touche d'un acteur: la séduction du geste, l'éclat du regard, la chair émue d'un corps affecté et vulnérable, la résonance de la voix surtout (difficile, dans cet amour de l'acteur, de ne pas fétichiser une partie du corps: l'acteur lui-même ne serait-il jamais qu'un objet partiel?). Nous pressentons obscurément la souffrance, la dépense pure, la générosité de ce qui vient s'exposer et se donner à découvert, comme une découverte, dans ce « jeu » où, parfois, trop rarement, une certaine idée impossible de l'acteur cherche à prendre corps, comme on dit, cherche à représenter l'irreprésentable — ce qui n'a ni mots, ni gestes, ni rythme, ni forme — dans ce corps-là.

Quelle que soit la variété des images que nous gardions de l'acteur, il semble qu'elles doivent assez rapidement se réduire aux deux propositions que nous avons citées et qui sont l'envers l'une de l'autre: l'acteur est un simple enjeu dans le jeu total, l'acteur n'est pas que le « tenant-lieu » de représentants; l'acteur est une parole

7. *Op. cit.*, p. 205.

8. *Loc. cit.*, p. 140.

9. De cette scène-là, très bien connue, Guy Dumur nous redonnait récemment une version éclatante, à propos du Corneille de Strehler: « Depuis le premier jour, les décors sont en place; les comédiens, costumés, maquillés. Certains attendront plusieurs heures avant d'entrer en scène et, souvent, repartiront sans avoir rien fait. L'un deux, particulièrement tendu, me dit: « On répète ce soir le premier et le deuxième acte, mais je mettrai mon costume du troisième, au cas où il voudrait enchaîner... » Terrorisés? Non, drogués. Ils sentent qu'au cours de ces deux mois de travail, presque trois, à raison de huit heures par jour, quelque chose a changé en eux. Comme si, peu à peu, à travers d'incessantes paroles, la passion, la folie presque, de Strehler devait passer en eux. Ils sont pâles. Ils ont maigri. Leur corps ne leur appartient plus. Pas le droit de baisser la tête s'il faut la porter haut, d'écartier les jambes pour lancer un beau vers, d'oublier qu'il faut accentuer tel mot en y mettant l'ironie nécessaire, de lever les bras, de les baisser. Réduits à des marionnettes, les acteurs de l'illusion? « La vie, surtout la vie! », hurle le magicien [Strehler] » (« Giorgio l'enchanteur », *le Nouvel Observateur*, n° 1043, 2 au 8 novembre 1984, p. 52).

10. Jean Gillibert, *op. cit.*, p. 120. « Tout le monde joue pareil, écrit-il, en gros plan, du type boulevard intellectuel à qui on ne la fait pas » (*Ibid.*, p. 10).

incarnée, l'acteur n'est que l'intermédiaire par lequel transite une parole volée, soufflée. L'art de l'acteur est à la fois le plus grave et le plus dérisoire, comme le fait remarquer, à propos d'Artaud, Jacques Derrida: le plus grave, parce que l'acteur seul a le privilège de pouvoir élever le corps humain à la dignité de signe, le plus dérisoire, parce que l'art de l'acteur — ce qu'on entend habituellement sous les noms d'*existence*, de *vie*, de *chair* — « ne donne pas lieu à des oeuvres »¹¹.

« C'est peut-être bien, comme l'écrit Gillibert, de ne pas savoir ce qu'est un acteur; de ne pas pouvoir le définir en positif ou en négatif[. . .] »¹². C'est peut-être, en effet, un avantage de ne pas pouvoir assigner à « l'objet acteur » une position dans le système sémiologique théâtral. Nous n'avons pas encore de « poétique de l'acteur », et c'est pourtant dans cette direction que les études théoriques risqueraient de trouver une voie riche, à condition, toutefois, que cette poétique ne se contente pas de recenser les processus, les codes et les techniques, les divers « emplois » et contre-emplois de l'acteur, mais qu'elle y inclue également le spectateur. Car que vaudrait une poétique de l'acteur qui n'en passerait pas par une prise en compte de la réception, du transfert particulier qui se produit entre l'acteur et le spectateur et qui les lie ensemble?

C'est pourquoi parler de l'acteur nous entraîne d'emblée beaucoup plus loin que prévu: peut-être faut-il, pour toucher quelque chose du travail de l'acteur, de la nature obscure de son investissement dans un personnage ou une figure, prendre le risque de passer de l'autre côté du miroir et parler de ce qui nous serre parfois la gorge au théâtre, et que l'on s'empresse d'oublier (de refouler) dès que l'atmosphère se brise. Nous ne voulons pas simplement évoquer ici ce qui émeut notre subjectivité (au sens courant du terme), mais poser plutôt ce que nous faisons toujours semblant de ne pas voir lorsque nous revêtons notre masque de spectateur, venu assister à la fête, à la magie du théâtre (le « paraître » n'est pas que du côté de l'acteur): nous allons au théâtre pour être sous le coup de l'angoisse, nous allons au théâtre pour notre mort, pour éprouver cette inquiétante étrangeté dont parle Mannoni: dans la perspective du « théâtre tel qu'il se montre, nous sentons plus obscurément la pression de l'inconscient sous la forme d'une inquiétude particulière, à la source de notre intérêt, et aussi ce sentiment d'étrange nouveauté, qui font partie de l'*effet de théâtre*, et qui accompagnent, comme on le sait, le retour non reconnu du refoulé »¹³.

Malgré les apparences, ce ne sont pas d'abord les vieux sortilèges — l'« illusion » — du théâtre, la perfection de la mimesis, ou encore le plaisir que procure la maîtrise des techniques de jeu qui nous attirent chez l'acteur: ce qui nous attache plutôt à l'acteur, c'est une certaine gêne, un certain malaise, une certaine bêtise même, à l'occasion, qui font que dans son jeu, autrement bien réglé, quelque chose de trouble revient le hanter, même à son insu. Comme l'écrit Gillibert, « pour trouver la beauté de l'être marqué, il faut passer par le carcan de la *gêne*, l'acteur doit gêner son public et le ravir à son hypnose première, à sa facilité, à son goût veule pour la fusion »¹⁴.

11. Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *l'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 260.

12. Jean Gillibert, *op. cit.*, p. 203.

13. Octave Mannoni, *op. cit.*, p. 182.

14. Jean Gillibert, *op. cit.*, p. 294.



« ... tout acteur est un revenant, un fantôme dont il faut se dépendre. » (Jean Gillibert). Scène de *Hamlet* gravée par Chodowiecki. Illustration tirée de *Theatre Through the Ages*, McGraw-Hill.

C'est seulement à partir du moment où nous éprouvons ce « léger trauma de la signifiante »¹⁵ que l'acteur, alors paradoxalement démasqué et couvert de signes, peut affecter, en retour, son destinataire. C'est alors que l'acteur nous « touche » et que, de ce dédoublement du corps narcissique¹⁶, l'espace théâtral est fondé en vérité de jeu. Décrivant la fonction de l'acteur, traditionnellement perçue comme la représentation d'un affect (colère, désir, angoisse, haine, etc.) sans qu'il en soit lui-même affecté, Gillibert interprète dans ses *Illusiades* — c'est d'ailleurs l'une des idées les plus suggestives du livre — cette idée d'un point de vue analytique: l'art de l'acteur, son « travail », sa « construction » ont, de fait, toujours partie liée avec le mortuaire¹⁷ (d'où la nécessité pour Gillibert d'en passer par une analyse spectrale de l'acteur). L'acteur est un revenant: c'est sans doute là l'une des raisons, plus ou moins consciente, pour laquelle le poétique archéologique, les « ruines » et les effets de jeu de « ghosting » (le paradigme « spectre », avec effets de double, de trace et d'effacement, de présence fantomatique) véhiculés dans un spectacle comme *le Rail* ont été si bouleversants pour le spectateur.

Autrement dit — et ce sera l'un des fils directeurs dans notre lecture des spectacles — dans la question de l'acteur, *c'est nous qui sommes posés*. Ce premier déplacement que nous imposons à la question de l'acteur nous semble légitime du seul fait que la « construction » d'un acteur, si brillant soit-il, ne serait rien si elle ne rejoignait le public par ce qui ressemble à un transfert (mais sauvage, inanalysé). Contre l'évidence de ce qui s'expose sur la scène (l'acteur, le rôle, le drame, etc.), c'est le public, pas l'acteur, qui est « construit », c'est le spectateur qui est démasqué dans ses désirs les plus secrets:

Il est proposé au public fictif, qui n'est pas encore venu, celui imaginé au cours des répétitions, une *construction* qui doit, non le séduire, ni vraiment le convaincre, mais boucher les trous de son amnésie, le faire parler là où il est muet et faire que l'acteur, ce soit lui, lui qui ne se souvient pas du drame humain que pourtant il connaît, il a connu. La construction doit lever le refoulement du public et faire admettre à l'intérieur du corps sentant du public, l'admission du refoulé. *Vous avez vécu, pensé, senti. Cela... et vous l'avez oublié.*¹⁸

Voilà, en tout cas, comment la question de l'articulation entre théâtre et psychanalyse se posera pour nous dans ces « histoires de cas ».

psychanalyser le théâtre ou mettre en scène la psychanalyse?

Les rapports de la psychanalyse et du théâtre n'ont jamais été faciles à départager et il y aurait quelque naïveté à penser, comme l'écrit Mannoni à propos du lien essentiel qui unit le jeu théâtral et la folie, que « cette question est devenue beaucoup plus claire qu'autrefois »¹⁹. Si la question du rapport entre la psychanalyse et le

15. L'expression est de Roland Barthes: « [...] j'éprouve pour ma part ce léger trauma de la signifiante devant certains photos-romans: *leur bêtise me touche* (telle pourrait être une certaine définition du sens obtus) » (« Le troisième sens », *l'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1982, p. 59).

16. « L'acteur et le spectateur, écrit Gillibert, vivent le dédoublement du corps narcissique — fantôme et simulacre, mouvement et repos, moi et observation du moi, jeu et rêve; ils *voient* — c'est cela qui est le théâtre — le dédoublement dans le corps [...] » (*Op. cit.*, p. 291).

17. « Le théâtre, un certain théâtre, est rempli de spectres, de revenants: Hamlet par exemple; mais tout acteur est un revenant, un fantôme dont il faut se déprendre. » (*Ibid.*, p. 269). Il ajoute plus loin: « Ce que la psychologie n'a pas vu et que l'anti-psychologie a tout autant rejeté, c'est que le pouvoir de représenter ce que l'on ne ressent pas au premier degré appartient à la mort, c'est-à-dire au masque, c'est-à-dire encore à la personne (sic), à la personne. Il n'y a pas de second degré sinon la mort. » (p. 290).

18. *Ibid.*, p. 301.

19. Octave Mannoni, « Le théâtre et la folie », in *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, p. 301.

théâtre se présente comme un terrain miné ou, du moins, comme une situation embarrassante des points de vue technique et théorique, c'est que la rivalité est ancienne entre ces « arts » qui se revendiquent tous deux comme des arts d'*interprétation*. Toute référence à la psychanalyse, en ce qui concerne le théâtre et le jeu de l'acteur (particulièrement, si l'on définit celui-ci comme un sujet qui cherche à dégager le versant impensé du corps inconscient et de ses affects), est épineuse parce qu'elle met en jeu toutes sortes de résistances dont la principale est toujours oblitérée aux yeux du spectateur: c'est *lui* qui est analysé par la représentation (et non l'inverse, comme il le croit toujours). Autrement dit, soulever la question des rapports de la psychanalyse et du théâtre, c'est essayer de saisir qui, du théâtre ou de la psychanalyse, *analyse* l'autre; c'est également, comme le suggère Régis Durand, poser « la question de l'*usage* de tels spectacles, et de leur relation aux lieux et aux spectateurs de la représentation »²⁰.

De quoi parle-t-on *exactement* lorsqu'on importe d'un champ à l'autre (les échanges se font dans les deux sens) des expressions telles que « théâtre psychique », « scène psychanalytique » ou « représentation de l'affect »? Est-ce, d'une part (et comme il est plus aisé de le penser), la psychanalyse qui tient les clés de la structure inconsciente du théâtre? Entre le théâtre et la psychanalyse, la relation serait alors de subordination, les diverses pratiques théâtrales, toutes si singulières en apparence, se trouvant subsumées sous le coup d'une loi générale et universelle, celle de l'inconscient. Ou est-ce plutôt, d'autre part, le théâtre qui, s'offrant tel un miroir, fait figure de représentation (plus ou moins inconsciente) de la psychanalyse? Qu'est-ce qui se passe lorsqu'on essaie explicitement, comme dans les trois productions que nous analysons ici, de mettre en scène la psychanalyse et certains de ses mythes²¹? Quelles sont les implications, pour la psychanalyse cette fois, d'une telle « manipulation » (et ce, qu'elle procède indifféremment d'une fascination ou d'une agression envers la psychanalyse)?

S'il y a peu d'écrits analytiques classiques qui concernent explicitement le théâtre, mises à part les célèbres histoires de cas qui s'attachent aux grandes figures du répertoire théâtral (Oedipe, Jocaste, Électre, Hamlet, Lear, Richard II, etc.), la référence théâtrale n'est pas pour autant exclue du discours psychanalytique. Bien au contraire. Les rapports de la psychanalyse et du théâtre n'ont jamais été, comme ceux de la psychanalyse et de la linguistique, des rapports *académiques*²². Entre les deux, la rencontre n'a pas été de convenance, mais plutôt de l'ordre, plus incalculable, du *transfert*. Le psychanalyste O. Mannoni, qui commentait récemment les rapports ambivalents de la littérature et de la psychanalyse²³, disait que celle-là ne devait rien à celle-ci, qu'elle n'avait rien, même, à en attendre. Il estimait que les oeuvres littéraires et théâtrales avaient surtout servi de faire-valoir pour la psychanalyse qui y avait pris ses questions, comme dans une mine inépuisable, sans se préoccuper de voir qu'elle n'avait, en retour, pas respecté la nature secrète, farouche de ces oeuvres. Bref, la psychanalyse — ou plutôt l'approche psychanalytique — de

20. Régis Durand, « La performance et les limites de la théâtralité », in *Performance, Text(e)s & Documents*, p. 51.

21. Les mimodrames, les psychodrames ne sont pas, malgré qu'on en ait, du théâtre psychanalytique. « Quant à ceux, écrit Gillibert, qui prétendent parler du théâtre au nom d'un inconscient, préfabriqué et qui sert leur paresse, ils ne sont simplement que clerics dogmatiques! [...] » (*Op. cit.*, p. 98).

22. Octave Mannoni, « Un Mallarmé pour les Analystes », in *Travail de la Métaphore. Identification / Interprétation*, Paris, Denoël, « L'espace analytique », 1984, p. 20-21.

23. Dans un entretien radiophonique, diffusé sur les ondes de Radio-Canada le 23 octobre 1984.

l'oeuvre d'art l'avait surtout « appauvrie en méconnaissance » (l'expression est de Mannoni).

Ainsi, s'il n'est pas évident (en poursuivant l'analogie) que le théâtre doive quelque chose à la psychanalyse, il est par ailleurs assuré que la psychanalyse a contracté, elle, dès sa naissance, une dette à l'endroit du théâtre. Les emprunts de termes, les comparaisons et les métaphores qui constituent des allusions ou des références au théâtre sont, en effet, très nombreux. Qu'on commence par le commencement, c'est-à-dire par l'hystérie, qui est liée en son fond à l'histrionisme et donc, à la question de l'acteur²⁴, ou qu'on examine de manière plus ponctuelle le trajet sémantique et conceptuel qui se développe autour des notions de représentation, de dramatisation, d'identification, ou encore de celle, absolument fondamentale, de *Verneinung*²⁵ (la (dé)negation), qui est au coeur à la fois des processus inconscients et des effets de théâtre, on a l'impression que, non seulement la métaphore théâtrale traverse de bout en bout le discours psychanalytique, mais encore que c'est « la vie psychique tout entière [qui] est comparée à un théâtre avec sa scène, ses coulisses et des personnages »²⁶, jusqu'à engager la conceptualisation entière de l'Inconscient comme Autre Scène. Cette expression, trop utilisée à toutes les sauces pour qu'elle soit encore très précise, n'en suggère pas moins que c'est la psychanalyse qui sert de doublure au théâtre (et non l'inverse). Or, le paradoxe est d'autant plus complexe que l'Autre Scène, c'est précisément celle-là même qui ne peut pas se représenter; c'est la face non représentée et non représentable de la représentation. Les deux scènes, tout en étant par nature inconciliables, sont ainsi également inséparables.

Lorsque Joyce McDougall écrit par exemple dans *Théâtres du Je* qu'elle

quitte, encore une fois, les scènes du théâtre psychique, avec leurs drames, leurs personnages et leurs lieux de représentation, pour jeter un coup d'oeil dans les coulisses et, au-delà, pour observer le travail des machinistes et des électriciens, sans l'apport desquels aucun spectacle ne sortira sur la scène. Cela nous permettra d'examiner ces décors en trompe-l'oeil et les projecteurs braqués sur eux qui attirent l'attention, sur certaines scènes et certains acteurs tandis que d'autres sont maintenus dans

24. Hystérie/histrion: d'un terme à l'autre, le glissement est si courant qu'il constitue le cliché par excellence du rapport théâtre/psychanalyse. Si, comme le suggère Gillibert, on peut toujours « commencer avec l'hystérie par où la psychanalyse s'est révélée à Freud et par où le jeu de l'acteur ne cesse d'achopper » (*op. cit.*, p. 52), c'est que « l'hystérique qui condense tout, dans son corps, qui convertit le psychique en somatique en suivant des processus langagiers tropiques de métaphore » est, comme l'acteur, *possédé*. L'hystérie au théâtre est le plus souvent caricaturée, banalisée dans une « crise » visible — la crise de nerfs —, assimilée de manière assez confuse et redondante à un jeu « hystérisé », c'est-à-dire outré, emphatique, pathétique: *théâtral*. Gillibert repère cette hystérie réduite chaque fois que le théâtre se théâtralise: « Avec le jeu dans le jeu on est toujours dans le confortable... on n'est jamais perdu » (*ibid.*, p. 187). Cette hystérie-là, généralisée, est aussi éloignée qu'on peut l'être de « la folie hystérique des anciens acteurs, devenue cadre vide en psychiatrie, et qu'a rempli incomplètement l'hystérie de conversion abordée par la psychanalyse, [qui] est la grande folie de possession » (*ibid.*, p. 58). Cette hystérie-là, tout le monde en a peur et cherche à en faire l'économie.

25. « En poussant les choses jusqu'au bout, on en viendrait à admettre que, chez l'adulte, les effets de masque et ceux de théâtre sont possibles en partie grâce à la présence de processus qui s'apparentent à ceux de la négation (*Verneinung*); qu'il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres. Le théâtre, à ce moment, jouerait un rôle proprement symbolique. Il serait tout entier comme la grande négation, le symbole de négation, qui rend possible le retour du refoulé sous sa forme niée. Évidemment, il est risqué de vouloir trop chercher des précisions de ce côté, mais on voit combien nous serions loin d'une illusion qui serait la présentation d'un faux réel » (Octave Mannoni, « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, p. 165-166. C'est nous qui soulignons).

26. *Ibid.*, p. 169.



Portrait de Dora par le Théâtre Ubu: Freud (Hubert Gagnon) et Dora dédoublée (Anne-Marie Rochette et Ginette Laurin). Photo: Michel Leblanc.

l'ombre. Le Je, bien entendu, a l'air d'ignorer totalement l'existence de cet arrière-fond de son théâtre; tout au plus déclare-t-il que les machinistes sont incompréhensibles et que les électriciens sont fous²⁷,

jusqu'ou peut-on filer la métaphore, sans tomber dans un usage abusif? L'usage métaphorique de la référence théâtrale est sans doute légitime en tant qu'analogie des processus inconscients (pas plus, mais pas moins non plus que n'importe quelle autre analogie empruntée par la psychanalyse pour rendre conceptualisable un certain impensé), mais seulement à la condition d'examiner soigneusement, et chaque fois, *quelle* scène, *quelle* représentation théâtrale la psychanalyse nous donne à voir lorsqu'elle y recourt. Par ailleurs, il faut effectuer un semblable travail critique lorsqu'un certain théâtre psycho-sexuel, d'inspiration psychanalytique, quitte la scène psychique de l'inconscient pour s'exposer sur une scène de théâtre matérielle et concrète. Il ne suffit pas, par exemple, de mimer les effets de l'inconscient, de régler le jeu de l'acteur sur les mécanismes du rêve, de procéder à une « mise en théâtre » de l'inconscient²⁸, pour l'atteindre: « Autant il y a [intérêt?] à confronter la scène psychique de l'inconscient et la scène de théâtre concrète et matérielle, autant il y a profit à le faire, autant il est dommageable et pernicieux [de] les confondre; comme autant il est abusif [d'] assimiler le travail théâtral, au travail du rêve . . . »²⁹

27. Joyce McDougall, *Théâtres du Je*, p. 131.

28. Gillibert note que « le théâtre surréaliste a excellemment mimé les effets de l'inconscient, de la réalité psychique, mais il ne l'a pas atteint et l'inconscient lui a joué les tours qu'il joue d'habitude quand on joue avec lui. [...] Ceci est arrivé avec le Living, avec Grotowski, avec tous (sic) les mises en théâtre de l'inconscient; cela est arrivé aussi avec la psychanalyse d'école. » (*Op. cit.*, p. 133.)

29. *Ibid.*, p. 20.

S'il est difficile d'évaluer ce qu'il en est exactement de la conjonction énigmatique (ou, tout au moins, de la convergence possible) entre les deux scènes, psychique et théâtrale; si l'on ne sait jamais très bien qui, du théâtre ou de la psychanalyse, est l'effet ou la cause de l'autre (parce que, de fait, les deux agissent à titre de métaphores de substitution), nous préférons penser, qu'entre la psychanalyse et le théâtre, il se produit plutôt une *passé* assez extraordinaire. Ce qu'il importe de souligner, c'est le problème d'*articulation* qui se manifeste alors, si l'on considère qu'entre les deux, s'installe un inconfortable et instable mouvement de *coordination*. En rejetant d'une part une lecture dite « psychanalytique » du théâtre (ou, du moins, en la réévaluant de manière critique), en refusant d'autre part d'annexer la psychanalyse au service de la théâtralité, il devient possible d'imaginer qu'un certain théâtre devienne l'indice d'un déplacement des enjeux, tant théoriques que pratiques³⁰. Si le théâtre devient « l'analyste de mon propre rapport aux langages »³¹, les rapports du théâtre et de la psychanalyse risquent, en effet, d'ouvrir des perspectives nouvelles à la fois sur le théâtre et sur la psychanalyse.

portrait de dora* : entre la « talking cure » et la comédie bourgeoise

L'hystérie est une caricature de la possession, c'en est son détournement, son dévoiement, à des fins de maîtrise; la technique réduite à elle-même, n'est aussi qu'une forme dévoyée de la possession.

Jean Gillibert³²

Il est presque impossible d'aborder les rapports du théâtre et de la psychanalyse sans passer par la figure de Dora. (La psychanalyse s'invente d'ailleurs *comme* théâtre, avec Charcot et les hystériques de la Salpêtrière.) Cette histoire de cas, rédigée en 1900 (mais publiée seulement cinq ans plus tard par Freud) rend compte du traitement d'une jeune fille hystérique et elle n'a cessé, depuis, de faire couler l'encre³³. Les questions soulevées par ce « Fragment d'une analyse d'hystérie » sont trop complexes pour que nous puissions les aborder, ou même les inventorier ici. Soulignons simplement qu'il n'y a rien d'étonnant dans le fait qu'Hélène Cixous ait choisi de donner une forme théâtrale au texte de Freud: celui-ci exhibait déjà subtilement tout le « décor » de l'époque (dans le goût Vienne fin-de-siècle); famille bourgeoise — avec distribution stricte des rôles et des classes sociales: voir le rôle subversif et subverti des bonnes séduites, des gouvernantes répudiées et, de façon générale, des femmes (Mme K., la mère) dans toute cette histoire —, cadre « romantique », à la Ibsen (forêt sombre, lac, etc.). . . La mise en situation, la structure du

30. Régis Durand (*loc. cit.*, p. 48) note avec justesse que le théâtre — et notamment la notion de théâtralité — a servi d'indice majeur, dans les années 1970, pour toute une réflexion théorique qui dépassait le cadre de l'analyse théâtrale proprement dite, tout en donnant à celle-ci une place marginale.

31. Helga Finter, « Autour de la voix au théâtre: voie de texte ou textes de voix? », in *Performance, Text(e)s & Documents*, p. 108.

* Pour la critique du spectacle, voir notre « Analyse interrompue », *Jeu*, n° 27, 1983.2, p. 152-156. Impossible d'analyser ici en détail ce qui se déplace de la version de Dora à celle de Freud, à celle de Cixous, à celle du Théâtre Ubu: chacun(e) défend dans ce récit symptomatique, toujours réorganisé toujours lacunaire, un enjeu qui lui tient à coeur et qui reste, pour une large part, inarticulé. Comme le demande Cixous, « qui est à la place de qui dans cette histoire? » (*Portrait de Dora*, Paris, des Femmes, 1977, p. 57).

32. Jean Gillibert, *op. cit.*, p. 270.

33. Et ça continue. Voir, sur « l'archive Dora », le récent dossier de *Diacritics* (« A Fine Romance: Freud and Dora », Spring 1983; avec une nouvelle traduction de la pièce de Cixous et une précieuse bibliographie des principaux écrits sur Dora). Voir aussi le livre *Benmussa Directs* (London, Calder, 1979) où S. Benmussa commente sa mise en scène de la pièce de Cixous, lorsque celle-ci a été montée (et traduite pour une première fois) à Londres.

texte, le rôle des éléments refoulés en bas de page, l'après-coup des notes (qui datent de 1923), les « découvertes » de Freud, le coup d'éclat final de Dora, tout a ici l'allure générale d'un suspense et contribue à donner au texte de Freud une forte charge *dramatique*. Il y a de la comédie bourgeoise dans *Dora*, du boulevard (des gifles, des coups de théâtre). Nous touchons sans doute là l'un des problèmes techniques soulevés par la représentation théâtrale de cette analyse d'hystérie: nous voulons parler du ton, ou mieux, de la diction, requis de l'acteur pour « jouer » l'hystérie.

C'est là, en tout cas, que s'ancre, pour nous, le malaise que nous avons ressenti tout au long du *Portrait de Dora*, présenté par le Théâtre Ubu: les voix parlaient trop « haut », avec une emphase (ne pas confondre avec la démesure) qui nous faisait dire: non, ce n'est pas ça. (Nous ne désirons pas (re)faire ici la critique de ce spectacle, mais plutôt prendre prétexte du souvenir (déformé?) que nous en gardons pour analyser une difficulté, peut-être insurmontable, suscitée par la représentation de la scène de l'inconscient sur une scène de théâtre. *Le Rail*, nous semble-t-il, s'est mieux tiré d'affaire: il était, il est vrai, plus laconique.) Le problème qui se pose



Ginette Laurin dans *Portrait de Dora* par le Théâtre Ubu. Photo: Michel Leblanc.

à nos yeux est celui d'une prestation virtuose, d'un exercice parfaitement démontré, dans lesquels le spectateur ne sent passer ni danger ni risque. Rien, sauf la « technique ».

Dans *Dora*, la voix reste pour l'acteur un (*le?*) signifiant majeur de son corps et il vaut la peine de voir en quoi ce travail sur la voix ne pouvait que décevoir. Le texte de Cixous lui-même pointe vers une certaine limite du théâtre, tant il se désigne explicitement comme une tentative rigoureuse d'*écriture* de la voix (presque toutes les notes de la mise en scène concernent la voix): on ne compte plus, dans les didascalies, les notations qui se rapportent à l'intonation, à la rythmicité, à la scansion, aux infinies nuances qui font varier la voix de Dora, du chuchotement au cri. Cixous cherche ainsi, en donnant voix à la parole muette de Dora, à matérialiser les moindres inflexions de sa vie psychique. Voici, pour donner une idée de l'importance accordée à l'inscription de la voix dans *Dora*, une liste (incomplète) des quelque cinquante didascalies qui la qualifient: Dora murmure, chuchote, soupire, chante, crie, hurle, rit; sa voix se fait tour à tour, et souvent dans le même énoncé, rêveuse, saccadée, âpre, sifflante, triste, haletante, douloureuse, soupçonneuse, angoissée, précipitée, lasse, ironique, méprisante, coupante, exaspérée, insinuante etc. Le projet de Cixous est, à la lettre, de faire entendre les silences (« Elle l'écoute dans un silence assourdissant » p. 100), de traduire les affects les plus fuyants, les plus intraduisibles, de suivre à la trace leur passage sur le corps de l'acteur. Tout, dans *Dora*, passe par la gorge: la fumée, l'air de l'inspiration, la parole, le souffle.

Puisque le cas Dora est essentiellement une histoire faite de silences, de paroles tues, de mots muets (chez l'hystérique, c'est le corps qui est parlant; la Dora-danseuse était, de ce point de vue, tout à fait convaincante), on entrevoit la difficulté particulière qu'il y a à rendre sur scène, à *travers* les paroles, tout le poids du non-dit. Cela peut se faire par l'emploi d'un registre vocal très étendu, utilisé à la manière d'une partition musicale. Mais le problème subsistera de savoir si la parole de Dora (version « Freud » ou version « Cixous ») aura été modulée dans toute sa complexité, si elle aura trouvé le timbre et le tempo qui lui convenaient. Comment être assurée que le rythme tombe ici au point juste de diction? Autrement dit, la scène inconsciente n'exigerait-elle pas une *autre* diction que celle que l'hystérie théâtrale, dans son parfait académisme, nous donne le plus souvent à entendre? La tentation est grande, lorsqu'il est question de représenter l'hystérie au théâtre, de vouloir en mettre « plein la vue » (pour le spectateur, de se « rincer l'oeil »). C'est là un spectacle médiocre, rarement émouvant (et pourtant, on en redemande). Si, en matière d'inconscient, le vérisme ne tient pas, comment, dès lors, monter *Dora* sans faire sentir dans le jeu de l'acteur (ou, en tout cas, en l'y réduisant le plus possible), la pathologie du « paraître » qui caractérise l'appareil théâtral (en Occident)? Comment atténuer la disproportion entre la vérité d'époque, plus ou moins habilement reconstituée, et la vérité (ou l'absence de vérité) de diction? Dans sa critique sévère des « grâces » de l'acteur (son jeu étonné, inquiet, coquet, etc.), Gillibert fait remarquer que c'est au moment où l'acteur nous fait croire à la maîtrise de son « instrument » que nous, spectateurs, sommes possédés. Comme l'hystérique qui cherche à dominer son « maître » par la production de symptômes qui séduisent et annulent l'Autre, l'acteur nous fait tomber sous le coup de sa séduction lorsque, au lieu de nous faire don d'une vérité de présence, il nous « repasse » une prestation phallique qui ne lui coûte rien: ça déclame, mais sans la petite musique, ça ronronne, mais sans les « vraies » faiblesses qui affectent le destinataire. Cela se produit chaque fois

que le théâtre se prend *pour* l'inconscient, chaque fois que la comédie bourgeoise se met à mimer la « talking cure ». Devant le spectacle de l'hystérie, devant l'hystérie avalisée — et c'est là que réside l'ironie du théâtre « psychanalytique » — au nom même d'un théâtre de l'inconscient qui tourne alors à la théâtralité et à la vulgarité bourgeoises (criardes), le spectateur a peut-être encore des oreilles, mais c'est pour ne plus entendre. Ce qui manquait à l'acteur de *Dora* pour que la technique ne soit pas « qu'une forme dévoyée de la possession », c'était une certaine forme d'absence à lui-même, une diction à la fois mélodique et incisive, « dégraisée » (pour reprendre un mot à la mode). Mais ce travail non spectaculaire sur la voix, échappant presque à toute visibilité, est sans doute impossible à représenter sur une scène de théâtre matérielle, il reste sans doute réservé au lieu immatériel de la séance analytique.

Le Rail une scénographie de l'inconscient?**

Le Rail constitue une expérience tout à fait singulière des rapports entre le théâtre et la psychanalyse: cette rencontre inédite entre les deux scènes, psychique et théâtrale, a fait figure d'événement et elle était, de fait, remarquable à plusieurs égards.

On sait que ce spectacle, librement dérivé à partir d'oeuvres littéraires (*l'Hôtel blanc* de D.M. Thomas et *In the Belly of the Beast* de Jack Henry Abbott), était tout entier consacré à un élément essentiel de la représentation théâtrale: la lumière. Celle-ci, utilisée sous toutes ses « formes » et « matières » — lumières à basse tension, phares d'auto, néons, feu de bois, de cire, d'alcool, de gaz, etc. —, était le véritable « sujet » de ce *work in progress*³⁴ de Carbone 14, et il pourra peut-être sembler bizarre, dans le cadre d'un numéro consacré à l'acteur, de retenir une production où l'acteur ne tenait pas (et pour cause, on le verra plus loin) le « centre » de la scène. Si, comme l'écrit Gilles Maheu dans sa présentation, « La scénographie, l'occupation de l'espace, le jeu des acteurs ainsi que la lumière ont été pensés pour mettre en valeur le jeu des ombres, appuyant ainsi le thème majeur de *l'Hôtel blanc*: l'inconscient », il faut se demander, de manière un peu précise, comment le jeu des acteurs a

** Pour une (fine) description du spectacle, voir Diane Pavlovic, « Le labyrinthe du cœur », *Jeu*, n° 32, 1984, 3, p. 149-151.

34. Un *work in progress* peut aussi, à l'occasion, se transformer en *work in regress*. C'est, me semble-t-il, ce qui s'est un peu passé pour *le Rail*, spectacle porteur d'une intense séduction, unanimement acclamé, et qui a peut-être eu le tort de céder à la « demande » qu'il avait lui-même provoquée, en reprenant et en prolongeant (donc, en *figeant*) ce qui ne devait, au départ, que passer. Ayant vu les deux versions du *Rail*, il m'a semblé que la deuxième version était plus appuyée, moins suggestive et, en un sens, plus stylisée (notamment dans le jeu des acteurs, où la part masculine et agressive — dans les jeux de guerre, par exemple — était sensiblement accentuée), plus décorative aussi (je pense au film de présentation du début, au fil clignotant — très joli, mais enfin . . . — courant le long du rail). Détails insignifiants, superficiels? Je ne crois pas. En réaménageant certaines séquences, en déplaçant l'ordre d'apparition des figures, c'est toute la représentation qui s'en trouve modifiée et qui doit être réinterprétée. La première version m'a ainsi paru d'une rigueur, d'une violence, d'une condensation quasi parfaites alors que la seconde, en utilisant pourtant les mêmes matériaux comme contenu manifeste, m'a semblé beaucoup plus décousue — bien que la linéarité logique ne soit plus en ce cas un critère pertinent — embrouillée et brouillonne, malgré une stylisation formelle plus élaborée. Ces remarques soulèvent, bien sûr, la question, immense, de la réception et du rapport inconscient du spectateur à la représentation. Quoi qu'il en soit de la difficulté d'évaluer un tel spectacle (en ce sens, il se rapprocherait davantage de la performance), le fait de choisir la formule du *work in progress* était, en soi, une intuition théâtrale très juste pour aborder la question de l'inconscient: jouant à la fois de l'installation et de l'instabilité, de la répétition et de la différence (pour aller vite), le *work in progress* du *Rail* retirait au spectateur la certitude absolue d'avoir tout vu — et bien vu — la représentation, même en l'obligeant à revenir à chaque séance. Sans plénitude, sans achèvement, ce dispositif impliquait d'entrée de jeu que l'analyse de tels signes théâtraux ne pouvait être, comme l'analyse de l'Autre Scène, qu'interminable, tout en laissant entrevoir que ça pourrait peut-être être cela le spectacle: cette beauté brute détournée de toute fonction.



Le Rail. Photo: Yves Dubé.

effectivement été pensé pour traduire ce travail de l'inconscient, puisque *le Rail* tournait tout entier autour du problème de la représentation du rêve sur scène (le rêve étant déjà, on le sait, une représentation). C'est notre hypothèse que c'est d'abord *parce que le Rail* était axé sur les jeux de la lumière et de l'ombre, parce qu'il explorait une métaphore commune à la fois à l'investigation psychanalytique et à la représentation théâtrale, qu'il a aussi déplacé, du coup, la question de l'acteur.

Cette représentation théâtrale, à mi-chemin entre le mimodrame archaïque³⁵ et la performance³⁶ (caractérisée, entre autres traits, par le traitement de la matière vocale et le rôle réduit accordé au texte en tant que tel), s'éloignait à la fois d'une théâtralité « classique » et d'une « mise en théâtre », didactique ou pédagogique, de la psychanalyse (ce qui était encore largement le cas pour *Dora*). Utilisant une scénographie très sophistiquée, *le Rail* se présentait plutôt comme une recherche interprétative, une mise en scène de la psychanalyse comme système et comme mythe. Placé dès l'ouverture (dans la deuxième version) sous la citation « autoritaire » de Freud³⁷, *le Rail* a toutefois délaissé très rapidement la référence livresque

35. Il y avait très peu de paroles dans cette représentation: les paroles mêmes donnaient surtout à entendre en résonance d'autres figures de mots, de longues phrases muettes, refoulées.

36. On pourrait situer l'expérimentation, le *work in progress* du *Rail* quelque part entre le théâtre et la performance. Construction d'un espace subjectif où trouvaient à s'inscrire les pulsions de vie et de mort, *le Rail* portait également une visée plus ambitieuse: du théâtre — ou plutôt de la *théâtralité* — comme confrontation de la sémiologie et de la psychanalyse, dans leur rapport problématique au « réel » (où s'arrête l'image, où commence ici le passage à l'acte?).

37. Une lettre de Freud à Ferenzi dont on voyait assez mal, d'ailleurs, l'intention (Freud y déplorait l'utilisation des électrochocs dans le traitement des malades de guerre); sauf, peut-être, pour situer la psychanalyse en tant qu'institution dans le contexte de la Première Guerre mondiale, mais cela, *le Rail* le suggérait déjà fortement par sa gare désaffectée, la ritualisation du jeu et l'« holocauste » final.

(et théorique) à Freud, au profit d'un jeu qui cherchait à mettre en valeur la signification (inconsciente) passant entre corps et langage.

L'acteur n'était plus, dans cette production, à l'avant-plan de la scène, il n'était pas que l'interprète — ou le récitant — d'un texte. Il était, au contraire, intégré organiquement à l'ensemble de la représentation théâtrale, à la *texture* des choses: s'il gardait quelque importance, c'était ni plus ni moins à la manière de ces autres éléments, inanimés — le rail, la terre, la lumière, la densité de l'air, même — qui font, comme on dit, l'*atmosphère*, qui créent l'aire de jeu³⁸ mais qui n'y sont pas pour autant strictement *localisables*. Sans « psychologie », sans « intériorité », sans « épaisseur », l'acteur conservait ici quelque chose du mannequin, de son leurre mimétique (fixité, apesanteur, plasticité, aptitude générale à la reduplication, etc.), sensible par exemple dans l'effet hypnotique produit par certaines scènes « en accéléré » (les soldats qui se ruent sur le mur), ou au « ralenti » (l'acteur « brûlant », tel le supplicé d'Artaud, et s'éteignant peu à peu dans la scène finale). Mais ce leurre (fondement même du jeu de l'acteur) était ici combiné à un excès énergétique qui venait irrégulièrement déborder et brouiller l'autre code de jeu: l'hypnose du spectateur était alors secouée, il se « réveillait » de la séquence comme d'un rêve, avec le sentiment confus d'une réalité brusquement révélée et la méconnaissance de sa signification.

L'acteur du *Rail* n'était plus, dans cette scénographie de l'inconscient, que le support, que la trace d'un personnage, il n'était plus qu'une *figure*, qu'une métaphore (de l'acteur) subissant, de séquence en séquence, de constants déplacements. Il était ainsi conçu lui-même, dans ce lieu — cette gare faite pour les passages et les changements d'aiguillages — comme une figure transitoire, un objet transitionnel, servant de relais à la libération des pulsions créatrices et destructrices. Cette *transformation* constante — de la chute à l'assomption³⁹, de la perte à la jouissance, du morcellement⁴⁰ du sujet à son affirmation — c'est, bien sûr, le corps de l'acteur qui la mettait en jeu, ce corps qui était l'agent majeur de la transformation du site et de la situation, sous les yeux du spectateur.

Comment le jeu des acteurs a-t-il donc été pensé pour représenter « concrètement » le travail de l'inconscient? Par une succession de tableaux qui glissaient les uns dans les autres dans l'atmosphère trouble et embrouillée du rêve en faisant, entre autres, coexister des espaces-temps différents, *le Rail* a exigé des acteurs un double jeu, d'ailleurs redoublé par le dispositif scénique scindé en deux points d'« action » ou de « vision » principaux. (Cela était peut-être davantage accentué dans la première version, dans laquelle les deux fauteuils du compartiment, tour à tour de face ou de côté, occupaient plusieurs positions l'un par rapport à l'autre, orientant déjà de ce

38. L'aire de jeu, on le sait, n'est pas délimitée par le lieu physique de la « salle », bien que les deux peuvent parfois se recouvrir exactement; de même (par analogie), le lieu analytique, s'il n'existe d'abord que des contraintes physiques — un lieu clos, un fauteuil et un divan ne se faisant pas face, des séances dont la durée et le prix sont déterminés par l'analyste — se distingue aussi de l'*espace* analytique, qui s'élabore de séance en séance.

39. Les jeux d'ombre et de lumière du *Rail*, s'ils mettaient explicitement en valeur l'acteur en tant que revenant, avaient également une singulière qualité épiphanique: du théâtre comme art de l'*apparition* . . .

40. On sait que les pulsions de mort (Thanatos) opèrent par déliaison, fragmentation, et cherchent à ramener le sujet vivant à l'inanimé alors que les pulsions de vie (Eros) opèrent par liaison et cherchent à assurer l'intégrité du sujet. On pourrait repérer ce double travail de construction et de destruction dans les séquences du *Rail*.

seul indice la lecture de la séquence.) Un jeu marqué, d'une part, par une certaine géométrie, une certaine symétrie (limitée) des mouvements. D'un point à l'autre de la scène, des phrases, des gestes, des scènes pouvaient se répéter, mais la répétition n'était pas parfaitement synchronisée, elle n'était pas identique à elle-même, elle ne cessait d'introduire de petites différences, qui appelaient à leur tour une lecture *différentielle* des signes théâtraux proposés à notre interprétation⁴¹ (le spectateur ne pouvait, en effet, faire l'économie d'une des deux scènes, il devait les saisir dans leur simultanéité). *Le Rail* laissait ainsi entrevoir qu'il y a plusieurs formes de répétition, et que l'acteur, quelle que soit la monotonie réitérative de son jeu, ne répète jamais la même chose, qu'il s'use dans la répétition. Un jeu, d'autre part, fait de moments d'émotions intenses, de violentes décharges d'affects (quoique toujours stylisées), un jeu où se voulait très visible « la pulsionnalité de la pulsion qui se camoufle sous la souffrance ou la jouissance »⁴². *Le Rail* conjoignait ainsi de manière assez paradoxale, mais selon la logique propre à l'inconscient pour lequel ni la contradiction ni la négation n'existent, la gratuité frénétique des pulsions et la rigueur d'une syntaxe dans un jeu à la fois très implosif et très contrôlé.

Avec *le Rail*, le spectateur avait d'entrée de jeu affaire à une représentation de la scène inconsciente où l'insécurité de la chose visualisée passait aussi dans le jeu de l'acteur, mais n'était pas contenue exclusivement par lui. On peut d'ailleurs se demander si la ritualisation de certaines scènes (les scènes de guerre, par exemple) n'avait pas, malgré tout, une fonction sécurisante, encadrant et contrôlant l'angoisse déclenchée par certaines scènes « primitives » (la scène du viol/désir sexuel jouée dans les coins de la salle, au flambeau), qui auraient été autrement (dans une lumière crue) *insupportables*. Si l'insécurité, le mélange curieux d'angoisse et de jubilation qui étaient véhiculés par cette représentation devaient beaucoup au jeu des acteurs, ils étaient, en effet, portés avec une force égale par le « décor » : disons, plutôt, par la construction déconstruite, l'aire de jeu *déprimée*, bref, l'effet de ruine⁴³ qui tenait lieu de décor (une gare bombardée, des murs lépreux, un tunnel ouvrant sur le « bout de la nuit », un lieu ni ouvert ni clos : indéterminé, sans qualités particulières, se prêtant à toutes les errances). Si, comme le fait remarquer Gillibert, ce que Freud nous a appris de plus rigoureux concerne la temporalité et la spatialité, il y avait, de la part de Carbone 14, une intuition très juste dans le fait d'accorder une telle attention au *lieu*. En plongeant *le Rail* dans une obscurité presque totale où le spectateur sentait confusément que ça bougeait devant lui sans savoir exactement de quel lieu le coup lui serait porté, Gilles Maheu et ses collaborateurs ont réussi à rendre, par une représentation en lambeaux, la métaphore même qui est à l'œuvre dans le travail du rêve⁴⁴. Ils ont pressenti, à juste titre, que la forte théâtralité du rêve,

41. C'est d'ailleurs un tour de force de la part de Carbone 14 que d'avoir réussi à préserver la *liberté* de l'interprétation du spectateur, tout en mettant en place, du moins du point de vue du contenu manifeste, des signes qui ne parlaient que de son contraire : le totalitarisme de l'époque, la militarisation du sujet, l'oppression, le viol même, de son désir. D'où venait, malgré la noirceur du propos, l'impression de joie, de comblement même, ressentie par le spectateur ?

42. Jean Gillibert, « Note sur le théâtre et le préconscient », *Revue française de psychanalyse*, XLVII : 2, mars-avril 1983, p. 644.

43. Sur cet effet de ruine et le poétique archéologique (métaphore privilégiée de la psychanalyse), voir J. Gillibert : « Je crois que le théâtre a toujours vécu sur des ruines, par des ruines, avec l'idée de ruine, à l'encontre des lieux purement cosmiques (dits lieux naturels) ou lieux religieux (temple). Le théâtre ne peut pas être une religion même s'il y a du religieux en lui ; il célèbre une « aire », de vie, de mort, agonale ou d'éveil, par l'entrecroisement de perspectives » (*op. cit.*, p. 277). *Le Rail*, nous semble-t-il, participe d'une telle idée du théâtre.

44. Même si, dans *le Rail*, les mécanismes du rêve (condensation, déplacement, symbolisation, etc.) sont habilement utilisés, il ne faudrait pas croire que cette reproduction des lois du rêve parvient à reconduire ses



Le Rail. Photo: Yves Dubé.

la puissance de ses images qui font écran, ne pouvait être mieux représentée que par le clair-obscur de ce lieu humide, terreux — littéralement un théâtre du sous-sol, *underground*, comme les catacombes ou l'enfer des Grecs — à la fois trouble et enveloppant. Ils ont ainsi habilement déporté la question, somme toute, traditionnelle de l'acteur, comme lieu psychique de la subjectivité, vers celle, beaucoup plus rarement problématisée au théâtre (du moins, sur nos scènes), du *lieu* lui-même: comme le dit Gillibert, « L'art — du théâtre — n'est pas qu'une affaire humaine; trans-narcissique, bien sûr, mais surtout dialogue avec le *lieu* — naturel ou artificiel — dialogue avec le haut, le bas, l'horizontal, le vertical, la lumière, l'ombre, le langage, l'être . . . avec l'*avoir-lieu* . . . »⁴⁵. Dans *Le Rail*, à la limite, comme dans une certaine représentation-limite pensée par Mallarmé, nous a été donné à voir, chose rare au théâtre, un lieu où n'a eu lieu que le lieu.

En créant de la sorte une vérité du lieu — atmosphérique, symbolique, fabuleuse — *le Rail* a aussi modifié la disposition affective et sensorielle du spectateur. Il est significatif de remarquer à cet égard que Maheu et son équipe ont « cherché une lumière plus cinématographique que théâtrale ». Cette référence au cinéma⁴⁶ était

tâtonnements, son intelligence particulière. Un traitement théâtral du rêve ne débouchera jamais sur un théâtre du rêve, pas plus que le théâtre dit « psychanalytique » ne renvoie *vraiment* au théâtre de l'inconscient: nous sommes, comme nous l'avons dit, dans un usage *métaphorique* à la fois du théâtre et de la psychanalyse.

45. Jean Gillibert, *op. cit.*, p. 105.

46. Cette référence au cinéma compte d'ailleurs pour beaucoup dans l'*érotisation* du lieu scénique. Commentant le « noir » du cinéma, Barthes écrivait que « Le noir n'est pas seulement la substance même de la rêverie (au sens pré-hypnoïde du terme); il est aussi la couleur d'un érotisme diffus. [. . .] Comme dans les vieilles expériences d'hypnotisme, nous sommes fascinés, sans le voir en face, par ce lieu brillant, immobile et dansant » (« En sortant du cinéma », *l'Obvie et l'obtus*, p. 384).

également suggérée par le dispositif scénique qui plaçait les spectateurs sur une unique ligne, courant en vis-à-vis le long des murs. (*Le Rail* ne désignait pas seulement la voie ferrée qui coupait l'espace, telle une cicatrice (donnant à tout geste et à toute scène une double bordure, une réversibilité qui effaçait la barre topique passant entre dehors et dedans; *le Rail*, c'était aussi cette chaîne de regards des spectateurs.) Le dispositif scénique du *Rail* séparait, pour ainsi dire, le regard du spectateur, en lui faisant voir ce qu'il ne regarde habituellement pas au théâtre (les autres spectateurs). Exposant le lieu théâtral, *le Rail* exposait aussi le spectacle des spectateurs: traversant l'espace théâtral jusqu'à me retrouver de l'autre côté du miroir, je regarde un autre qui (me?) regarde. De cette scission, qu'il enregistre mais sans peut-être en saisir toute la portée, le spectateur gardera, tout au long de cette « séance », l'étrange sensation que c'est lui, du fond de la scène, à travers l'opaque transparence du brouillard, qui a été regardé. La scène « inconsciente » proposée par *le Rail*, curieusement latéralisée et frontale (le jeu se déroule toujours devant nous), favorisait les échanges de positions et les croisements chiasmiques dans les jeux des comédiens: l'un des effets les plus remarquables de cette représentation de l'inconscient est, sans doute, d'avoir inclus le regard du spectateur dans son dispositif scénique, de l'avoir conduit à voir les choses de telle manière qu'il soit pris, comme les acteurs, dans des effets de double, de trace et d'effacement, où il se trouve et se perd.

Ella*: malaise dans la représentation: de l'affect d'angoisse au théâtre**

« J'aime beaucoup la littérature de terreur; c'est par la terreur, l'épouvante, dans mes rêves, que je suis venu à la psychanalyse, c'est par la terreur et l'épouvante dans les choses que je suis venu au théâtre. »

Jean Gillibert⁴⁷

On ne parle pas souvent de cela, même après le spectacle: la peur éprouvée au théâtre, l'affect d'angoisse déclenché par l'acteur, la haine, la méchanceté, la cruauté de la salle qui reprend son masque bienveillant dès que les lumières s'allument. Et, pourtant, ce sont peut-être ces affects-là qui nous séduisent le plus profondément dans le jeu de l'acteur. De *Ella*, spectacle-limite qui pourrait sans doute revendiquer une place dans la filière « Artaud » en tant que théâtre de l'Impossible dans sa version psychotique, je ne retiendrai qu'une scène, d'ailleurs soulignée par John Dobrynine⁴⁸, l'un des deux acteurs de cette pièce. Cette scène, qui ponctue de manière très forte la représentation, c'est celle du « salut », ou plutôt du *non-salut* de l'acteur. Cette transgression du code théâtral est toujours grave; elle était, en ce cas précis, particulièrement ébranlante pour le spectateur et je voudrais essayer de dire ici pourquoi, tant cet effet a contribué pour moi à *signer* cette pièce de manière définitive, mais cela ne m'est apparu clairement que dans l'après-coup seulement.

*** Ces pages ont été écrites avant que j'aie pu prendre connaissance de l'excellent compte rendu de Lorraine Hébert, « Une pièce pour Artaud », paru dans *Jeu*, n° 32, 1984. 3, p. 152-154.

47. Jean Gillibert, *op. cit.*, p. 16.

48. « L'Espace libre, écrit-il dans le court texte de présentation, m'a très gentiment demandé ma biographie. J'ai répondu: naturellement, d'ailleurs je l'ai déjà finie, la voici bien remplie. Signée, répétée, jouée, saluée. La seule chose que j'ai oubliée, c'est par où elle a commencé. Il me semble me souvenir que j'ai d'abord salué, à moins que ce ne soit joué. Enfin maintenant je ne le sais plus, en tous (sic) cas j'ai souvent répété, en tous (sic) cas... Mais c'était en quelle année? Et puis je voulais vous dire que ce soir je ne saluerai pas, je n'en ai pas le droit. Et puis je voulais vous dire qu'en fin de compte ce que j'aime par-dessus tout, c'est de vous savoir là, dans le noir, et de me dire pourvu que ce soit ce soir » (c'est nous qui soulignons).

Tout, dans *Ella*, commence (et finit) dans le noir total⁴⁹. Le spectateur est alors immédiatement « situé » (même s'il n'y voit encore rien). Cette scène qui se veut, selon le souhait du metteur en scène, « la représentation surprenante d'un univers mental », sera celle de la lutte la plus ancienne, la plus archaïque (on oserait presque dire utérine), celle qui oppose le couple tragique par excellence, la mère et le fils. Oedipe et Jocaste. Est-il utile de souligner que nous avons ici affaire au mythe même de la psychanalyse, réduite à ses « thèmes » essentiels (l'Oedipe, la castration, la Mère phallique, etc.)? Mais *Ella* ne se contente pas de mettre en scène des clichés analytiques — oui, ceux-ci existent dès que l'on réifie les « concepts » psychanalytiques —; *Ella* déplace la problématique oedipienne (centrée de façon privilégiée sur le rôle du père) vers la problématique de la sexualité archaïque (vers la mère primitive, abyssale), beaucoup plus rarement représentée, sans doute parce qu'elle touche un fond d'angoisse justement irreprésentable, tant pour la scène psychanalytique que théâtrale.

Ella met donc en scène le huis clos d'une mère et de son fils qui vivent (c'est une façon de parler) dans une sorte de hangar-poulailler-chambre à coucher où circulent, mangent et défèquent une vingtaine de poules. Autour de l'enclos grillagé, les spectateurs sont juchés sur des gradins: ce dispositif scénique les ébranle d'abord en leur qualité de témoin, en leur retirant toute « humanité » (et toute écoute humaniste et compatissante), en les « ravalant » au rang de poules. En fait, les seuls êtres vivants dans cette production, ce sont précisément les poules, car les acteurs ne cesseront jamais tout à fait d'être des figures ombreuses, spectrales, sortes de somnambules errants se déplaçant avec peine (de bas en haut) dans un cauchemar lent et continu où ils expérimentent sous nos yeux ni plus ni moins que leur propre mort.

La mère est mutique, le fils, complètement aliéné (au sens propre: il est agi par la parole de l'Autre, de la mère folle), « délire », c'est-à-dire produit un flot ininterrompu de phrases, d'images, d'impressions. (On serait presque tenté de dire des associations libres, mais ce serait là un rapprochement abusif avec la scène analytique, car ce sous-texte, où passe un peu tout et n'importe quoi⁵⁰, ne parvient pas vraiment à se constituer comme une véritable parole, encore moins comme une parole analytique: le « délire » du fils la mime et la ridiculise tout à la fois). Il est rare qu'une pièce utilise à ce point le langage pour suggérer un certain achoppement symbolique: c'est parce que le fils n'arrête pas de parler, que les mots manquants d'*Ella* deviennent si présents. Il y a d'ailleurs dans ce flot ininterrompu qui tombe sur le spectateur presque dans un même souffle quelque chose d'assez violent qui cherche à le submerger, à l'empêcher de respirer. Craignant le pire (que le fil ténu des mots ne se rompe et donne alors lieu à un passage à l'acte brutal), un peu comme dans *Psychose* de Hitchcock que le contenu manifeste de cette pièce ne peut pas ne pas évoquer, je retiens mon souffle, je tombe dans un état étrange, cataleptique: je fais

49. On remarquera qu'*Ella*, comme *le Rail*, commence par installer chez le spectateur un trouble de la vision, une certaine cécité: on distingue mal les contours de l'aire de jeu, le rapport topique qui partage la scène et la salle n'est plus aussi clairement délimité, une poussière dense flotte dans l'air, des odeurs — la terre humide, le feu dans *le Rail*, les défécations des poules, le café frais moulu dans *Ella* — viennent assaillir un sens traditionnellement peu sollicité au théâtre, tout concourt à la mise en place d'une scène archaïque, tout favorise une certaine régression vers l'indéterminé.

50. Freud a bien montré comment la production d'une telle parole inintelligible n'était, pour l'analysé (de type obsessionnel), qu'une autre façon de marquer sa résistance à l'endroit de la règle fondamentale du contrat analytique: « tout dire » n'équivaut pas à « dire n'importe quoi ».



le mort. C'est d'ailleurs là l'un des aspects les plus angoissants de cette pièce: le spectateur sent bien qu'il n'est pas seulement question ici de «jouer pour les morts», mais encore de jouer *avec* les morts, et que ces morts, *nous les devenons*. Il y a dans cette proposition, déjà scandaleuse du point de vue logique et grammatical, une provocation terrible pour le spectateur. S'il y a, de manière générale, une grande difficulté à manier la mort au théâtre — et même sous la forme la plus encombrante d'un cadavre⁵¹ — c'est une chose de reconnaître que nous sommes venus au théâtre entendre des morts, c'en est une autre de nous faire admettre — et c'est là la force de la scène inconsciente du théâtre — que cette mort pourrait être la nôtre.

En racontant et en (re)vivant le récit de vie de sa mère à *sa place*, le fils porte ainsi à son comble la projection et l'identification cathartiques. Malgré une présence indéniable, les acteurs resteront, tout au long de la représentation, et jusqu'au non-salut qui la suspend sans la clore, en deçà d'une incarnation complète. C'est d'ailleurs cette présence elle-même qui est troublante, porteuse d'inquiétante étrangeté (*unheimliche*), parce qu'on la sent constamment traversée par l'absence. Ici, à la lettre, «quelqu'un manque» dans le jeu de l'acteur, et c'est cet effet de psychose qu'*Ella* met en scène dans une image crue, sauvage, en plaçant la mère, morte-vivante et folle, *encryptée*, dans une posture caricaturale d'analyste (écoute-t-elle seulement le récit qui tombe de la bouche du fils? Et le fils lui-même, s'il parle *de* sa mère, s'adresse-t-il pour autant à elle?). Cet effet de psychose ne semble d'ailleurs pas restreint à la seule aire de jeu. S'il faut inclure dans la représentation les textes de présentation de celle-ci, l'acteur n'est plus ici uniquement au service du «personnage», il ne s'en sépare plus, il n'en réchappe pas (c'est aussi la fonction du «salut»). Quelque chose, dans l'échange, est court-circuité: c'est ce que suggèrent ces propos de Dobrynine, qui condensent peut-être tout ce qu'on veut habituellement faire tenir dans la «biographie» de l'acteur: «signée, répétée, jouée, saluée», «Il me semble me souvenir que j'ai d'abord salué, à moins que ce ne soit joué. Enfin maintenant je ne le sais plus (. . .)». De l'autre côté de la scène, dans les coulisses, la ligne se brise aussi, la mémoire se brouille, la confusion s'installe (dernier ressort de l'illusion?) entre l'acteur et le personnage, la vie et la mort, le «réel» et le théâtral.

Ce couple mère-fils, d'abord différencié par la marque sexuelle et par le mode du discours (délire verbal contre silence), en vient peu à peu, à mesure que le fils se vêt des oripeaux de la mère⁵² et qu'il s'approprie les morceaux de sa vie misérable (*Ella* est une sorte de *Mère Courage*, sans courage ni héroïsme), à suggérer, puis à réaliser la fusion interdite. Cette fusion est signifiée par le rythme de plus en plus syncopé des bribes de phrases qui volent en éclats et par l'échange symbolique du café — jamais accepté ni refusé par la mère — répété de plus en plus mécaniquement: littéralement, le geste-lapsus *déborde* l'usage «réaliste», la violence de l'affect ne peut plus être contenue dans le geste poli, dernier vestige civilisé de cette

51. Carbone 14 a attiré notre attention sur ce problème dans *le Rail*, dans la scène de guerre du début où les soldats se tirent dessus, se tuent, meurent . . . et se relèvent. En répétant la scène, comme au cinéma (ou, c'est la même chose, comme dans les jeux de notre enfance), la mort est dédramatisée, neutralisée: c'est l'euthanasie publique du bulletin de nouvelles quotidien. Mais elle acquiert également du coup une autre qualité: répétitive, infinie, non tuable, la mort se survit.

52. Reconnaissons au passage dans ce travestissement une métaphore réussie du jeu de l'acteur, et particulièrement quant à la marque sexuelle.

sous-humanité. La fusion incestueuse, dans laquelle s'abolit toute identité, est ainsi « représentée » sur scène, de la manière la plus ébranlante parce que rien d'une quelconque scène primitive ne sera donné à voir. Comme dans *Oedipe*, cette fusion se paye pourtant du prix le plus haut: la mort du fils (qui se suicide), la folie de la mère, projetée dans un cri terrible. Ce cri — seule parole, mais aussi seul geste de la mère qui se *dresse* alors pour le lancer — retentit de manière insupportable⁵³ dans cet espace noir, dans ce poulailler traversé de caquètements et d'odeurs troublantes, et porte le malaise de cette représentation théâtrale à un point de rare intensité. Véritable tête de Méduse, c'est la castration de la mère qui se dévoile alors dans une impudicité, une obscénité totales en une « image fantastique et horrificante de terreur, qui peut servir d'arme et de bouclier pour demeurer *impénétrable* (. . .) »⁵⁴. Devant le gouffre béant de cette bouche qui n'arrête pas de crier (au discours excessif du fils répond le cri *répété* de la mère, qui ne se satisfait pas d'une décharge unique), le spectateur est pétrifié, glacé d'effroi. Comment continuer d'« assister », comme on dit, à cela? Comment supporter cela? La salle, surtout ceux qui s'empresseront d'admirer la « performance extraordinaire » des acteurs pour ne plus avoir à y penser, est décidément trop polie, sans la haine, la violence, la cruauté nécessaires pour accueillir cette représentation de la folie et assumer, dans la brève levée du refoulement provoquée par le cri, que la persécution, la castration même, c'est elle qui les porte et qui les exécute.

Puis, le noir total revient, recouvre peu à peu les cris. Il n'y aura pas de salut, les acteurs ne redeviennent pas « comédiens », les spectateurs sortent en tâtonnant comme des aveugles.

Ce non-salut est lourd de conséquences: il retire au spectateur le droit de s'en aller, de penser que la représentation est finie (peut avoir une fin), et qu'il l'a, tout compte fait, échappé belle. Ce non-salut⁵⁵ consomme la catastrophe, détruit le statut de l'interprète — « Et puis je voulais vous dire que ce soir je ne saluerai pas, je n'en ai pas le droit », déclarait l'acteur — et il ne nous rend pas indemnes au réel. Si, comme le croyait Freud, la mort individuelle n'est pas représentable dans l'inconscient, « c'est à cela que [sert] la scène inconsciente du théâtre, à représenter la mort individuelle et individuée, à laquelle personne ne croit jamais, ne croira, sauf en illusion »⁵⁶.

Psychanalyse *au* théâtre, théâtre *en* psychanalyse, théâtre *de* la psychanalyse: on le voit, il n'est pas toujours facile de s'orienter dans les variations de degrés qui marquent l'investissement (l'implication, au sens propre) entre le théâtre et la psychanalyse. Le passage du théâtre psychanalytique à la scène de l'inconscient se produit parfois de manière insensible par un changement du rythme, du timbre de voix, par une impression fuyante et insaisissable du jeu de l'acteur. Ce passage doit

53. Gillibert commente en ces termes une scène analogue: « Quand verrons-nous crier, de la salle, un homme, se lever et crier: « Je ne veux pas qu'il meure! »? Serait-il fou celui-là ou iconoclaste — celui qui brise l'idolâtre figure de la mort? Mais voilà, nous voulons l'euthanasie au théâtre, non pas parce qu'il s'agit d'une mort feinte et simulée — mais alors pourquoi rire quand le mort « bouge » — mais parce que nous ne voulons pas approfondir la durée de mort qui est en nous » (*op. cit.*, p. 86).

54. *Ibid.*, p. 229.

55. Sur le salut, « Ce rite qui fonde le théâtre depuis son invention », voir Gillibert, *op. cit.*, p. 23.

56. *Ibid.*, p. 85.



Desdémone morte; Suzanne Cloutier dans le *Othello* d'Orson Welles. Photo tirée du numéro spécial des *Cahiers du cinéma* sur Orson Welles.

également beaucoup aux *associations* du spectateur. Invariablement, lorsque de tels effets inconscients surviennent, ce n'est pas où l'acteur avait cru les calculer, ce n'est pas où le spectateur les attendait.

On pourra se demander si notre libre parcours, notre discours d'« accompagnement » — ni informatif ni prescriptif — aura réussi à établir une bonne distance ou, à défaut, une *relation* entre les trois termes de notre proposition initiale: le Théâtre, la Psychanalyse, l'Acteur. Dans les lectures des trois « cas » que nous expérimentons ici, nous avons été amenée chaque fois à explorer la question de l'acteur — cette pratique du singulier qui, par définition, ne se généralise pas — en analysant quelques effets produits par le jeu de l'acteur sur le spectateur (dans les trois cas, nous avons cherché à montrer comment l'acteur était à la fois un enjeu dans le jeu total et son signifiant majeur, l'outil et le signe, l'incarnation et la métaphore). Ce déplacement, de l'acteur au spectateur, nous l'estimons toujours légitime. Nous pensons que, poussée suffisamment loin, la *réception* du travail de l'acteur ne pourra que rejoindre *autrement* la question de l'acteur et mettre en cause, par la même occasion, sa « formation », ses « techniques » de jeu, l'image même qu'il se fait de sa propre condition. Cessant d'être assujetti à l'Auteur, au Texte, au Metteur en scène, et encore davantage au Public qu'il se doit de toujours séduire (avec l'inévitable persécution ou agression qu'une telle séduction engage nécessairement), l'acteur pourrait alors récupérer les pouvoirs (et la responsabilité particulière) attachés à son travail, pouvoirs qui n'ont, de fait, cessé de décroître, malgré les apparences d'une performance exemplaire, au sommet de la culture narcissique qui est la nôtre en Occident. En essayant d'approfondir la nature de son investissement dans son Art, en examinant comment la métaphore (signes, affects, langage) passe

par le corps, par *son* corps, en cherchant à comprendre comment quelqu'un meurt avec chacune de ses entrées en scène, l'acteur a quelque chance d'échapper aux pièges qui le guettent: le vérisme, le jeu prosaïque, le faux-semblant. Le déchiffrement du pulsionnel — «l'écoute» de son corps — se révélera à ce titre un outil indispensable: c'est à ce prix que l'acteur retrouvera sa propre rythmicité subjective, c'est à ce prix qu'un véritable théâtre psycho-sexuel (une certaine représentation de la scène inconsciente) pourra être mise au jour.

Il nous semble qu'une scène aussi puissante dans sa pesante lenteur que celle qui (in)achevait *le Rail* — les acteurs/torches vivantes brûlant, se consumant, s'éteignant — nous fournissait récemment une telle image *condensée* de l'histoire de l'acteur⁵⁷: le « feu »⁵⁸ sacré, la mise à mort « sacrificielle », « brûler les planches », « s'arracher des lambeaux de chair », ne sont-elles pas des expressions qui ont, depuis toujours, servi à caractériser le travail de l'acteur? Elles prenaient, en ce contexte précis, une vérité nouvelle, poignante, au point que le spectateur sentait soudain la scène basculer et s'ouvrir, selon le mouvement même de l'inconscient décrit par Freud: « Il se produit un total changement de scène, comme si un jeu était relayé par une réalité qui aurait soudain fait irruption; à peu près comme des cris de: au feu! se font entendre pendant une représentation théâtrale ».

Personne n'a plus la naïveté de crier au feu! au théâtre, mais tout le monde sait très bien comment, s'affrontant chaque fois à l'irreprésentable, à ce que tous croyaient encore invisible, l'Image (l'Acteur) revient nous brûler.

ginette michaud

57. Sans parler de ses riches connotations sur le plan du référent politique: l'holocauste, l'apocalypse nucléaire, la peste . . .

58. On se rappellera que les acteurs du *Rail* (première version) avaient d'abord surgi des trappes (du souffleur?), creusées à même le sol. Ils réactualisaient ainsi, de manière implicite, une ancienne métaphore du lieu théâtral: cette scène était, en tout cas, dans un rapport inconscient, en « association libre », avec la scène finale. Quand l'acteur, en mal d'inspiration, perdait son « feu », n'était-ce pas au souffleur de le raviver?