

Remarques psychanalytiques sur le jeu du comédien

Hélène Richard

Number 68, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29273ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, H. (1993). Remarques psychanalytiques sur le jeu du comédien. *Jeu*, (68), 110–118.

Remarques psychanalytiques sur le jeu du comédien

À la sortie du Café de la Place après une représentation d'*Avant la retraite* de Thomas Bernhard, en novembre dernier, un couple marche devant moi. J'entends l'homme dire à sa compagne : «La pièce n'est devenue intéressante qu'une fois Gilles Pelletier en scène.» Et moi, d'en être silencieusement éberluée. J'avais été ravie par la prestation de Françoise Faucher durant la première partie du spectacle. Dans un quasi-monologue, elle y avait offert une interprétation de Vera très différente du portrait que je m'étais fait de ce personnage; cette différence m'avait nourrie et j'en éprouvais de la gratitude envers la comédienne. Je n'avais certainement pas assisté à la même pièce de théâtre que cet inconnu...

Je me propose de réfléchir ici au jeu du comédien sous l'angle particulier de son efficacité théâtrale ou de ce qu'on appelle la qualité de présence sur scène. N'étant ni comédienne ni une habituée des coulisses, je le ferai à partir d'une réflexion au sujet de l'impact qu'a sur le spectateur le jeu de l'acteur, réflexion elle-même teintée par mon expérience de la psychanalyse, les métiers d'acteur et de psychanalyste n'étant pas sans analogie à mes yeux. Mon propos s'appuiera sur une définition et sur un présupposé concernant l'efficacité théâtrale. Ce qu'on appelle la qualité de présence sur scène d'un artiste désigne pour moi, en effet, la particularité de son jeu ayant pour effet de briser la distance critique, raisonnée, qui sépare le spectateur de l'œuvre et de provoquer en lui un effet de révélation. De cette définition découle un présupposé à la présente étude selon lequel la qualité de présence sur scène d'une comédienne, d'un acteur, n'est pas une entité qu'on peut isoler et étudier en soi, mais plutôt le résultat d'une jonction psychique, d'une rencontre intersubjective entre celui ou celle qui est sur scène et celui ou celle qui est dans la salle.

La subjectivité dans la salle et sur la scène

D'entrée de jeu, rappelons la dimension subjective qui préside à l'écoute du spectateur, à sa réception de l'œuvre, comme au jeu du comédien. C'est, en effet, l'interprétation d'une œuvre théâtrale — c'est-à-dire sa lecture subjective et non sa simple exécution à partir d'un texte pré-

[...] ce qui est difficile pour le comédien, ce n'est pas de se perdre dans un personnage, mais au contraire d'être lui-même, dans le sens précis où il accède par son jeu à une partie de lui-même qu'il lui serait parfois plus confortable d'ignorer, de maintenir refoulée.

On apprécie la performance,
l'imitation, la feinte,
mais on n'en est pas touché;
elles ne nous changent pas.

Catherine Bégin, Françoise
Faucher et Gilles Pelletier
dans *Avant la retraite*
de Thomas Bernhard,
présenté au Café de la Place
en 1992.
Photo : André Le Coz.



existant — que l'équipe de production¹ et l'acteur offrent au spectateur. Celui-ci, de son côté, comprend et retient bien ce qu'il veut, ou ce qu'il peut, de ce qui lui est présenté. Il interprète à son tour, à partir de son univers intérieur, de sa disponibilité du moment. Si le spectacle est un succès, c'est, entre autres, qu'il y a eu rencontre intersubjective, que ce dernier a touché les spectateurs à un point sensible, qui n'est toutefois pas nécessairement le même pour chacun d'eux. C'est en ce sens que je peux penser que l'inconnu du Café de la Place et moi n'avons pas vu la même pièce, même si nous en avons tous deux retiré du plaisir. D'ailleurs, à la façon polie dont les comédiens ont bâclé les salutations à la fin du spectacle, je pourrais même aller jusqu'à imaginer qu'ils n'ont pas, eux non plus, vécu la même pièce que moi.

L'impact du comédien : affaire de réceptivité de la part du spectateur?

Mais qu'est-ce qui permet qu'il y ait rencontre, que le spectateur soit touché? Plusieurs auteurs psychanalytiques suggèrent que le dispositif théâtral est particulièrement apte à favoriser un brouillage des repères identificatoires du spectateur, brouillage qui lui permet de s'identifier aux personnages d'une pièce, à leurs destins, à leurs émois. Cette identification sollicite le retour temporaire ou permanent à la conscience de pulsions, d'affects refoulés, retour vécu comme un éprouvé de révélation, de reconnaissance ou de repérage immédiats. Démarche psychique qui est facilitée par «l'effet de théâtre», c'est-à-dire qu'elle est souvent effectuée sur le mode de la négation, ce qui permet au spectateur de penser à propos de ce qu'il éprouve durant la représentation : «Ce n'est pas la vraie vie, ça, c'est du théâtre.»

L'impact du jeu du comédien sur le public, qu'à la suite d'Aristote la psychanalyse nomme catharsis, serait donc dû, entre autres, du côté du spectateur, au brouillage temporaire des deux frontières qui cernent le Moi psychique de ce dernier : d'une part, celle qui délimite le Moi et le non-Moi, l'intérieur et l'extérieur, qui fait que nous nous sentons différents des autres de notre entourage et, d'autre part, celle qui filtre l'accès de l'inconscient au Moi conscient. Précisons tout de suite que ce mode de

1. Je veux reconnaître ici l'impact sur la performance du comédien de l'équipe de création et du dispositif scénique, impact dont je ne traiterai pas dans ce texte.

fonctionnement psychique où le changement, la révélation à soi-même, se produit par l'ouverture temporaire des frontières du Moi appartient aussi au comédien, à celui qui poursuit une démarche thérapeutique, à chacun de nous. Si le brouillage des frontières ne s'opère pas, si le Moi du spectateur reste fort, au sens défensif de ce terme, maintient levés ses pont-levis, fermées ses barrières, celui-ci appréhende le spectacle sur un mode perceptuel et intellectuel mais ne se laisse pas marquer par ce qu'il voit. Il regarde, entend, comprend et n'éprouve aucune révélation. On pourrait dire qu'il a prise sur le spectacle, mais ne laisse pas l'œuvre avoir prise sur lui, ne lui permet pas de le surprendre.

Le masque se trouve dans le personnage, bien sûr, dans les costumes, le maquillage, mais aussi dans certains traits de la voix, de la posture, de la gestuelle.

L'efficacité théâtrale : affaire d'ouverture psychique de la part du comédien?

Qu'en est-il maintenant du jeu du comédien? Comment l'artiste s'y prend-il pour avoir sur son public l'impact cathartique dont il vient d'être question? On a beaucoup écrit sur ce sujet, et je ne tenterai pas de rendre justice à ces textes. Mentionnons comme œuvre emblématique le classique *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot², qui présente la dialectique entre le comédien technicien, observateur froid, imitateur précis au jeu constant, et le comédien sensible, à vif, dont la performance est livrée aux caprices de ses émotions.

Certains autres³ ont comparé le travail de l'acteur aux rites de possession où, selon les observations anthropologiques, le sujet est dépossédé temporairement de son identité pour devenir «la monture» d'un autre (un esprit, un démon, un «djinn», etc.). Peut-on cependant penser avec ces auteurs que la comédienne et l'acteur abandonnent leurs repères identificatoires pour devenir «la monture» d'un personnage, tel que conçu par le metteur en scène? On a utilisé cette comparaison pour mettre en relief la dimension de don généreux, de sacrifice, d'exposition de l'artiste. Si l'ouvrage de Diderot et les travaux faisant référence aux pratiques magiques sont évocateurs, ils ne m'apparaissent cependant pas rendre compte de la complexité des processus psychiques en cause. Je crois plutôt, avec d'autres⁴, que ce qui est difficile pour le comédien, ce n'est pas de se perdre dans un personnage, mais au contraire d'être lui-même, dans le sens précis où il accède par son jeu à une partie de lui-même qu'il lui serait parfois plus confortable d'ignorer, de maintenir refoulée. Je m'explique.

On a beaucoup parlé des illusions créées par le dispositif théâtral, des masques derrière lesquels se cache le comédien sur scène, de l'adéquation erronée que le public établit entre le personnage et l'artiste qui l'incarne. On a aussi souvent parlé à tort de l'hystérie des gens de théâtre. Dans l'hystérie, en effet, selon la formulation de Gillibert, il y a

2. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958.

3. Voir à ce sujet l'ouvrage de Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971, cité par Jean Florence dans : «Les effets de la théâtralité», *Esquisses psychanalytiques*, numéro hors-série sur Psychanalyse et Théâtre, septembre 1992, p. 9-21.

4. Je désire exprimer ici ma dette à l'endroit de Jean Gillibert et de Jean Florence dans la formulation de mes idées. Je pense au livre de Gillibert, *les Illusions, essai sur le théâtre de l'acteur*, Paris, Clancier-Guénard, 1983, et à l'article de Florence : «Les effets de la théâtralité», *op. cit.*

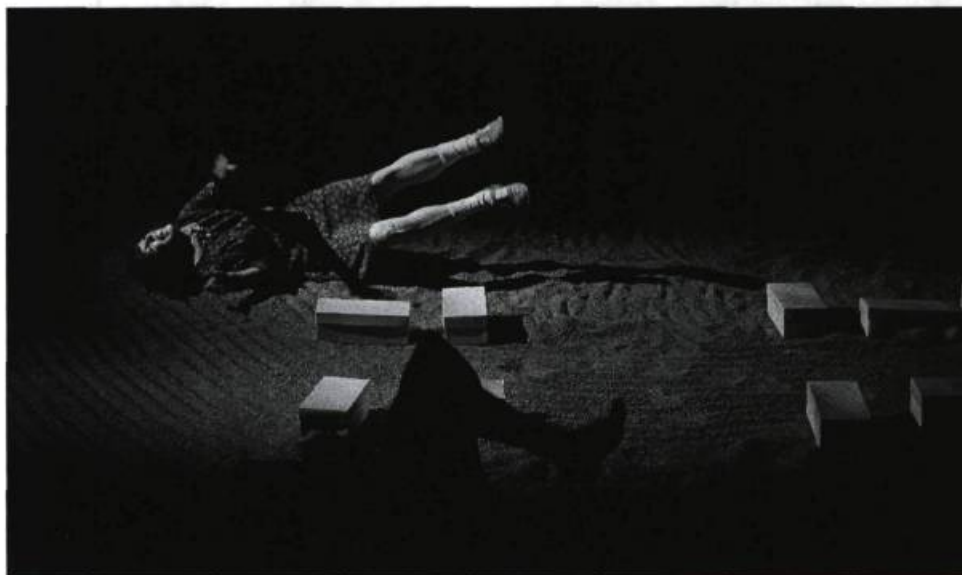
Sylvie Drapeau
(Jean Marchand, de dos)
dans *Elvire Jouvot 40*,
au Théâtre de Quat'Sous,
lors de la reprise en 1991.
Photo : Christine
Thibodeau.



identification à l'Autre pour leurrer, pour cacher une blessure honteuse et revendiquer à sa place une souffrance incomprise des autres. Au théâtre, cependant, il y a leurrer et mensonges pour tromper la raison raisonnante du public, pour amener celui-ci ailleurs, là où on pourra non pas tant le convaincre ou le séduire que lui rendre une part de sa mémoire, lui donner accès, s'il y est disposé, à une partie refoulée de lui-même.

Durant les répétitions, alors qu'il travaille à la construction de son personnage à la manière d'un délire nécessaire (ou d'une construction psychanalytique à propos d'une partie du passé du patient inaccessible par le souvenir ou les données biographiques), l'acteur laisse tomber ses repères moïques⁵ quotidiens pour permettre qu'en lui se crée un vide que viendra remplir le personnage. Les indications du texte et les directives du metteur en scène, il les interprète cependant, dans ce travail de construction, en fonction de son univers intérieur. Quand se produit le brouillage de l'autre barrière : la frontière intérieure du Moi, qui permet qu'une partie de lui-même accède à sa conscience, le temps qu'il s'en imprègne comme d'une illumination, l'artiste trouve là le matériel d'authenticité pouvant garantir son efficacité théâtrale, la qualité de sa présence sur scène. Présence qui n'est pas séductrice, pittoresque, celle qu'on remarque tout de suite, mais plutôt celle qui émane, sourd de l'élaboration psychique effectuée. Ce travail, on s'en doute, ne se fait pas sans angoisse ni résistance, puisqu'il s'agit parfois d'aller au-delà des confins de soi-même, dans des zones inquiétantes, inexplorées ou, à un degré moindre, de se confronter à des aspects dérangeants, déplaisants de soi pour aller ensuite les exposer sur scène.

5. Adjectif dérivé du terme psychanalytique «Moi».



La qualité de présence sur scène : «Le résultat d'une jonction psychique, d'une rencontre intersubjective entre celui ou celle qui est sur scène et celui ou celle qui est dans la salle». Marie Brassard et Lorraine Côté (en haut) et Marie Gignac (en bas) dans *la Trilogie des dragons*. Photos : Claudel Huot.

On le voit donc, l'acteur doit prêter vie non seulement à des personnages mais aussi à des anti-personnages, selon l'expression de Gillibert, c'est-à-dire à ce qui est mort ou endormi en lui, à ce qui est encore inerte dans cet autre qu'est le spectateur. C'est dans ce sens que j'entends, à propos du métier de comédienne, les commentaires de Françoise Faucher : «[...] un personnage de théâtre à construire du dedans et du dehors avec ces bagarres monstrueuses qui surgissent parfois entre soi et le rôle [...]»⁶ ou de Sylvie Drapeau : «[...] c'est un métier difficile, un perpétuel dépassement de soi-même, de ses limites [...]»⁷.

6. *Jeu 64*, 1992.3, p. 81.

7. Je cite de mémoire les propos de Sylvie Drapeau lors d'une interview accordée à *Voir* à l'occasion de sa prestation dans *Elvire Jouvet 40* au Théâtre de Quat'Sous en 1988.

Ce travail sur soi-même n'est pas sans ressemblance avec celui du clinicien qui, pour comprendre son patient, s'identifie temporairement à lui — un peu comme à un personnage —, prend en lui sa problématique telle qu'il la ressent, c'est-à-dire telle qu'il l'interprète, au prix de se retrouver parfois dans des zones intérieures angoissantes qu'il s'agira alors pour lui d'assumer seul. Solitude semblable à celle du comédien, d'ailleurs, qui, pour pouvoir jouer envers son public le rôle de révélateur d'une angoisse, doit la ressentir, l'assumer dans la solitude, afin qu'elle soit opérante sur scène.

Qu'arrive-t-il si le comédien, à l'instar du spectateur de certains soirs, maintient fermées les barrières de son Moi? Les paroles que Brigitte Jaques met dans la bouche de Louis Jovet dans *Elvire Jovet 40* me semblent une des réponses possibles à cette question. S'adressant à la jeune comédienne répétant le rôle d'Elvire, Jovet lui dit : «Ton problème, c'est que tu es intelligente; alors tu comprends ce qu'on te demande et tu le fais bien, mais sans te laisser habiter par ce qui est dans ce que tu fais.» On apprécie la performance, l'imitation, la feinte, mais on n'en est pas touché; elles ne nous changent pas. N'ayant pas vaincu la résistance de la raison raisonnante en elle-même, l'actrice n'a pas atteint, dans son jeu, ce qui pourrait favoriser chez le spectateur l'avènement d'un moment cathartique.

Le paradoxe du comédien : affaire de masques et d'authenticité

Mais, objectera-t-on avec raison, l'inconscient du spectateur et du psychanalyste s'ouvre et accède à la conscience, lui aussi, et cela ne suffit pas à faire d'eux des comédiens. Et qu'en est-il des frontières identitaires de l'artiste de la scène? Sont-elles toujours ouvertes, et celui-ci se trouve-t-il dans un état second permanent? Bien sûr que non. Durant les répétitions et les représentations, les fonctions moïques de l'acteur sont à l'œuvre; son corps sert de médium à l'expression des parties inconscientes de son psychisme. Le travail de la gestuelle et de la voix, le maquillage et les oripeaux, tout ce qu'on appelle les techniques théâtrales et scéniques, tiennent le rôle d'instruments ancrés dans le réel permettant à l'acteur de s'imiter lui-même, pour exprimer au public, sans toujours nécessairement le ressentir, ce qu'il a su auparavant laisser s'imprimer en lui.

On pourrait alors décrire le paradoxe du comédien, pour reprendre l'expression de Diderot, en disant que l'acteur a besoin de se masquer pour être authentiquement lui-même sur scène. C'est en se glissant dans la peau d'un être fictif qu'il montre consciemment, mais aussi inconsciemment par moments, certaines zones intimes de lui-même. Le masque se trouve dans le personnage, bien sûr, dans les costumes, le maquillage, mais aussi dans certains traits de la voix, de la posture, de la gestuelle. Le masque se trouve même dans le rôle rendu avec une transparence des aspects inconscients, car ce rôle cache les autres aspects de soi qu'il n'exploite pas : on ne montre jamais tout de soi en une même occasion. Le paradoxe de l'acteur et sa générosité résident aussi dans le fait d'accepter l'inquiétante étrangeté que crée le fait de disparaître à soi-même, de renoncer à ses repères moïques quotidiens et d'être méconnu des spectateurs, car c'est bien sous les traits d'un autre qu'il se fait connaître, aimer, ovationner de son public.

Pour le dire autrement, le paradoxe du comédien s'exprime à travers le fait que l'acteur travaille dans une zone particulière de la réalité : l'aire de l'illusion et du jeu, que

Winnicott nomme transitionnelle, soit celle qui se situe entre la réalité psychique intérieure et la réalité extérieure, dite objective, partagée avec les autres, l'entourage. Le comédien doit, pour que son jeu soit authentique, croire et en même temps ne pas croire à la réalité de son personnage, à celle du scénario qui se déroule sur la scène. Le même paradoxe se vit dans la salle, où le spectateur sait bien que, dès que le rideau s'ouvre, tout est fiction et trompe-l'œil. Il ne veut rien en savoir pour autant, car il préfère entrer dans la réalité de l'illusion et jouir du spectacle plutôt que de la vérité de la réalité matérielle. Il trouve d'ailleurs sur ce terrain une alliée dans la psychanalyse pour qui les différents niveaux de réalité sont aussi réels et actifs les uns que les autres.

Enfin, le paradoxe du comédien se retrouve également dans la dimension narcissique de son travail. Se perdant de vue pour se glisser dans la peau d'un autre, sa personne réelle étant méconnue du public, cet artiste de la scène reste cependant centré sur lui-même, car il est son principal instrument de travail. Son narcissisme ne demeure pas lové sur lui-même, cependant, puisqu'il débouche sur l'altérité, sur la création théâtrale offerte au public. Cela n'est pas sans analogie avec le travail du psychanalyste, cet artisan de ce que Freud appelait «l'autre scène», c'est-à-dire l'inconscient. L'outil le plus précieux de ce clinicien est réputé être, en effet, l'écoute de son propre inconscient en résonance avec celui de la personne venue le consulter, personne qui le méconnaît d'ailleurs, occupée qu'elle est à le voir avec les lunettes déformantes du transfert, à le vêtir des oripeaux de son passé.

Le comédien, le spectateur et l'Objet perdu

On peut se demander ce qui pousse l'acteur à épouser un métier si exigeant et s'interroger sur ce qui attire le spectateur au théâtre. L'effet de «purgation des passions» produit par une représentation dramatique, selon l'antique formule d'Aristote, me semble une réponse juste, encore aujourd'hui, et qui peut s'appliquer au comédien autant qu'à la personne dans la salle. Il me revient en mémoire d'ailleurs, à ce sujet, une entrevue accordée à la presse américaine par la comédienne Meryl Streep dans laquelle celle-ci affirmait que tant qu'elle pourrait jouer à la scène ou à l'écran, elle n'aurait pas besoin de la psychanalyse pour gérer certains problèmes personnels que la vie lui avait légués.

La satisfaction fantasmatique des pulsions — reformulation moderne de l'énoncé d'Aristote — s'avère-t-elle, cependant, la seule raison qui pousse le comédien à monter sur scène et à faire de ce métier son mode de vie? Se pourrait-il, aussi, qu'il se soit donné pour mission de produire sur ses semblables l'effet de révélation à soi-même que j'ai décrit précédemment? De provoquer par son labeur un changement, une différence «pour la suite du monde»? Plusieurs auteurs psychanalytiques parlent d'identifications héroïques, et même de masochisme héroïque, comme ingrédients fréquemment utilisés par les individus exerçant un métier créateur. Sartre, par exemple, décrit de la façon suivante la préhistoire de sa vocation : «[...] Je devins cathare, je confondis la littérature avec la prière, j'en fis un sacrifice humain. [...] Tout me parut simple : écrire, c'est [...] défendre le peuple contre lui-même et contre ses ennemis [...]. L'idée ne me vint pas qu'on pût écrire pour être lu [...]»⁸.

8. Jean-Paul Sartre, *les Mots*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1964, p. 147.

Plusieurs auteurs
psychanalytiques parlent
d'identifications héroïques,
et même de masochisme
héroïque, comme
ingrédients fréquemment
utilisés par les individus
exerçant un métier créateur.

Pour accomplir sa mission, l'acteur a cependant besoin de son public. J'ai mentionné plus haut l'exigence d'authenticité, condition favorisant un moment cathartique chez le spectateur. Or, il ne suffit pas au comédien de se dévouer sincèrement à sa mission pour penser qu'il la sert bien; il a besoin de la réaction de la salle pour authentifier la qualité de son jeu et légitimer son désir d'acteur. On peut alors parler du théâtre comme d'un lieu particulier d'échange, ou comme d'un objet narcissique partagé par le comédien et son spectateur. D'une part, en effet, le spectateur identifié au personnage, ravi par la prestation de l'acteur, aurait bien voulu être celui qui possède en lui la capacité d'incarner une fiction de cette qualité et, par ce fait, authentifie l'œuvre du comédien; d'autre part, celui-ci a plaisir à s'identifier à l'émotion du spectateur, à recevoir cet hommage et, dans ce mouvement, reconnaît la légitimité de son désir, la paternité de son œuvre. Bref instant de complétude narcissique vécu dans la simultanéité.

Mais quel est donc cet objet qui procure à tous deux tant d'émois et qu'ils partagent, de façon éphémère, le temps d'une représentation? Une des hypothèses qui fondent la psychanalyse est celle de «l'Objet perdu». Elle est basée sur le fait que chaque nourrisson découvre le monde à travers la faille que crée en lui le manque de sa mère à satisfaire tous ses besoins. L'Objet perdu est l'objet illusoire qui pouvait le mettre à l'abri de l'existence de ses besoins, alors que l'expérience de ces derniers lui signifie qu'il existe seul, séparé. De cette découverte signant son exil hors de l'union fusionnelle à l'Objet maternel primaire, l'homme ne se remet jamais complètement. Une fois perdu, l'Objet tout-puissant ne peut, en effet, être retrouvé, seulement recherché dans les traces qu'il a laissées en nous, dans les marques le signifiant. L'aire d'illusion que constitue la scène théâtrale est propice à l'évocation de ce genre d'éprouvé. Elle favorise parfois d'éphémères retrouvailles fantasmatiques avec l'Objet perdu mais surtout l'élaboration des affects liés à son deuil, à l'exil⁹ hors de ce lien fusionnel primaire. Que le comédien se donne pour mission de constamment élaborer puis incarner les diverses facettes, figures, allégories de cette problématique de deuil et d'exil pour économiser au spectateur les aléas de sa négation témoigne, à mon avis, du vecteur héroïque de sa vocation, de ce qui lie pour lui le plaisir à la douleur et à l'œuvre d'art. À cet égard, il trouve un frère d'œuvre dans le psychanalyste que son métier confronte constamment, lui aussi, aux différents avatars du premier deuil de l'homme, confrontation dont il ne peut faire l'économie s'il veut accompagner ses patients dans leur démarche, comme il s'y est engagé.

Que conclure ?

J'ai tenté de présenter ici une conception de la qualité de présence sur scène du comédien, c'est-à-dire de l'efficacité théâtrale de son jeu, en termes d'une jonction psychique survenant dans une aire d'illusion commune à ce dernier et au spectateur. Selon cette

9. Il est à noter que ce qui constitue la tension dramatique d'une œuvre, son efficacité théâtrale, est habituellement représenté par les obstacles à la satisfaction du désir. Ainsi, dans la comédie, l'autre face de la tragédie, c'est le malheur qu'on ridiculise, ce sont des efforts vers le plaisir et le bonheur, contrés par des malentendus, qu'on rit. La problématique de l'impossibilité des retrouvailles avec l'objet perdu est donc, en ce sens, habituellement présente en filigrane dans le thème d'une œuvre théâtrale.

hypothèse, un travail préalable d'élaboration de certains éléments psychiques préconscients ou inconscients confère au jeu de l'acteur l'authenticité nécessaire pour provoquer chez le spectateur un moment cathartique de révélation à soi-même, par le biais de l'identification de ce dernier au personnage sur la scène tel qu'interprété par le comédien. Ultimement, acteur et spectateur sont réunis au théâtre par une même quête de sens, liée au deuil du premier objet perdu, au sens psychanalytique de ce terme.

Il va de soi que cette interprétation n'épuise pas toutes les significations contenues dans la réalité de l'efficacité théâtrale du comédien. Il n'a pas été question, par exemple, du travail de soumission aux lois humaines de la filiation sous-tendant le labeur du comédien, travail dont l'importance est grande dans ce métier où le leurre, l'illusion, la gratification narcissique occupent une place privilégiée, où se glisse souvent la tentation de l'illusoire toute-puissance narcissique. Il n'a pas été fait mention, non plus, de la nécessaire acceptation, par l'acteur, des limites de son œuvre, de l'incomplétude de son travail d'interprétation, et plusieurs autres facettes du jeu du comédien demeurent encore, à la fin de ce texte, dans le registre de l'inexploré. En ce sens, j'interromps ici une réflexion sur la qualité de la présence sur scène du comédien en sachant bien qu'elle reste à poursuivre. ◆