

Ecole doctorale ED 450 - Recherches en psychanalyse et psychopathologie
Rattachement au CRPMS

Thèse de Doctorat de psychanalyse et psychopathologie
de l'université de Sorbonne Paris Cité préparée à l'université Paris Diderot
Maud SERGENT
Sous la direction du Pr Mareike WOLF-FEDIDA

Recherche sur les modalités psychiques à l'œuvre dans le métier d'acteur et l'art de l'interprétation



Thèse soutenue le lundi 24 septembre 2018 à l'Université Paris VII Denis Diderot

Composition du jury

Pr Eric BIDAUD, Université Sorbonne Paris Cité – Président de jury

Pr Mareike WOLF-FEDIDA, Université Sorbonne Paris Cité – Directrice de thèse

Pr Houari MAIDI, Université de Franche-Comté – Rapporteur

Pr Jean-Michel VIVES, Université Nice Sophia Antipolis – Rapporteur

Remerciements

La thèse est une aventure étonnante et passionnante, source d'émerveillement, d'inquiétudes à quelques rares moments, mais toujours source d'enrichissement, des échanges qu'elle provoque. Alors avant de présenter cette recherche, je tiens à remercier les personnes sans qui ce cheminement et ce travail n'auraient pas pu voir le jour.

Je tiens tout particulièrement à remercier ma directrice de thèse, le Professeur Mareike Wolf-Fédida, de m'avoir transmis le goût de la recherche, de m'avoir fait confiance, encouragée à m'engager dans ce travail mais aussi de m'avoir soutenue, éclairée et questionnée pour m'accompagner au mieux dans la réalisation de ma thèse.

Je remercie également tous les comédiens qui m'ont accompagnée dans l'exploration de l'univers théâtral, pour la sincérité de leurs propos et la spontanéité de leurs questionnements. Je remercie en particulier Morgane, Salomé, Marceau et Hugues pour le temps qu'ils m'ont accordé pendant une année. J'espère que vous trouverez à votre tour quelque chose d'intéressant dans ce travail auquel vous avez porté un grand intérêt !

Je remercie Jeannine de m'avoir fait découvrir et aimé le théâtre.

Et enfin je remercie tendrement mes proches pour leur soutien sans faille, toute l'affection et l'énergie qu'ils m'apportent, en particulier Yo dans la dernière ligne droite d'écriture...

SOMMAIRE

I.	INTRODUCTION.....	10
I. 1.	Motivations.....	11
I. 2.	Hypothèse	15
I. 3.	Outils de recherche et méthodologie	16
I. 3. A)	Les travaux déjà existants	16
I. 3. B)	Les rencontres avec des comédiens professionnels et en formation.....	16
I. 3. C)	L'atelier théâtre dans le cadre du soin psychique	18
I. 4.	Structure de la thèse.....	20
II.	RETOUR SUR LE METIER DE COMEDIEN	23
II. 1.	L'homme derrière le masque : considérations historiques	24
II. 1. A)	Du comédien excommunié au comédien star : le pouvoir de l'incarnation 24	
	• Le rapport ambivalent à l'illusion	24
	• Incarnation symbolique et incarnation divine : le corps en jeu	26
II. 1. B)	La catharsis : notion au carrefour de la psychanalyse et du théâtre.....	28
	• L'effet cathartique : définition.....	28
	• Théâtre de la spontanéité : découvrir les rôles en soi	30
II. 1. C)	« Mentir vrai » : la sincérité de l'acteur entre imaginaire et réalité.....	32
	• L'authenticité de l'imaginaire	33
	• Création d'une réalité de substitution	36
II. 2.	Le jeu d'acteur comme moyen d'expression : définitions de certains concepts psychanalytiques.....	42
II. 2. A)	L'interprétation	42
	• Entre sens caché et construction : de l'écriture à la scène.....	42

• Le chemin de l'interprétation	46
II. 2. B) De l'identification à la sublimation.....	48
• L'identification : une relation intrapsychique entre acteur et personnage.....	48
• La sublimation	52
• Jouissance et idéalisation.....	54
II. 2. C) Symbolisation et médiations thérapeutiques.....	56
• Qu'est-ce qu'une médiation thérapeutique ?	56
• L'acte de symbolisation au-delà du langage verbal.....	58
• L'atelier théâtre comme médiation.....	60
 III. QUELQUES THEORIES DU JEU DANS LA LITTERATURE PSYCHANALYTIQUE, PHILOSOPHIQUE ET THEATRALE.....	62
III. 1. Le jeu d'acteur : l'enjeu de la distance entre acteur et personnage	63
III. 1. A) Le paradoxe de Diderot : l'émotion du spectateur face à la froideur de l'acteur	63
• Comédien d'âme et comédien de sang-froid	63
• La distance dans le jeu	64
III. 1. B) Le comédien désincarné selon Louis Juvet.....	66
• Le plaisir de jouer à être un autre : la disparition de l'acteur	66
• Sincérité de l'interprétation	68
• La disponibilité de l'acteur : l'espace nécessaire au personnage	69
• Le respect du personnage	70
III. 2. Réflexions psychanalytiques sur le potentiel subjectivant du jeu	72
III. 2. A) Jeu et espace transitionnel : DW. Winnicott.....	72
• La création de l'aire transitionnelle	72
• Le jeu comme accès à soi-même	73

• La mobilisation de la créativité	74
III. 2. B) L'objeu : P. Fédida.....	76
• Objeu et désignification.....	76
• Corporéité de la parole	78
III. 2. C) Le jeu et l'entre-jeu : R. Roussillon	80
• Le jeu comme exploration des expériences subjectives	80
• L'illusion et l'objeu : le jeu comme rencontre entre hallucination et perception	82
• L'entrejeu : l'intersubjectivité dans le jeu	84
III. 3. Remaniements identificatoires et identitaires par le jeu d'acteur	86
III. 3. A) Le jeu identitaire : D. Sibony	86
• Le cadre du jeu : entrée et sortie de jeu	86
• La nécessaire multiplicité de l'identité	87
III. 3. B) Le jeu théâtral comme outil thérapeutique : P. Attigui	89
• Le choix du rôle : identification et désidentification	89
• L'investissement corporel du rôle : dépassement de la structure psychique ..	91
• La dimension subjectivante du cadre théâtral.....	92
• La voix : approche de l'intériorité	93
• La valeur narcissique du rôle.....	94
IV. TEMPORALISATION DU METIER D'ACTEUR.....	96
IV. 1. Devenir acteur : un désir de monter sur scène	97
IV. 1. A) Hasard ou vocation	97
• Le comédien sur le chemin d'une nouvelle vie	97
• A la découverte de son propre désir	99
IV. 1. B) L'incertitude du métier d'acteur	100

• Plaire et susciter le désir : entre séduction et soumission.....	100
• Le temps de l'attente : le comédien intermittent du spectacle.....	103
• La légitimité d'être sur scène.....	105
IV. 1. C) Découvrir l'autre : l'observer et le vivre.....	107
• Une observation active	107
• Action, réaction et création.....	108
• Entrer dans la peau du personnage : travail de l'empathie	110
• L'alibi du texte : laisser parler l'autre en soi-même.....	112
IV. 1. D) Se vivre dans le regard de l'autre.....	114
• Le public miroir de l'acteur	114
• L'œil de la caméra : un regard objectal	118
• Le risque de l'instrumentalisation	121
IV. 2. Etre acteur : un voyage à la découverte de soi-même.....	123
IV. 2. A) Jouer pour s'évader	123
• L'acteur à la rencontre du personnage errant	123
• S'extraire d'une vie trop étroite : recomposer avec la toute puissance infantile.....	124
• Jouer à être un autre : lâcher-prise sur soi-même	125
• L'exploration des sentiments.....	128
IV. 2. B) Incarnation du personnage : retour vers l'archaïque.....	131
• Le clown comme expérience du désordre	131
• Le personnage naît dans l'acteur	133
• Trouver sa voix pour développer un langage théâtral	135
IV. 2. C) Le temps des répétitions : mémoriser, oublier, retrouver	138
• Apprendre par cœur le texte : une inscription profonde ignorée du personnage.....	138
• L'appropriation du texte : faire résonner les mots en soi-même	139

• L'interprétation : entre réactivation et création d'expériences vécues	143
• La mémoire corporelle comme réservoir de sensations et d'émotions	145
IV. 3. L'acteur sur scène	149
IV. 3. A) La présence scénique : le corps de l'acteur	149
• Savoir jouer de son instrument : l'entraînement physique et psychique de l'acteur	149
• Le geste et le mouvement : essence de l'être	151
• Disponibilité du corps et espace vide de la scène	156
• De l'intime de l'expérience à l'universel de la représentation	158
IV. 3. B) Sous les feux des projecteurs	160
• Temps de la répétition – temps de la représentation	160
• L'illusion du spectateur : la figurabilité dans la représentation	165
• La trace laissée par le jeu	167
IV. 3. C) Sortie de scène	169
• L'identification du spectateur au héros de la pièce	169
• Le besoin de reconnaissance de l'acteur	172
• Le nom de scène	175
V. VERS UNE METAPSYCHOLOGIE DU METIER D'ACTEUR	178
V. 1. Le langage de l'acteur : une création au service de la symbolisation	179
V. 1. A) La voix	179
• L'ancrage de la voix dans le corps	179
• L'inquiétante étrangeté de la voix	183
• Le langage théâtral : nouvelle articulation des mots et de la voix	185
V. 1. B) Le plaisir de la transgression	188
• La dimension pulsionnelle de la voix	188

• La dimension poétique du langage : jouer avec les mots pour accéder à la symbolisation	192
• Donner de la voix : le jeu défie le Surmoi	195
V. 2. La folie d'être soi : remise en mouvement des mécanismes identificatoires constitutifs du Moi	198
V. 2. A) Sortie du cadre : le jeu comme dépassement de soi	198
• Repousser les limites du corps : toucher à ce qui résiste	198
• Les limites du jeu : la question de l'extrême	205
• Passage à l'action sur scène : entre passage à l'acte et élaboration psychique	208
V. 2. B) Disparition de l'acteur : entre désidentification et dépersonnalisation	211
• Le choix du rôle : remaniement des positionnements identificatoires	211
• De l'image du personnage à l'identification : remise en œuvre de la construction du moi	213
• Incarnation et folie	216
V. 2. C) Corporéité de l'acteur : retour à soi par l'action	221
• Revêtir un costume pour se dépasser : réaménagement des frontières du Moi-peau	221
• Faux self et personnages : une opportunité de préserver le soi	224
• Intégration de l'expérience pour accéder au Soi	226
V. 3. Jouer pour dédramatiser	229
V. 3. A) Vivre de sa passion : théâtre thérapeutique, théâtre loisir, théâtre professionnel	229
• La dimension thérapeutique de l'improvisation théâtrale : continuité d'existence et surprise	229
• La contrainte du résultat : quand la pulsion de mort s'immisce dans le jeu.	233

• Théâtre de vie, théâtre de mort : quand la dimension sublimatoire n'est plus opérante	238
V. 3. B) Expérience d'un atelier théâtre en prison.....	242
• Contexte de l'atelier.....	242
• De l'acte agi à l'acteur parlant.....	247
• Le théâtre pour devenir acteur de sa vie	253
VI. CONCLUSION.....	257
VII. BIBLIOGRAPHIE.....	264
VIII.ANNEXES	279
VIII. 1. Annexe n°1 – Interview de Judith Godrèche (par Psychanalyse Magazine) ...	280
VIII. 2. Annexe n°2 – Interview d'Isabelle Huppert (par Psychanalyse Magazine).....	283
VIII. 3. Annexe n°3 – Interview d'André Dussolier (par Psychanalyse Magazine).....	286
VIII. 4. Annexe n°4 – Interview de Nathalie Baye (par Psychanalyse Magazine)	289
VIII. 5. Annexe n°5 – Interview de Grégory Gadebois	292
VIII. 6. Annexe n°6 – Interview de Jeanne Arènes.....	305
VIII. 7. Annexe n°7 – Interview de Fleur	322
VIII. 8. Annexe n°8 – Interview de Philippe Duclos	337
VIII. 9. Annexe n°9 – Interview d'Alexis Michalik	351
VIII. 1. Annexe n°10 – Interview d'Emmanuel Matte.....	372

I. INTRODUCTION

« Le monde entier est un théâtre,
Et tous, hommes et femmes, n'y sont que des acteurs ;
Ils ont leurs sorties et leurs entrées,
Et chacun dans sa vie a plusieurs rôles à jouer »¹

William Shakespeare

I. 1. Motivations

La pratique de l'art dramatique, très répandue dans le monde entier depuis de nombreuses années, a pris une tournure nouvelle avec l'arrivée du cinéma et la démocratisation massive de la télévision. Ces supports favorisent l'accès au répertoire de films et téléfilms disponibles. Le théâtre et le cinéma apparaissent comme deux arts distincts qui pour autant recouvrent de nombreux points communs. L'un fera l'objet d'une étude plus approfondie ici : le jeu d'acteur. En effet tous deux font appel à des acteurs professionnels pour jouer des personnages. Contrairement aux artistes qui créent dans des domaines tels que l'architecture, la sculpture ou la peinture, utilisant la matière pour la transformer en une œuvre détachée d'eux-mêmes, les acteurs ne produisent pas d'objet. Leur création ne peut pas s'appréhender de façon concrète. Ils se produisent eux-mêmes. De cette formulation découle d'emblée l'intuition d'un surgissement subjectif dans la pratique de l'art dramatique.

L'œuvre du comédien reste dans son corps. Elle ne relève pas à première vue de l'expertise technique du maniement d'un instrument. Cette spécificité donne au jeu d'acteur une apparente accessibilité. Chacun sachant parler et apprendre un texte par cœur, pourrait se sentir prêt à monter sur scène, ou à assumer un rôle dans un téléfilm dont l'exigence artistique serait peu élevée. Cependant un spectateur ou un téléspectateur, même non expert en matière de jeu théâtral, pourra vite reconnaître un bon acteur d'un acteur médiocre. Quand ça joue faux, cela se ressent. Il apparaît ainsi, que l'apparente absence d'instrument pour l'acteur ne va pas de pair avec l'économie d'un apprentissage artistique. C'est le travail qui lui permettra de révéler son talent, de faire carrière, de s'épanouir dans la pratique de son art et enfin d'atteindre, de toucher son public. Si l'œuvre de l'acteur reste dans son corps, alors sans doute que l'apprentissage du métier passera par un apprentissage du corps. « L'acteur est dans une double position : il doit maîtriser son corps en s'aidant d'un certain

¹ SHAKESPEARE W. (1599), *Comme il vous plaira* (trad.), coll « Folio Théâtre », Paris, Gallimard, 2014, p. 199

nombre de techniques, et il est obligé de faire avec lui. Si l'instrument est extérieur au corps, il est détachable, on peut en jouer faux ou juste, tandis qu'on peut aller jusqu'à dire que le corps, c'est l'acteur ou, comme l'énonce Artaud, que *l'acteur est un athlète affectif*. »²

Pour avoir pratiqué le théâtre pendant de nombreuses années et ainsi découvert diverses techniques corporelles héritées de traditions russes, japonaises ou encore américaines, la question de l'articulation entre la technique et la sensibilité dans le jeu a peu à peu émergée. C. Stanislavski proposait à ses apprentis comédiens un travail sur le corps particulièrement précis. « Notre art exige de l'acteur une participation active de sa personne tout entière, et qu'il s'abandonne corps et esprit à son rôle. *Il faut qu'il sente le besoin de répondre par l'action tant physiquement qu'intellectuellement*, car l'imagination, qui n'a pas de substance, peut en retour affecter notre nature physique et la pousser à l'action. »³ L'auteur souligne ici une des caractéristiques de l'art dramatique. Il nécessite une maîtrise du corps et de l'esprit en même temps qu'un abandon. C'est par la façon dont l'activité et la passivité pourront se nouer, que la magie du théâtre opèrera.

La découverte, lors de mon premier stage en service de psychiatrie, d'un atelier théâtre proposé à des patients adultes psychotiques, a attiré mon attention et aiguisé mon intérêt pour le jeu d'acteur et les mécanismes psychiques à l'œuvre dans l'art dramatique. Louis Jovet écrivait : « On fait du théâtre parce qu'on a l'impression de n'avoir jamais été soi-même, de ne pas pouvoir être soi-même et qu'enfin on va pouvoir l'être »⁴. Les mots de ce comédien, metteur en scène et professeur de théâtre, résonnent avec la problématique de ces patients hospitalisés, qui entrent en institution tant leur souffrance s'éprouve comme un empêchement à vivre. Il s'agit alors par différents moyens de les accompagner sur le chemin de la reconquête d'eux-mêmes. Lorsque la parole ne suffit plus à ces personnes, pour exprimer leur souffrance, les soins en institution visent à ouvrir de nouvelles voies d'expression. L'enjeu serait de leur offrir une opportunité de réengager des processus de subjectivation fragilisés ou restés en suspens. En ce sens, l'idée de faire appel au personnage pour permettre au sujet de se retrouver apparaît plutôt intéressante. Ma pratique en tant que psychologue stagiaire, puis en tant que psychologue dans des services de psychiatrie pour adultes et pour adolescents, m'a permis après cette première observation clinique, d'à mon

² ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Paris, Dunod, 2012, p. 95

³ STANISLAVSKI C. (1936), *La formation de L'acteur* (trad E. Janvier), Paris, Pygmalion, 2007 (rééd), p. 75

⁴ JOUVET L. (1943), *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2009, p. 60

tour expérimenter la médiation théâtrale auprès de populations diverses, ouvrant de nouvelles pistes de réflexion.

Faire du théâtre pour devenir soi-même pourrait apparaître comme une idée étonnante puisque précisément, être acteur c'est jouer à être un autre que soi-même. L'illusion de l'unité du sujet constitue clairement ce que l'acteur remet en cause dans le jeu. Il refuse d'être assigné à une identité fixe. Devenir soi-même laisse entendre qu'il existerait déjà au sein du sujet au moins deux instances interactives, le soi et le même. Selon la phénoménologie, le soi serait une « instance de médiation entre le moi et le monde. Voilà ce dont témoigne son usage courant, y compris dans une expression comme le *quant à soi*. »⁵ La capacité de l'acteur d'entrer dans un personnage et d'en sortir, rend compte d'une aptitude psychique qui interroge à la fois sur les mécanismes psychiques à l'œuvre, en même temps que sur les bénéfices subjectifs d'une telle pratique.

Pour nourrir son jeu, le comédien cultive un certain déséquilibre identitaire qui lui permet de changer de peau en changeant de costume. Par la magie du théâtre, il disparaît derrière le personnage qu'il incarne et revient à lui dès que le rideau tombe. Le rôle lui permettrait alors de se révéler par une opération de disparition. C'est à l'endroit de ce paradoxe que ma réflexion s'enracine.

L'exploration du domaine artistique et théâtral en particulier, dans le champ de la psychanalyse, n'est pas nouvelle. Qu'il s'agisse de la métaphore du théâtre privé des hystériques, développée par S. Freud⁶ ou de la théorisation du complexe d'Œdipe⁷ mis à jour par l'étude de la tragédie de Sophocle, art dramatique et psychanalyse entretiennent depuis longtemps des relations étroites. Par ce travail, il s'agit d'engager à nouveau l'étude du théâtre par l'axe du travail de l'acteur, en croisant cette discipline avec celle des sciences humaines cliniques, dans la perspective de découvrir ce que le théâtre peut encore apporter à la compréhension des processus psychiques. Je rejoins ainsi la vision de J. McDougall et de son travail sur les processus créateurs lorsqu'elle écrit que « les psychanalystes ne prétendent pas posséder la clé de l'activité artistique mais qu'ils espèrent au contraire que ce

⁵ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Paris, MJW Fédition, 2010, p. 111

⁶ FREUD S. (1895), *Etudes sur l'hystérie* (trad.), coll « bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2005 (rééd)

⁷ FREUD S. (1910), « D'un type particulier de choix d'objet chez l'homme » in *Œuvres Complètes*, Volume X, (trad.), Paris, PUF, 1993

sont les artistes eux-mêmes, comme leurs œuvres, qui nous aideront à découvrir la clé de la nature humaine. »⁸

Mon travail interroge la spécificité des liens qui se nouent entre la pratique théâtrale et les mouvements psychiques qu'elle requiert d'une part, mais également incite, provoque et permet. Il ne s'agira pas ici d'envisager l'art dramatique du point de vue de la psychopathologie mais plutôt d'éclairer une pratique artistique et culturelle par la psychanalyse et la phénoménologie.

Cette recherche interdisciplinaire s'inscrit dans la continuité de mes travaux de recherche, effectués pendant mes études universitaires sous la forme de mémoires, sur le jeu d'acteur et le théâtre en prison notamment. Par ma pratique du théâtre et mes nombreux échanges avec des comédiens, c'est à partir de la question de la vocation artistique que le métier d'acteur et en particulier le jeu, s'étaient d'abord constitués comme objet de recherche.

Mes premiers travaux m'ont permis d'ouvrir des pistes de réflexion concernant les enjeux du jeu, de façon à commencer à éclairer ce qui, au-delà du plaisir de jouer, pouvait amener un sujet à un tel choix de carrière. Cela peut relever de la capacité d'expression par le rôle, l'exploration d'un personnage ou encore la nécessité à monter sur scène. Le comédien professionnel consacre sa vie au jeu. Ce qui demeure un loisir chez de nombreuses personnes, devient pour lui un essentiel qui le motive, le tient voire lui ordonne de ne pas lâcher sa pratique, de ne pas abandonner son art, malgré toutes les épreuves que la réalité matérielle et économique pourrait mettre sur son chemin. Ce qui pousse un acteur à monter sur scène relève de motivations éminemment personnelles. Toutefois, c'est en abordant le métier de comédien dans son aspect global, au-delà de l'unique question du jeu que j'explorerai les différentes facettes de cette pratique afin de mettre en perspective les divers niveaux d'accroches possibles du sujet au métier. Il s'agira ici de considérer les processus psychiques qui trouvent l'opportunité de se déployer par la pratique de l'art dramatique et d'interroger leur spécificité au sein de la création de l'acteur.

⁸ McDOUGALL J., « L'artiste et le psychanalyste » in *L'artiste et le psychanalyste*, coll « Petite bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2008, p. 15

I. 2. Hypothèse

« Pourquoi le besoin de se mettre soi-même en jeu ? Pour se divertir, se détourner de la vie, insupportable, ou bien au contraire prendre la vie à bras-le-corps, vivre plusieurs vies ? »⁹ Cette question de la vocation vers le métier d'acteur, posée par JF. Dusigne, apparaît pertinente, non pas dans l'idée qu'elle pourrait trouver une réponse universelle, mais par ce qu'elle ouvre comme champ de réflexion sur le besoin de se mettre en jeu à la fois pour se détourner de la vie et pour la vivre pleinement. Le paradoxe de l'acteur qui disparaît derrière son rôle pour se révéler tout à fait, semble engager un processus psychique particulier que seul l'art permet de toucher.

Dire que l'acteur incarne un personnage, laisse entendre une certaine dualité entre acteur et personnage. L'un et l'autre existeraient de façon différenciée. Or la pratique de l'art dramatique rend compte du fait que cela n'est pas aussi simple. Quand un acteur se glisse dans la peau d'un personnage, c'est en même temps qu'il le crée et s'efface pour le faire vivre. Comment l'acteur réussit-il à jouer à être un autre sans se perdre ? Voici une première question qui peut nous intéresser tant la passion est ce qui anime de nombreux comédiens. Comment se confondre l'un dans l'autre, s'aimer au point de ne faire plus qu'un, en se préservant toutefois d'une confusion identitaire majeure ? Une telle formulation invite à s'interroger sur ce qui pourrait se produire lorsque le processus créatif et artistique auquel le comédien a recours, n'est plus opérant. Lorsqu'un acteur se trouverait empêché de jouer, quelles en seraient les conséquences ? L'acteur professionnel envisage sa pratique sur la gamme qui va du luxe de vivre d'une activité de loisir, au point où son art deviendrait essentiel à l'équilibre de son existence. En montant sur scène, le comédien éprouve comme une prime d'existence. De quelle façon la technique théâtrale permet-elle au comédien de s'éprouver encore plus vivant sur scène que dans la vie ? Car en effet, c'est bien là l'enjeu du théâtre. Le plaisir pris sur scène est celui de vivre autre chose que dans la vie.

Je propose ainsi ici l'hypothèse suivante : **le comédien trouve une solution psychique dans le jeu d'acteur et les personnages qu'il compose. C'est de cette façon qu'il ne s'expose pas au risque d'un conflit identitaire et de l'apparition du délire.**

⁹ DUSIGNE JF., *L'acteur naissant – la passion du jeu*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2008, p. 20

I. 3. Outils de recherche et méthodologie

I. 3. A) Les travaux déjà existants

Afin de mener à bien le travail de recherche que je vais exposer ici, il m'a fallu revenir sur les nombreuses réflexions menées avant moi dans le domaine de la psychanalyse, mais également de la philosophie et bien-sûr du théâtre, sur le métier de comédien. Les premiers travaux autour de l'utilisation du théâtre comme médiation à visée thérapeutique et bien entendu l'invention du psychodrame issu des réflexions de J.L. Moreno sur le théâtre de la spontanéité, ouvrent un champ de réflexion autour des enjeux psychiques dans l'art de l'interprétation. Ma recherche s'appuie ainsi sur les auteurs dans le champ de la psychanalyse mais également de la phénoménologie qui apparaît ici une orientation particulièrement intéressante pour rendre compte des processus de jeu à l'œuvre dans la pratique de l'art dramatique.

L'étude de textes théâtraux, qu'ils soient ceux de pièces de théâtre par ce qu'ils peuvent apporter à la compréhension de la notion de personnage, ou qu'il s'agisse de certains écrits sur le théâtre que nous livrent acteurs et metteurs en scène, concernant leur pratique, a constitué une part importante de mes lectures. Ces ouvrages qui concernent la transmission artistique, mais qui engagent également la plupart du temps, ces hommes de théâtre dans la prise de position concernant leur rapport à leur art, sont d'une grande richesse pour tenter d'appréhender la façon dont s'envisage le rapport de l'artiste au monde, et commencer à questionner le vécu de l'acteur en jeu.

I. 3. B) Les rencontres avec des comédiens professionnels et en formation

Au-delà de cette exploration de la littérature, c'est au plus près des acteurs que mon travail de recherche s'est poursuivi. Les rencontres avec des comédiens professionnels dans le cadre d'entretiens de recherche semi-directifs m'ont permis dans un premier temps d'aborder avec eux certains grands axes de mon travail. Le sujet que je propose de traiter dans cette thèse, à savoir le métier d'acteur, constitue un champ de recherche que j'ai déjà exploré lors de travaux préliminaires, notamment dans l'écriture de mémoires universitaires. Cela m'a permis d'établir le cadre des rencontres avec ces comédiens en dégagant quelques grands thèmes à aborder. J'ai choisi de rencontrer six comédiens français, tous

professionnels depuis au moins dix ans. Du fait des entretiens effectués selon un modèle semi-directif, et du nombre peu élevé de comédiens interrogés, il ne s'agissait pas d'engager une recherche scientifique qui produirait des résultats, mais bien d'ouvrir des pistes de réflexion au plus près des préoccupations et du vécu des acteurs. Ces quatre comédiens et deux comédiennes étaient âgés de 30 à 70 ans, dans le but de diversifier les récits d'expérience, en fonction du genre et de l'âge. Ce recueil de témoignages m'a servi à mettre en perspective différentes approches concernant les grands axes de ma recherche préalablement établis. De quelle façon chaque comédien investit-il les différentes étapes de son métier ? C'est grâce au travail de retranscription rendu possible par l'enregistrement des rencontres, qu'une analyse au plus près de la parole de l'acteur a pu se faire. Ces entretiens concernaient notamment, la rencontre de l'acteur avec le théâtre, sa vision de son métier, le rapport de l'acteur au texte et à la construction du personnage au niveau corporel, la sincérité dans l'interprétation, l'enjeu du regard du public ou encore le travail de répétition et de représentation.

D'autres rencontres sont également venues enrichir ma recherche. Quatre élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD) ont répondu à ma proposition d'effectuer des entretiens réguliers. Pendant une année nous avons évoqué lors de rencontres individuelles, leur apprentissage du métier d'acteur, leurs enjeux personnels vis-à-vis de cet art, leur vécu dans le travail et les éventuelles difficultés rencontrées. Deux filles et deux garçons âgés de 18 à 25 ans ont accepté, pour des raisons diverses, de s'engager dans un tel travail avec moi. Il s'est agi dans un premier temps de leur expliquer ma démarche en précisant la confidentialité du cadre dans lequel ces rencontres avaient lieu, puis de définir ensemble le rythme de nos rencontres. Une rencontre par mois était prévue mais leurs contraintes de répétition sont venues plusieurs fois chambouler l'emploi du temps et nous avons finalement pu nous voir toutes les six semaines environ. Le contenu de ces rencontres était libre mais toujours orienté sur leur travail d'acteur dans le cadre de ma recherche, bien que certains détours par leur histoire personnelle fussent nécessaires. Il m'est apparu d'emblée important de définir ensemble un cadre assez précis car les enjeux du transfert n'échappent pas tout à fait au dispositif de l'entretien de recherche. Par souci de confidentialité, les prénoms ont été modifiés dans le corps de la thèse lorsque j'évoque des éléments de nos rencontres.

Je me suis également appuyée sur d'autres témoignages d'acteurs autour de leur expérience et leur vécu du métier. J'ai pu en lire certains ou en écouter lors de *Master Class* dispensées par les écoles de formation à l'art dramatique ou grandes institutions théâtrales. J'ai

en effet eu l'occasion de participer à certaines rencontres avec des comédiens professionnels au Cours Florent et au Laboratoire de Formation au Théâtre Physique (LFTP) lorsque j'y étais moi-même élève mais également lors des soirées « Ecole d'acteur » au Studio-Théâtre de la Comédie Française. L'écrivain et journaliste Olivier Barrot y évoque avec un acteur les rouages de son art. « L'acteur, au fil des questions et de la rencontre, dévoile son école et ses maîtres, comment il a appris à marcher sur un plateau, à considérer ses partenaires, à prononcer la prose, à dire un alexandrin, à contrôler son souffle et sa concentration, à maîtriser le silence... Théorie, application, chaque aspect de ce travail bien particulier, et finalement assez mal connu, est approché. »¹⁰

1. 3. C) L'atelier théâtre dans le cadre du soin psychique

Bien que la recherche que je mène ici ne vise pas à faire une psychopathologie du métier d'acteur, le détour par la psychopathologie s'avèrera pertinent afin de venir éclairer les processus du jeu. Par mon expérience en tant que psychologue clinicienne en institution psychiatrique depuis presque six ans, j'ai eu l'occasion de m'investir dans l'élaboration et la mise en place d'activités de médiations théâtrales auprès de patients en souffrance psychique. Je me suis ainsi intéressée aux travaux rédigés par d'autres cliniciens ayant eu cette pratique avant moi. Leurs écrits sur le sujet font part de leurs expériences et leurs considérations théoriques sur la question du jeu théâtral. Enrichie de ces réflexions, je m'appuierai ainsi également sur ma propre expérience clinique. Je reviendrai en particulier dans cet écrit, sur l'expérience d'un atelier théâtre mis en place dans un service d'hospitalisation en milieu carcéral lorsque j'étais encore stagiaire. Cet atelier, très expérimental et à mon sens peu abouti à l'époque, m'a beaucoup donné à penser, en ce qui concerne notamment l'impossibilité de jouer de certains patients et l'extrême difficulté à se mobiliser au niveau corporel. Cet empêchement à jouer m'avait alors interpellé précisément quant au caractère très sérieux du jeu qui ne pouvait plus se réduire à l'apparente légèreté qui lui est souvent conférée. P. Attigui a proposé à des patients psychotiques de découvrir le théâtre et nous confie ainsi : « Certains pensent que le travail de l'acteur en général se limite à l'expression du paraître ; mais, avec ces acteurs-là, on est animé par une recherche

¹⁰ Présentation sur le lien suivant : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/ecole-dacteur-jennifer-decker17-18>

collective de l'être et de sa vérité profonde, où l'inconscient s'anime et se manifeste ludiquement par le corps. »¹¹

Une seconde expérience de médiation de jeu dramatique auprès d'adolescents hospitalisés en psychiatrie, pour lesquels les enjeux existentiels et identitaires s'envisagent encore différemment viendra également étayer mon propos. Il s'agit d'un atelier que je mène depuis deux ans dans un service accueillant des adolescents et jeunes adultes âgés de 14 à 22 ans. Un détour par la façon dont certaines résistances au jeu s'articulent à la psychopathologie, pourrait permettre d'éclairer les processus psychiques mobilisés par le jeu d'acteur.

¹¹ ATTIGUI P., *Op. cit.*, p. 100

I. 4. Structure de la thèse

Je vais tacher de déployer dans l'écrit qui va suivre, une approche plus globale du métier d'acteur, dans la perspective d'appréhender la pratique du comédien et la façon dont son art peut le rendre à lui-même, au-delà de la simple question du jeu. Je commencerai par revenir sur l'intérêt qui a pu être porté au métier d'acteur et notamment au pouvoir qui lui semble inhérent. Nous verrons comment dans l'histoire le statut de l'acteur a pu revêtir des symboliques très différentes, au point que le comédien ait pu être excommunié par l'Eglise catholique ou mis sur un piédestal en devenant une star médiatique. Pour tenter de comprendre la force cachée qui sommeillerait en chaque comédien, nous aborderons quelques concepts psychanalytiques. Cela participera à éclairer la réflexion à venir, concernant notamment la façon dont l'art dramatique peut se constituer comme moyen d'expression. « L'acteur fait naître l'émotion dans son corps, il n'est pas envahi par son surgissement, il la convoque. Cette expérience aide à relier représentation et affect et constitue ainsi un espace interne de soi-même. »¹²

A la suite de ces premières considérations, j'effectuerai une revue de littérature qui reprendra les travaux et les théorisations de différents auteurs, dans les domaines du théâtre, de la philosophie, de la phénoménologie et dans le champ de psychanalyse, concernant la pratique théâtrale, le jeu et le jeu d'acteur en particulier.

Il s'agira ensuite d'envisager la pratique de l'art dramatique au plus près de la façon dont elle peut être vécue par les comédiens, en considérant la temporalisation du métier d'acteur. Pour approcher la complexité de cet art, il est intéressant de revenir avec les comédiens sur la façon de devenir acteur, du désir de monter sur scène, à la perspective d'être choisi par un metteur en scène et de jouer sous le regard du public. Comment l'acteur peut-il séduire pour soutenir son désir sans risquer d'être aliéné en se faisant l'objet de l'autre ? Quel lien étroit existe entre subjectivité et créativité ? « Développez votre imagination », conseille C. Stanislavski à ses comédiens apprentis, « sinon vous tomberez entre les mains de metteurs en scène qui vous imposeront leur propre imagination et vous deviendrez une simple marionnette entre leurs mains. »¹³

¹² CHIMISANAS G., « Le jeu dramatique, objet d'un espace de création à créer » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 2016/1 (n° 66), p. 124

¹³ STANISLAVSKI C. (1936), *Op. cit.*, p. 63

Une fois engagée dans une pratique professionnelle, le comédien qui se définit et s'éprouve comme tel, consacre sa vie à la création. Il s'aventure dans un voyage sans cesse renouvelé qui, par ses rencontres avec les personnages qu'il incarne, l'emmène sur le chemin de la découverte de lui-même. C'est en tous cas ce que j'aborderai en considérant le jeu d'acteur comme possibilité de s'évader de la vie quotidienne, mais également de se laisser entraîner au cœur de l'archaïque en soi-même. Des traces et expériences du sujet, ressurgissent dans une forme artistique, grâce au travail de création et de répétition. « Le comédien s'élance inconsidérément, et attend des paroles du personnage – qu'il courbe et tord comme une tige, qu'il accentue, sur lesquelles il fait pression égoïstement et pèse de toutes ses forces, de toute sa volonté –, le jaillissement du sentiment, le sens des mots, et l'intention de la réplique. »¹⁴

Enfin nous accompagnerons le comédien qui monte sur scène, en portant notre attention sur la présence scénique qu'il dégage, la façon dont il se vit sous les feux des projecteurs et comment il peut, à la fin du spectacle, sortir de scène et revenir à lui-même.

Dans un dernier chapitre, à partir de l'étude de ces observations cliniques, dans l'articulation à des éclairages théoriques issus de la phénoménologie et de la psychanalyse, je mettrai au travail l'hypothèse formulée ci-dessus en proposant des considérations métapsychologiques sur le métier d'acteur. Dans un premier temps, c'est le travail de symbolisation engagé par l'acteur, dans son rapport spécifique au langage et à la voix, qui se constituera comme axe de réflexion pour comprendre la façon dont le comédien renoue avec lui-même, avec ce qui l'anime ou ce qui l'empêche de jouer. « Dans le symptôme, comme dans la création, sont à l'œuvre, ainsi que dans le rêve ou le fantasme, les processus de l'activité symbolique. Ainsi création artistique, création « pathologique », création onirique sont unies entre elles par l'activité symbolique, leur différence se situant dans l'aménagement que chacun offre à la contradiction entre la satisfaction liée à la réalisation du désir et la satisfaction liée à l'observance de son interdiction. »¹⁵

Je considérerai ensuite les mouvements identitaires et identificatoires en œuvre dans la pratique de l'acteur. Il s'agira de comprendre comment le dépassement de soi, nécessaire au théâtre, peut s'opérer. Quelles sont les limites qui tendent à être distancées ? Comment l'acteur peut-il sortir de lui-même au point de disparaître derrière son personnage avant de revenir à lui ? Cette question nous mènera alors à considérer la folie du jeu, dans son aspect

¹⁴ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 131

¹⁵ GREEN A., « Prologue – la lecture psychanalytique des tragiques » in *Un œil en trop – Le complexe d'Edipe dans la tragédie*, coll « critique », Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 35

créatif, aussi bien que le risque de dépersonnalisation pathologique qui pourrait s'y déployer. C'est également la question du rapport au corps et à la corporéité qui nous permettra de comprendre le travail de l'acteur dans son rapport spécifique et privilégié à la dialectique entre intériorité et extériorité, entre plein et vide, entre absence et présence. « Jouer n'est [...] pas rendre présent le personnage, mais bien le rendre absent. Rendre l'absence à soi qui n'est pas cette fois l'inconscience du pantin, mais l'inconscient du désir. Et puisque l'objet du désir est par principe perdu, le chercher, c'est chercher à quoi le personnage tient, de quelle absence se nourrit son agitation. »¹⁶

Enfin, ce dernier chapitre se terminera par une ultime partie consacrée à la façon dont le jeu d'acteur relève d'un travail d'élaboration psychique spécifique qui s'effectue au-delà de la pensée. Il s'agirait d'une action qui ne court-circuite pas tout à fait les processus de pensée, comme cela serait le cas dans un passage à l'acte vide de sens, de l'ordre d'une décharge pulsionnelle et sensorielle. « Le corps est [...] le premier interprète du réel, mais aussi la première énigme, parce qu'il comprend le monde, l'interroge et lui répond, sans avoir besoin de se le représenter. »¹⁷

C'est au détour de l'expérience du théâtre comme médiation thérapeutique et en particulier d'un atelier théâtre en prison que la question de l'articulation du corps à la parole pourra s'envisager afin de souligner les processus de subjectivation à l'œuvre dans l'art dramatique.

Cette étude permettra ainsi de considérer ce qui différencie un acteur professionnel d'un acteur amateur, mais également d'un patient-acteur quand le théâtre est utilisé comme outil de médiation thérapeutique. Une telle réflexion engagera nécessairement la question de la qualité sublimatoire du théâtre et la façon dont il entretient un rapport étroit à la mort par la nécessité de certains acteurs de monter et de remonter sur scène, pour ne pas cesser de vivre.

C'est un voyage dans l'univers du comédien qui débute. Dans l'exploration de ce qui anime le comédien au-delà de ce qu'il montre, nous partons à la rencontre des différents personnages qui habitent l'univers intime de l'acteur. Le talent de l'acteur concerne sa faculté d'être soi et autre, en même temps.

¹⁶ ERNAUDEAU C., « Le corps de l'absence dans la présence de l'acteur » in *Brûler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Paris, L'entretemps, 2001, p. 41

¹⁷ *Ibid.*, p. 44

II. RETOUR SUR LE METIER DE COMEDIEN

II. 1. L'homme derrière le masque : considérations historiques

II. 1. A) *Du comédien excommunié au comédien star : le pouvoir de l'incarnation*

- *Le rapport ambivalent à l'illusion*

Le phénomène de star s'il n'est pourtant pas nouveau, s'est étendu aux acteurs, grâce à l'explosion du cinéma qui a permis de toucher un public plus large. L'intérêt pour ces artistes parfois hissés au rang de star, interpelle quant au statut très spécifique des comédiens. Aujourd'hui souvent adulés, les comédiens ont connu dans la longue histoire du théâtre, des périodes de rejet massif de la société à leur égard. En effet, lorsque J.M. Vives parle de la haine du théâtre et du comédien dans un article éponyme¹⁸, il souligne d'emblée que l'utilisation du terme comédien, qui apparaît au XII^{ème} siècle, peut devenir une insulte car il désigne alors « celui qui endosse un rôle [et] est soupçonné de ne jamais être soi. »¹⁹ Dans le langage courant on entend en effet que peut être désigné de comédien, l'hypocrite, le tricheur ou le menteur. J.M. Vives note alors que c'est bien « la seule corporation artistique qui connut cette déchéatation. »²⁰

Cette ambiguïté linguistique nous renseigne sur le nœud de l'ambivalence de la société vis à vis du comédien. En quoi le manque de sincérité ou d'authenticité dont serait, accusé l'homme qualifié de comédien, hors champ de la pratique théâtrale, pourrait-il être moralement condamnable ? Le faire-semblant, pour le dire rapidement, constitue le cœur du métier d'acteur. Pour autant il ne faudrait pas se méprendre en opposant à la hâte ce faire-semblant artistique à la vérité objective.

Un des enjeux du comédien est de sublimer le pouvoir de l'illusion. « Le rapport que nous entretenons avec l'illusion est pour le moins ambivalent. Le langage courant la situe du côté de l'erreur et à ce titre elle a été combattue comme source d'errance. Néanmoins, parallèlement elle s'est trouvée activement recherchée, dans l'art essentiellement, comme source d'émerveillement. »²¹

¹⁸ VIVES J.M., « De la haine du théâtre et du comédien – petit traité de l'illusion » in *Insistance*, 2006/1 (n°2), p. 53-64

¹⁹ *Ibid.*, p. 53

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

Dans *l'Au-delà du principe de plaisir*²², S. Freud réengage cette notion d'illusion, la positionnant « comme un « sédatif » nous offrant cette « légère narcose » qui nous aiderait à supporter la dure réalité »²³. Et en ce sens, précise JM. Vives, le théâtre devient un dispositif permettant de mieux supporter la réalité mais renvoyant sans cesse au malaise qui lui est inhérent et reste indépassable.²⁴

Le théâtre naît à Athènes dans l'Antiquité. Si on date son apparition autour du Vème siècle avant Jésus Christ, ses origines précises restent méconnues. Les premières représentations théâtrales ont lieu lors des Dionysies, fêtes qui célèbrent le dieu Dionysos, dieu de l'excès, de la folie et de la démesure. Il est cependant à noter que dans sa forme première, c'est le chœur, composé d'hommes costumés et masqués, qui est au centre de la représentation et qui raconte l'histoire. Il n'existe pas encore d'acteur à proprement parler. C'est le dramaturge Thespis qui introduira le premier comédien pour dialoguer avec le chœur, suivi d'Eschyle qui en introduit un second et réduit l'importance accordée au chœur, avant que Sophocle en propose un troisième, ouvrant la voie aux pièces de théâtre d'une forme proche de celles que l'on connaît aujourd'hui.

Les représentations n'ayant lieu que lors des fêtes religieuses, elles étaient à cette époque garantes de la morale. La morale s'inscrit ainsi dans l'essence même du théâtre et nous intéresse particulièrement tant elle a pu être convoquée pour juger l'art dramatique. Ces premières représentations mettent en scène des acteurs, qui célèbrent les héros grecs par des danses, des mimes et des paroles chantées. Dans sa *Poétique*²⁵, Aristote parle du poète comme celui qui imite, précisant qu'imiter « est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations. »²⁶ C'est à partir de cette imitation qu'émerge la notion de représentation. Par l'acteur, au moyen de son jeu, une nouvelle présentation peut advenir. Il se saisit de quelque chose de déjà là, d'existant, pour le faire sien. « Puisque le poète est imitateur tout comme le peintre et tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement toujours adopter une des trois manières d'imiter : il doit représenter les

²² FREUD S. (1920), « Au-delà du principe de plaisir » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume XV, Paris, PUF, 2010

²³ VIVES JM., *Op. cit.*, p. 64

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ ARISTOTE (335 av. JC), *Poétique* (trad. J. Hardy) coll « tel », Paris, Gallimard, 2013 (rééd)

²⁶ *Ibid.*, p. 82

choses ou bien telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent, ou bien telles qu'elles devraient être.»²⁷ Le rapport à la réalité doit être maintenu. L'illusion a ainsi pour visée de rendre compte du réel. Mais par sa nature même, le théâtre remet en jeu dans l'art dramatique, l'articulation du langage à la parole et aux images.

« Au théâtre, l'acteur et le spectateur sont entraînés dans le jeu de l'illusion par le travail de la mimesis. Platon y flaire un extrême danger. Une telle mise en question des limites par l'illusion fait du théâtre un concurrent du logos séparateur. La mimesis pousse à l'extrême ce qui menace tout discours : l'ambiguïté, le mélange identitaire par lesquels s'installent le masque, le jeu, l'illusion et le provisoire.»²⁸ Le théâtre devient-il d'emblée le rival du discours ?

Dans le théâtre classique du XVII^e siècle, les règles de la bienséance visent à ne pas choquer le spectateur et à donner un caractère vraisemblable aux actions scéniques. La question de la vérité et du réaliste imprègne les enjeux théâtraux. D'une certaine façon, cela se passe comme s'il fallait représenter le réel. Les diverses formes de théâtre qui se déploient à partir du XVII^e remettent en cause ce style de théâtre et en inventant de nouveaux genres. Or ce que la psychanalyse nous apprend c'est que la représentation est justement l'œuvre de l'absence. « Cette absence, ce creux autour duquel s'organise le travail représentatif, n'est autre que l'objet du désir. L'illusion se révèle alors être la révélation ludique de l'impossible comme tel: il manifeste dans le jeu représentatif ce que la représentation même est chargée de dissimuler. À savoir le réel du manque. Ce n'est donc pas l'illusion en soi qui est combattue par l'Église mais une illusion soutenue par un corps vivant et donc jouissant. »²⁹

- *Incarnation symbolique et incarnation divine : le corps en jeu*

Très tôt, dès le IV^e siècle environ, l'Église catholique voit en effet d'un mauvais œil les comédiens et en France particulièrement, décidera de l'excommunication des acteurs. « Avec Dieu, on ne joue pas... dans le cadre religieux. »³⁰ Ils se retrouvent ainsi au même rang que les prostitués en ce que tous deux expriment une situation feinte. Mais derrière

²⁷ *Ibid.*, p. 131

²⁸ VIVES JM., *Op. cit.*, p. 55

²⁹ *Ibid.*, p. 57

³⁰ SIBONY D., *Le jeu et la passe*, Paris, Seuil, Juin 1997, p. 123

cette raison objective se pose la question de ce qui serait condamnable dans ce semblant. Le rapprochement des acteurs et des prostitués ouvre une voie aux réflexions concernant de maniement du corps pulsionnel chez l'acteur. Nous y reviendrons par la suite. Le jeu dramatique ne se résume plus à la narration d'un récit : il met le corps en mouvement et en action. « Le théâtre a souvent été traité de prostituée parce que son art était impur. »³¹

L'hypothèse de J.M. Vives apparaît ici très intéressante en ce qu'elle propose que « le jeu du comédien, support essentiel de l'effet d'illusion, devient l'ennemi théologique numéro un à partir du moment où il est repéré comme le concurrent direct du mystère de l'incarnation divine. »³² Ainsi s'opposent l'incarnation symbolique du comédien à l'incarnation divine réelle et mystérieuse. Si Dieu s'est réellement incarné dans le corps de Jésus Christ, selon la religion chrétienne, le comédien quant à lui opère une incarnation parce que le public veut bien y croire. Mais l'auteur suppose ainsi que les ennemis du théâtre ont repéré sans la nommer, que l'illusion théâtrale impliquait pour opérer « cette dimension de l'au-delà de la représentation inscrite dans la jouissance du corps en jeu et touche ainsi au réel. »³³ Ainsi on pourrait dire que l'incarnation serait l'œuvre du comédien quand la représentation serait davantage celle du metteur en scène. Et de ce processus naît une certaine fascination du public pour le comédien, qui détient alors un savoir que l'intellect ne saurait expliquer. D. Podalydès, grand comédien français ayant fait des études de philosophie avant d'engager sa carrière théâtrale, parle de l'intérêt porté par l'homme intellectuel pour l'acteur à la fin d'une pièce de théâtre: « A cet acteur, [le professeur de philosophie] attribuera une connaissance intime et enviable dont il serait tout près à se sentir privé. Certes, il saura faire la part du metteur en scène, mais l'interprète restera nimbé d'un prestige inentamable, pour avoir donné corps et visage à l'expérience esthétique d'une belle soirée au théâtre. »³⁴

Incarner un personnage pour le comédien s'articule dans un travail symbolique. Le théâtre repose sur l'illusion qui se situe du côté du spectateur. C'est le public qui peut croire que l'acteur est le personnage. Le comédien ne s'y méprend pas, le plus souvent. Quel est ce plaisir que le spectateur prend, assis sur son fauteuil de théâtre ? N'est-ce pas justement de se voir présenter devant lui des fantasmes qui lui sont inconnus ? Si le comédien incarne un

³¹ BROOK P. (1968), *L'espace vide* (trad C. Estienne et F. Fayolle) coll « points », Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 26

³² VIVES JM., *Op. cit.*, p. 57

³³ *Ibid.*, p. 58

³⁴ PODALYDES D. (2006), *Scènes de la vie d'acteur*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2014 (rééd), p. 157

personnage pour le spectateur, il lui propose ainsi un support d'identification déjà projeté à l'extérieur de lui-même qui pourra, dans un mouvement d'aller-retour de la scène au public avoir un effet cathartique, ce que je développerai plus loin. Ainsi s'appréhende le phénomène de « fan » qui attribue à l'artiste un statut de star. En reconnaissant un acteur comme modèle, on entend combien il devient un support d'identification. Par le personnage qu'il présente, l'acteur permet au spectateur de reconnaître en lui-même ce qu'il ignore, provoquant ainsi un effet libérateur. « La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance »³⁵ expliquait déjà Aristote. Si le comédien accède à la notoriété, s'il est reconnu c'est peut-être que le public a découvert en lui-même ce qu'il ignorait jusqu'alors, l'attribuant au comédien qui le lui a présenté à son insu.

II. 1. B) *La catharsis : notion au carrefour de la psychanalyse et du théâtre*

- *L'effet cathartique : définition*

La psychanalyse a rencontré le théâtre dès lors de sa création même. Dans ses *Etudes sur L'hystérie*³⁶ Freud évoque déjà l'aspect cathartique comme ce qui « *supprime les effets de la représentation qui n'avait pas été primitivement abréagié, en permettant à l'affect coincé de celle-ci de se déverser verbalement* »³⁷. Sa méthode cathartique devient ainsi une méthode de psychothérapie « où l'effet thérapeutique cherché est une « purgation » (catharsis), une décharge adéquate des effets pathogènes. »³⁸ Ce terme de catharsis cher à la psychanalyse est un terme grec, utilisé notamment par Aristote pour désigner la purification de l'âme du spectateur de théâtre, « la purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique. »³⁹ En effet, l'effet de la tragédie sur le spectateur est ce qui lui donne sa puissance et son universalité. En parallèle du phénomène d'identification, c'est par les affects éprouvés par le public que l'engouement peut s'expliquer. La tragédie touche le spectateur et vient réveiller en lui des motions primitives et archaïques qui pourraient avoir un effet libérateur. Ces mêmes émotions que convoque la tragédie sont autant d'éléments à bannir pour l'Eglise catholique. Elle considérerait les péchés

³⁵ ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 97

³⁶ FREUD S., *Etudes sur L'hystérie*, *Op. cit.*, p. 12

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ LAPLANCHE J. et PONTALIS JB (sous la dir. Lagache D.) (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2004 (rééd), p. 60

³⁹ [CNRTL](#)

auxquels pouvaient mener l'expression libre de telles pulsions alors que la société œuvrait à la maintenir refoulées.

« La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions.»⁴⁰ Ce qu'Aristote souligne ici c'est le caractère purificateur pour le spectateur d'assister à l'action qui se déroule sous ses yeux. Ainsi S. Freud place l'effet cathartique du côté du patient qui verbalise ce qui serait resté en lui innommable, en faisant remonter à la surface les représentations refoulées et en libérant les affects qui y étaient associés, quand Aristote propose un effet semblable pour le spectateur qui assiste à la représentation théâtrale. On pourrait ainsi dire que c'est par identification au personnage et à l'action globale que le public éprouve un effet de soulagement. Il ne s'agit pas de le développer ici mais chacun a déjà éprouvé un effet libérateur après avoir ri pendant deux heures devant une pièce quand bien même l'humour eut été un humour noir, cynique traitant de sujets dramatiques ou violents.

Dès la cure d'Anna O, S. Freud utilise la métaphore du « théâtre privé »⁴¹ pour parler de la scène sur laquelle se déroulent les rêveries des patientes hystériques qu'il traite. Sur cette scène de théâtre imaginée, le sujet est alors l'auteur de la pièce et identifié à tous les personnages qui habitent ses fantaisies. Lorsqu'une pièce s'écrit, l'auteur propose de mettre en scène les différents personnages qui l'habitent pour dramatiser un récit et que s'élabore une histoire. De nombreuses pièces de théâtre s'écrivent sous cette forme bien qu'on assiste à de nouveaux genres, de nouveaux styles d'écriture où les personnages peuvent disparaître. A partir de ces considérations, il serait intéressant de questionner l'articulation possible entre l'espace scénique psychique et l'espace scénique théâtral. L'acteur en incarnant un personnage peut-il jouer un personnage issu de son propre théâtre privé ?

Il me semble qu'il faille rester prudent quant à un raccourci si rapide bien qu'il puisse constituer un point de départ à la réflexion. Il s'agirait de se demander si l'effet cathartique peut se situer du côté de l'acteur et non plus uniquement du côté du spectateur.

⁴⁰ ARISTOTE, *Op. cit.*, p. 87

⁴¹ FREUD S., *Etudes sur L'hystérie*, *Op. cit.*, p. 15

C'est par la recherche et les travaux de JL. Moreno que l'intérêt pour le comédien trouve une place dans le domaine analytique. En proposant le concept de « théâtre de la spontanéité »⁴², il est le premier à considérer le théâtre dans sa dimension thérapeutique en créant la première forme de psychodrame comme « forme intermédiaire du théâtre, un théâtre de catharsis »⁴³.

- *Théâtre de la spontanéité : découvrir les rôles en soi*

« La catharsis de l'auditoire – dont parlait Aristote et Racine – devenait aussi la catharsis de l'acteur en situation, jouant tantôt un rôle et tantôt les multiples rôles et situations de sa vraie vie, et en comprenant mieux les difficultés, résolvait certains problèmes »⁴⁴. Faisant apparaître l'idée d'un rôle en soi à jouer, il précise que le rôle serait « la représentation symbolique de cette manière d'être et d'agir, perçue tant par l'individu que par les autres »⁴⁵.

Effectivement, observant le développement des enfants, il porte un intérêt tout particulier à la notion de rôle, décrivant la construction de l'enfant comme processus dépendant des rôles successifs qu'il adopte dans sa relation à l'autre. Cette idée rejoint d'une certaine façon ce que S. Freud définit par le concept d'identification comme étant l'opération par laquelle le sujet se constitue. L'identification « aspire à donner au moi propre une forme analogue à celle du moi autre, pris comme « modèle » »⁴⁶, pour permettre au sujet de se constituer une identité propre. Selon JL. Moreno, le théâtre permettrait « l'expression directe par le jeu des rôles qui à son insu habitaient l'acteur à l'intérieur de lui-même »⁴⁷, soulignant le fait que l'individu ne peut pas se vivre entièrement dans un monde réel ou entièrement dans un monde imaginaire. Le jeu sollicité par la fonction psychodramatique n'est qu'une réactivation de ce que l'enfant prend l'habitude de faire, à savoir : vivre dans deux dimensions en même temps, l'une réelle et l'autre imaginaire⁴⁸.

Un tel exercice n'est possible que dans la spontanéité. Selon JL. Moreno, cette spontanéité n'est véritablement sollicitée par l'adulte que lorsqu'il rencontre une situation

⁴² MORENO JL. (1965), « Le rôle et la genèse de la personnalité créatrice » in *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, (trad A. Ancelin-Schützenberger), Paris, PUF, 1987 (rééd)

⁴³ MORENO JL. (1947), *Théâtre de la spontanéité* (trad. JF de Raymond), coll « Hommes et Groupes », Paris, EPI, 1984 (rééd), p. 19

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10-11

⁴⁵ MORENO JL., *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, *Op. cit.*, p. 81

⁴⁶ FREUD S. (1921), « Psychologie des Masses et Analyse du Moi » in *Œuvres Complètes* (trad de l'allemand), Volume XVI, Paris, PUF, 2010 (rééd), p. 44

⁴⁷ KESTEMBERG E. & JEAMMET P., *Le psychodrame psychanalytique*, coll « Que Sais-Je ? » Paris, PUF, 1987, p.8

⁴⁸ MORENO JL., *Théâtre de la spontanéité*, *Op. cit.*, p. 118

nouvelle. Il l'oppose en effet à la mémoire et l'intelligence. Afin de faire advenir cette spontanéité, il faudrait donc créer un « *univers ouvert*, c'est-à-dire un univers dans lequel un certain degré de nouveauté est toujours possible »⁴⁹. Le cadre théâtral classique ne permettant pas selon lui, d'accéder à l'intensité suffisante qui produirait l'effet cathartique recherché, le psychodrame comme jeu psychothérapeutique verra le jour. Avec le psychodrame nous assistons donc à un changement de statut du sujet qui joue. Si l'effet cathartique au théâtre se trouve davantage du côté du spectateur, le psychodrame au contraire l'envisage au niveau du patient-acteur.

Considérant ainsi l'effet cathartique comme l'enjeu de l'instauration du psychodrame, nous sommes en mesure de nous interroger sur la nature du changement survenu. En effet « les changements, quand ils surviennent, sont-ils autre chose que des modifications labiles »⁵⁰ ?

Selon JL. Moreno, c'est par la création que l'effet dans l'instant permet de produire une forme nouvelle et en ce sens une forme durable. « A l'opposé de son élément théâtral anarchique et amorphe qui, dans le « happening » est poussé jusqu'à n'être qu'une manie à la mode, le but du psychodrame est la véritable organisation d'une forme, une « réalisation de soi créatrice » dans l'action, une structuration de l'espace, une compréhension, une saisie des relations humaines au cours de l'action scénique. »⁵¹

Si un intérêt tout particulier s'est porté sur le théâtre et sur le rôle du comédien en particulier au travers du psychodrame, cela est dû au fait que de façon plus générale, le comédien semble avoir une certaine connaissance des mécanismes qui le constituent. Sa proximité avec l'énigme de l'humain pourrait contribuer à faire de lui un objet d'admiration et de convoitise.

Si le jeu dramatique devient un outil thérapeutique, n'est-ce pas effectivement parce que le travail d'acteur permet une connaissance de soi par l'expérience ? G. Dumur dans la préface de l'ouvrage de JL. Moreno précise en effet qu'au moment où il s'engage dans la création du théâtre spontané, il « souhaite tout bonnement que tout un chacun puisse accéder à un haut degré de conscience, en créant son espace imaginaire. Au lieu d'un théâtre des auteurs et des acteurs, il veut faire le *théâtre du public*. »⁵²

De même que l'écrivain possède un savoir inconscient des fantasmes qui le constituent et qu'il transmet dans l'écriture, l'acteur semble posséder un savoir inconscient de sa

⁴⁹ *Ibid*, p. 123

⁵⁰ KESTEMBERG E. & JEAMMET P., *Op. cit.*, p. 11

⁵¹ MORENO JL., *Théâtre de la spontanéité*, *Op. cit.*, p. 19

⁵² *Ibid.*, p. 7

construction psychique. L'outil de l'improvisation utilisée au psychodrame à des fins d'élaboration psychique est toutefois un procédé tiré directement du théâtre. Le concept de spontanéité sur lequel JL. Moreno s'attarde longuement est également interrogé par des hommes de théâtre. Ainsi Lee Strasberg, acteur et metteur en scène américain écrivait que « l'improvisation est essentielle si l'acteur souhaite acquérir la spontanéité nécessaire pour recréer à chaque représentation « l'illusion de la première fois ». »⁵³

II. 1. C) « Mentir vrai » : la sincérité de l'acteur entre imaginaire et réalité

En introduisant la notion d'effet cathartique qui pourrait se produire chez l'acteur, JL. Moreno avance l'idée selon laquelle « théâtre et thérapie sont intimement mêlés »⁵⁴, précisant qu'ici « il y aura un théâtre purement thérapeutique, là un théâtre libre de tout objectif thérapeutique, sans compter bien d'autres formes intermédiaires. »⁵⁵ Il trace ainsi les prémices de notre recherche en interrogeant déjà les processus qui traversent le comédien. Si le théâtre peut revêtir un caractère thérapeutique pour l'acteur lui-même, c'est par la possibilité qu'il offre de jouer avec une sincérité retrouvée, ce qu'il nomme spontanéité.

Pour être un bon comédien, il faut être juste, selon l'expression fréquemment utilisée. Cette justesse, cette recherche d'illusion parfaite pour le spectateur d'une disparition de l'acteur au profit du personnage, n'a pas toujours été au cœur des préoccupations théâtrales dans sa longue histoire. N'est-ce pas justement son émergence récente au XXème siècle qui permet d'aborder, par la notion de sincérité, ce en quoi le jeu d'acteur fait appel à l'intime du sujet et en ceci, constitue un objet possible d'étude de la psychanalyse et la phénoménologie ?

La sincérité est, selon sa définition habituelle, « l'expression fidèle des sentiments réels de quelqu'un »⁵⁶. La sincérité de l'acteur, « c'est la sincérité dans le travail : ne pas faire croire qu'on ressent quelque chose quand on ne le ressent pas »⁵⁷, pour la comédienne Juliette.

⁵³ STRASBERG L. (1987), *L'actors studio et la méthode* (trad. M. Garene), Paris, InterEditions, 1989, p.109

⁵⁴ MORENO JL., *Théâtre de la spontanéité*, Op. cit., p. 23

⁵⁵ *Ibid.* p. 23

⁵⁶ LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sinc%C3%A9rit%C3%A9/72841>

⁵⁷ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 299

Par le processus de création qu'implique le jeu d'acteur, la sincérité mérite qu'on y porte un intérêt tout particulier. Elle se situe en effet au cœur des polémiques et des théories défendues par différents théoriciens. On se souvient de D. Diderot qui écrit dans son *Paradoxe sur le comédien* que le talent de l'acteur « consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez »⁵⁸. Il pose ainsi la question du niveau auquel se situe la sincérité : dans le ressenti ou dans l'action ?

- *L'authenticité de l'imaginaire*

Si J.L. Moreno est le premier à envisager la sincérité de l'acteur comme possibilité d'accéder à un processus cathartique, mettant en avant l'importance de l'instant présent, cette recherche d'authenticité avait émergé dès le début du siècle dernier, notamment des travaux menés par Constantin Stanislavski, auteur et metteur en scène russe. Son œuvre est née d'une volonté de changement quant à la façon même d'envisager le jeu de l'acteur et le théâtre. C'est dans un souci d'authenticité et de recherche de vérité que C. Stanislavski tente d'éloigner le comédien du jeu mécanique selon lequel « à l'aide de grimaces, d'artifices de voix, et de gestes, ces acteurs n'offrent au public qu'un masque inanimé, vide de sentiments qui n'existent pas chez eux »⁵⁹.

Lorsqu'il écrit en 1936 son ouvrage *La formation de l'acteur*, C. Stanislavski met en récit l'apprentissage de l'art dramatique par le comédien. D'emblée il met en avant la recherche d'une justesse dans le jeu, par une authenticité qui ne peut s'acquérir par répétition automatique et à l'identique d'un geste ou d'une action. « Pour ne pas attirer l'attention, je m'éloignai à l'autre bout de ma chambre et parlai aussi bas que possible. A ma grande surprise, je m'aperçus que, grâce à ce léger changement, mon état d'esprit se trouvait entièrement transformé. J'avais découvert un secret : il ne faut pas répéter sans cesse, ni trop longtemps à la même place, ce qui est devenu trop familier. »⁶⁰

La méthode développée par le pédagogue, repose sur l'importance pour l'acteur de trouver une façon d'être pris par son rôle et alors, « involontairement, il se met alors à vivre son personnage, sans même savoir ce qu'il ressent, sans penser à ce qu'il fait, guidé par son intuition et son subconscient, et tout se passe automatiquement. »⁶¹ Cependant C.

⁵⁸ DIDEROT D. (1830), *Paradoxe sur le comédien*, GF Flammarion, Paris, 2000, p. 55

⁵⁹ STANISLAVSKI C. (1936), *La formation de L'acteur* (trad E. Janvier), Paris, Pygmalion, 2007 (rééd), p. 35

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18

⁶¹ *Ibid.*, p. 26

Stanislavski insiste sur le fait que l'exigence de la représentation et d'une certaine constance dans l'interprétation du personnage ne sauraient s'appuyer sur la seule intuition du comédien qui relève d'un processus inconscient. Si les mouvements inconscients qui mènent à ce qu'il nomme l'inspiration constituent bien le noyau de la créativité de l'acteur, il faut toutefois apprendre à créer consciemment un « moyen d'ouvrir la voie à l'épanouissement du subconscient, et par là à l'inspiration. »⁶² C. Stanislavski nous explique ainsi que selon lui, plus un acteur aura de moyens conscients de créations, meilleures seront ses chances de trouver l'inspiration.

Le travail consiste ainsi en une analyse profonde de l'aspect intérieur du rôle afin de créer la vie d'un esprit humain sur scène en y ajoutant le caractère esthétique garant de la qualité artistique de la représentation. Dans un souci d'extrême justesse, C. Stanislavski préconise un travail psychique autant que corporel. « Vous devez exercer en même temps votre appareil psychique, qui vous permettra de créer la vie intérieure de votre personnage, et votre appareil physique, qui en exprimera avec précision les sentiments. »⁶³ Le but recherché est bien de vivre son personnage à chaque instant. Il insiste sur le fait de s'observer de l'intérieur et non pas de l'extérieur, d'où le danger pour l'acteur de répéter devant sa glace pour trouver le geste parfait. Afin de le trouver, le comédien serait amené à vivre son rôle, à sentir dans son corps les émotions qui le traversent mais dans le but de les figer par la technique pour n'en garder que l'expression extérieure et manifeste telle qu'elle s'inscrit sur le corps et non plus dans le corps. Il propose ainsi une articulation entre les deux types de comédiens décrits par D. Diderot, à savoir celui qui joue d'âme et use de ses propres sentiments pour exprimer ceux du personnage, et celui qui joue de sang-froid, celui qui serait selon le philosophe des lumières le comédien sublime, puisque « tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez. »⁶⁴ C. Stanislavski rejette le jeu d'imitation pour favoriser un processus d'assimilation du modèle existant dans la nature ou imaginé par l'acteur pour l'animer des sentiments propres du comédien. Pour introduire les sentiments dans le jeu et échapper au jeu mécanique, les comédiens devraient être « capables de les retrouver en faisant appel à [leur] propre expérience. »⁶⁵

⁶² *Ibid.*, p. 27

⁶³ *Ibid.*, p. 28

⁶⁴ *Ibid.*, p. 55

⁶⁵ *Ibid.*, p. 40

Dans le champ du théâtre on note combien C. Stanislavski envisage des processus proches de ceux développés en psychanalyse par S. Freud à peine quelques années plus tôt. « Freud aussi, a essayé de rendre ses patients plus spontanés, tout comme Stanislavski a essayé de rendre ses acteurs plus spontanés dans leur jeu de rôles conservés »⁶⁶ précise d'ailleurs JL. Moreno. Mais l'authenticité se doit de servir la création artistique au théâtre et C. Stanislavski insiste sur le fait que le théâtre ne doit pas être utilisé à des fins personnelles, c'est-à-dire dans un rapport de séduction unique avec le public. Il rejette l'attitude de l'acteur qui monterait sur scène pour se montrer et non plus servir l'art.

Par le travail de mise en situation que propose le pédagogue, il invite le comédien à imaginer une situation similaire personnelle pour jouer son rôle. « Dès que vous aurez établi ce contact entre votre vie et votre rôle, vous éprouverez cette impulsion intérieure, ce choc »⁶⁷ explique Stanislavski à ses élèves-comédiens lecteurs. En cela, imaginer une situation aurait un pouvoir créateur sur le subconscient créateur, ajoute-t-il.

C'est sans doute dans le rapport qu'entretient le comédien avec tout le domaine de l'imaginaire qu'une grande partie de notre réflexion trouve sa source. C. Stanislavski souligne les deux formes de vérités qui existent pour lui dans l'action, distinguant celle qui émerge de l'action réelle et celle qui « trouve son origine sur le plan de l'imagination artistique »⁶⁸. Cette distinction apparaît essentielle puisqu'elle est pour lui garante de la dimension artistique du jeu d'acteur. Observer quelqu'un en action, dans sa spontanéité, sans aucun travail d'imagination, fait-il du sujet qui regarde, le spectateur d'une œuvre artistique ou un simple observateur, voire un voyeur? Cette réflexion pourrait d'ailleurs ouvrir une voie d'exploration au phénomène de la télé réalité qui se développe depuis presque vingt ans et qui, par son nom même semble appuyer l'idée que l'imaginaire en aurait été chassé au profit d'une authentique réalité.

L'imaginaire est l'ingrédient nécessaire au processus de création de l'acteur. « La prestation d'un acteur insoumis se trouve au croisement de deux paramètres : l'indice biographique et le degré d'appropriation », selon Georges Banu qui explique que la subtilité du jeu d'acteur réside dans l'équilibre entre la composition, utilisée par certains acteurs pour

⁶⁶ MORENO JL., *Théâtre de la spontanéité*, *Op. cit.*, p. 137

⁶⁷ STANISLAVSKI C., *Op. cit.*, p. 57

⁶⁸ *Ibid.*, p. 124

ne pas s'impliquer trop personnellement et la confession qui par son « abus de subjectivité nuit et transforme le jeu en simple aveu »⁶⁹.

Mobiliser son imagination est donc le travail de l'acteur et pour trouver la justesse du rôle, il doit ensuite, selon C. Stanislavski, lier ce qu'il imagine à des actions physiques⁷⁰ qui feront naître en lui des émotions et des sentiments véritables. En effet l'utilisation directe des sentiments serait trop risquée tant le matériel est fragile et le maniement délicat. « La pièce, les personnages sont une invention de l'auteur, toute une série de suppositions, de *si*, de circonstances imaginées par lui. Sur la scène, la réalité n'existe pas. [...]. Le but de l'acteur doit être de se servir de sa technique pour transformer la pièce en une réalité dramatique. »⁷¹ C'est par l'observation de la réalité extérieure et par un travail physique, que l'accès à une mémoire émotionnelle et sensorielle du corps, sera rendue possible. Le jeu de l'acteur se base principalement sur la recherche d'une sincérité d'action en supposant que les circonstances qui entourent le personnage soient réelles, quand bien même tout est absolument fictif. « Ce qui compte pour nous, c'est l'existence réelle de la vie intérieure d'un être humain dans un rôle, et la foi en cette réalité. Nous n'avons pas à nous préoccuper de la réalité matérielle de ce qui nous entoure sur la scène ! »⁷²

C. Stanislavski souligne ici toute la complexité du travail du comédien. Il s'agit d'accéder à une sincérité intérieure sans se laisser envahir par sa vie émotionnelle propre. Jouer un personnage avec sincérité, c'est accéder à des ressentis corporels, à une modification naturelle de la voix par le recours à l'imaginaire qui invente des circonstances de vie du personnage. Pour solliciter sa mémoire émotionnelle, l'acteur doit se vouer à un entraînement sensoriel important, afin d'accéder à des sensations menant à des émotions en dehors des souvenirs auxquels elles étaient originellement liées. La sincérité du comédien naît de sa capacité de croire à ce qui se passe sur scène dans l'ici et maintenant.

- *Création d'une réalité de substitution*

A la suite des travaux de C. Stanislavski et de la théorisation du « système »⁷³ que nous venons d'appréhender, se développe dans les années 1950 une nouvelle méthode sous l'impulsion de Lee Strasberg. Elle tire son nom du lieu qui l'a vu naître, « The Actors

⁶⁹ BANU G., *Les voyages du comédien*, coll « Pratique du théâtre », Paris, Gallimard, 2012, p. 21

⁷⁰ STANISLAVSKI C., *Op. cit.*, p. 138

⁷¹ *Ibid.*, p. 61

⁷² *Ibid.*, p. 125

⁷³ *Ibidem.*

Studio », créé en 1947 à New-York par Cheryl Crawford, Elia Kazan et Robert Lewis dont Lee Strasberg prend la direction en 1951. Il s'agissait alors d'un espace de rencontre, d'échanges et de travail entre les comédiens apprentis et professionnels, auteurs ou encore metteurs en scène.

Grandement inspiré par les travaux de C. Stanislavski qu'il considère comme les premiers à tenter d'expliquer la manière d'obtenir de brillants résultats, L. Strasberg développe au cours de sa carrière la Méthode qui cherche à s'inscrire dans la lignée de l'œuvre du pédagogue russe. Le problème auquel tente de répondre cette méthode se présente ainsi selon L. Strasberg : « comment l'acteur peut-il exprimer ses sensations sur scène ? »⁷⁴ C'est par sa quête d'une méthode qui permettrait « d'atteindre une constance dans la créativité »⁷⁵ que L. Strasberg nourrit son travail d'acteur puis de metteur en scène. Touché par l'intérêt porté à la recherche d'authenticité dans le jeu d'acteur, L. Strasberg souhaite développer aux Etats-Unis une nouvelle approche du jeu théâtral. « Le travail de Stanislavski et du Théâtre d'Art de Moscou m'avaient convaincu que jouer la comédie, c'était reproduire sur scène le processus de la vie »⁷⁶, écrit-il. Il souligne ainsi le rapprochement nécessaire entre l'étude du psychisme humain et celle de l'art dramatique qui nous intéresse ici.

La vitalité humaine tient des sens par lesquelles chaque être humain appréhende la réalité. « Sans les sens, la vie n'existe pas. »⁷⁷ C'est par ce premier axe que L. Strasberg rejoint la pensée de C. Stanislavski précisant que « l'entraînement des sens à répondre aux stimuli imaginaires s'intègre à la formation fondamentale de l'acteur et la capacité de réagir à ces stimuli est ce qui caractérise la nature de son talent. »⁷⁸

Un point de divergence entre le système russe et la méthode de l'actors studio se situe dans le mouvement qui lie l'acteur et le personnage. L. Strasberg souligne l'intérêt de la technique du « *si créateur* » de C. Stanislavski qui permet de prendre en compte « la nature double de l'expérience de l'acteur »⁷⁹, cependant la critique. L'acteur n'oublie pas qu'il est en train de jouer et le fait pourtant avec toute la concentration nécessaire à rendre son expérience authentique et son jeu sincère. Toutefois L. Strasberg juge cette méthode peu satisfaisante en ce qu'elle pose la question à l'acteur de la façon dont il se comporterait dans

⁷⁴ STRASBERG L., *Op. cit.*, p.19

⁷⁵ *Ibid.*, p.43

⁷⁶ *Ibid.*, p.69

⁷⁷ *Ibid.*, p. 76

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibid.*, p.59

telles circonstances particulières proposées par la pièce, de ce qu'il ferait ou ressentirait. Selon le créateur de la Méthode de l'Actors Studio, une telle technique, qui consiste à imaginer une situation pour le comédien, pourrait fonctionner seulement dans des pièces qui proposent des circonstances proches de l'expérience de l'acteur. Ainsi il préférera la reformulation proposée par Vakhtangov, disciple de C. Stanislavski : « Les circonstances de la scène indiquent que l'acteur doit se comporter d'une façon particulière ; qu'est-ce qui vous pousserait, vous acteur, à adopter ce comportement précis ? »⁸⁰ La démarche est ainsi différente. Plutôt que d'inviter l'acteur à imaginer et créer une nouvelle situation de vie pour jouer un personnage, il s'agirait pour le comédien de ramener les effets de la scène à des souvenirs personnels déjà connus. Le processus créatif engagé prend alors une nouvelle dimension. L'acteur « cherche une réalité de substitution, différente de celle proposée par la pièce, qui l'aidera à adopter un comportement vrai selon les exigences du rôle. »⁸¹

L'objectif est qu'en ramenant l'expérience vécue par le personnage à son expérience propre, il puisse sortir du carcan dans lequel il se trouverait enfermé lorsqu'il s'agirait de se comporter lui-même dans des circonstances proposées par la pièce. Plutôt que d'imaginer leur propre comportement, l'acteur imagine la raison qui le pousserait à agir comme le personnage.

La nécessité pour L. Strasberg est que l'acteur pense. Dépassant l'idée générale que le comédien doit penser ce que pense le personnage, il revendique le fait que ce à quoi pense le comédien importe peu pour autant qu'il pense. En effet, il apparaît nécessaire que l'acteur pense « à quelque chose de réel et de concret au lieu de faire semblant de penser »⁸². Le rapport à l'imaginaire s'en trouve alors légèrement modifié.

Il s'agit donc pour le comédien de substituer à la réalité de la scène de théâtre sa réalité propre. Si un personnage est motivé par la colère par exemple, le comédien ne doit pas nécessairement chercher à comprendre la colère du personnage qu'il joue en rapport avec la situation dramatique, mais il doit rattacher cette colère à une autre situation qu'il connaît mieux.

⁸⁰ *Ibid.*, p.89

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibid.*, p. 90

« « Qu'est-ce qui te met en colère ? » Luther me répondit : « Quand quelqu'un joue un sale tour à quelqu'un d'autre, cela me rend furieux. » Luther créa donc un substitut dans son esprit : une injustice faite à l'un de ses proches. »⁸³

Ainsi la Méthode encourage le comédien à accéder à une émotion véritable plus ou moins directement liée à un vécu ou un souvenir. « L'objectif de chacune de ces substitutions n'était jamais de créer l'émotion en soi ni de créer l'émotion que l'acteur exprimerait naturellement dans ces circonstances, mais plutôt de trouver une façon de créer la réaction émotionnelle exigée du personnage par le texte. »⁸⁴

On entend ici la subtilité de la méthode et les risques possibles de dérive. Il ne s'agit pas ici de se remémorer une situation émotionnelle intense vécue mais de créer une situation nouvelle favorisant l'émergence sincère d'émotions fortes et adaptées. Le travail de création fait naître l'émotion. Cependant cette méthode, qui a eu une très forte influence sur les formations d'acteur, a souvent été un peu détournée au profit du résultat. Les comédiens tentent alors de se remettre dans l'état d'une situation déjà vécue pour faire revenir l'émotion. Le risque est alors que l'émotion n'advienne pas comme le comédien l'avait imaginée puisqu'il s'agit-là d'un facteur bien mal contrôlé. Il se pourrait même qu'elle n'advienne pas du tout ou qu'elle advienne mais sans possibilité pour le comédien de la manier. Ainsi elle viendrait éventuellement le déborder sans donner à l'artiste la possibilité de la transformer en énergie source de créativité.

Mais le souci de L. Strasberg n'était pas uniquement l'accès à l'émotion. Ce qui guidait sa recherche était également de comprendre comme l'acteur pouvait développer des techniques pour l'exprimer. « Il est important de faire une distinction entre les acteurs qui sont incapables de *ressentir* une émotion et ceux qui en font intensément l'expérience mais dont l'environnement n'a pas encouragé le développement de leur capacité d'*exprimer* cette intensité »⁸⁵.

Des critiques avaient été formulées à l'auteur concernant sa Méthode et son caractère trop psychologique. Il les reprend dans son ouvrage *L'actors studio et la méthode*, précisant que contrairement au psychologue, il aide « chacun à prendre conscience des sources profondes de son expérience et de sa créativité et à apprendre à les recréer à volonté pour

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibid.*, p.92

⁸⁵ *Ibid.*, p.104

obtenir un résultat artistique. »⁸⁶ En même temps qu'il accompagne l'acteur pour se défaire de ses tensions internes qui le gênent dans le jeu, il l'invite à renouer avec ses expériences et ses émotions, afin de les maîtriser et les utiliser au profit de l'interprétation.

Appliquée de nos jours de façon parfois maladroite, les critiques de la Méthode ne sont pas nouvelles et L. Strasberg répondait déjà dans son écrit à ceux qui lui renvoyaient que sa formation était trop dirigée vers l'intérieur : « Ces critiques ne comprennent pas la nature fondamentale du problème de l'acteur : sa capacité à créer organiquement et de façon convaincante, mentalement, physiquement et émotionnellement, la réalité spécifique exigée par le personnage de la pièce et de l'exprimer de la façon vivante et la plus dynamique possible. Si tout art est pour le créateur un moyen d'expression, ce n'est que dans la mesure où cela révèle l'expérience que cela devient un art. »⁸⁷ Il souligne ainsi l'importance déjà évoquée par J.L. Moreno de ne pas perdre de vue l'enjeu artistique et esthétique de la représentation. Le but reste absolument indispensable pour guider la manière dont sont maniés des éléments éminemment personnels et intimes avec lesquels le comédien accepte de jouer.

En un sens, le travail théâtral en vue d'une représentation n'est pas le même que le travail théâtral dans le cadre d'un psychodrame analytique sans objectif de représentation mais ayant pour but l'expression et l'élaboration subjective. Quels sont cependant les enjeux subjectifs à l'œuvre dans la Méthode ? Si la question reste ouverte, on pourrait cependant déjà faire l'hypothèse qu'un risque de dérive réside déjà dans la restitution d'une intériorité sans souci de créativité mais dans un souci de vérité. Le système russe envisage quant à lui l'accès à la vérité par l'appropriation d'une certaine extériorité. Les deux méthodes s'appuient sur des techniques qui ont pour finalité de manifester de façon lisible, l'intention et l'émotion du personnage.

Si le théâtre requiert une technique pour faire illusion avec la même force et la même intensité chaque soir, il n'en est pas tout à fait de même au cinéma. Certains jeunes comédiens-apprentis évoquent d'ailleurs un sentiment d'intrusion face à une caméra. Quand le théâtre nécessite d'extérioriser et de rendre visible et manifeste les sentiments éprouvés, la

⁸⁶ *Ibid.*, p.105

⁸⁷ *Ibid.*, p.106

démarche cinématographique cherche parfois à saisir l'intériorité du comédien sans trop d'effort pour ce dernier d'en créer des manifestations extérieures.

Le système de Stanislavski comme la méthode de l'Actors Studio, sont des tentatives d'analyse et de compréhension des processus qui mènent le comédien vers un jeu authentique qui permet de révéler une vérité. Si le système russe s'appuie sur l'importance de l'imaginaire pour trouver des actions physiques et sensorielles afin de faire advenir un état émotionnel, la méthode américaine favorise le réinvestissement d'un état émotionnel et sensoriel déjà éprouvé pour investir les circonstances imaginaires proposées par la situation dramatique de la pièce. En cela, elles proposent des mouvements psychiques qui seront légèrement différents.

Au détour de ces écrits que nous livrent ces grands hommes de théâtre et auxquels succéderont bien d'autres, émerge ainsi assez clairement l'intérêt porté pour la vie psychique, affective et sensorielle interne du comédien. L'intrication entre la maîtrise de la technique théâtrale par le comédien et l'accès à son intimité propre apparaît constituer l'essence même du travail de l'acteur. Les références à la psychologie sont d'ailleurs nombreuses tant chez C. Stanislavski que chez L. Strasberg, tous deux s'intéressant aux travaux de leur époque pour comprendre notamment le fonctionnement de la mémoire, au cœur du travail du jeu d'acteur.

II. 2. Le jeu d'acteur comme moyen d'expression : définitions de certains concepts psychanalytiques

II. 2. A) L'interprétation

- *Entre sens caché et construction : de l'écriture à la scène*

L'acteur au cœur de la recherche menée désigne ici la personne dont la profession est de jouer au théâtre, au cinéma, à la radio, ou à la télévision, c'est-à-dire, une personne qui sait prendre tous les masques, jouer tous les rôles, feindre tel ou tel sentiment : *Etre un véritable comédien*.⁸⁸ Il existe différents types d'acteurs et différentes façons d'exercer le métier de comédien. J'utiliserai ici le terme d'acteur ou de comédien sans distinction d'aucune sorte. Effectivement, ceci n'est pas un choix arbitraire, mais bien une réalité de termes qui désignent un même concept et que des acteurs/comédiens utilisent de façon interchangeable pour se décrire eux-mêmes.

Afin de cibler ma recherche, j'exclurai de cette notion d'acteur tout comédien pratiquant son activité au sein de spectacles, tels que le *one man show*, les comédies musicales, ou l'imitation. Je me concentrerai effectivement sur les comédiens de théâtre ou de cinéma, ayant à incarner des personnages imaginaires. Je porterai mon attention sur les comédiens dans la mesure où leur situation de travail leur offre la possibilité de choisir librement les rôles qu'ils interprètent.

En effet, la plupart des acteurs se considèrent comme des interprètes, notion carrefour entre l'art et la technique psychanalytique. « Les psychanalystes ont tort de définir leur activité à partir de l'interprétation, de la seule interprétation, sans autre forme de précision, l'interprétation est l'activité psychique la plus partagée au monde, l'homme interprète, il ne cesse de le faire »⁸⁹, nous dit R. Roussillon. L'interprétation s'appréhende comme « action ou manière d'interpréter un fait ou un comportement ; signification qu'on lui donne »⁹⁰ ou encore : « action ou manière d'exprimer, de jouer une pièce, un rôle, de présenter une œuvre »⁹¹. Le développement de la technique psychanalytique aborde ce concept sur un angle différent en proposant l'idée qu'il s'agirait d'un « dégagement, par l'investigation

⁸⁸ 1965, *Larousse 3 volumes en couleurs*, Tome 1, France, Librairie Larousse, 1982, p. 694

⁸⁹ ROUSSILLON R. (2008), *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, Malakoff, Dunod, 2017 (réed), p. 55-56

⁹⁰ *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, Editions Larousse, 1984, p.5640

⁹¹ *Ibidem*.

analytique, du sens latent dans le dire et les conduites d'un sujet. L'interprétation met à jour les modalités du conflit défensif et vise en dernier ressort le désir qui se formule dans toute production de l'inconscient »⁹².

Les trois aspects que seraient la révélation d'une signification, un moyen d'expression ou la mise à jour de modalités défensives et du désir, issus de ce même terme, nous permettent de penser l'interprétation comme un processus complexe qui d'une certaine façon, englobe toujours plusieurs de ces caractéristiques. La nécessité de diviser le concept pour mieux l'expliquer ne doit pas être entendue comme une division quant à l'utilisation qui en est faite. L'interprétation s'offre comme outil majeur du travail thérapeutique en ce qu'elle permet de donner du sens au discours du patient, à ses vécus ou ses réactions comportementales douloureuses. Elle émerge de façon absolument centrale en psychanalyse en lien avec la conception de S. Freud selon laquelle il existe en chacun un noyau impossible à représenter qui cependant pousse à la représentation.

Que ce travail s'effectue dans le cabinet du psychanalyste ou sur scène, il semble que le talent de l'interprétation s'y déploie pour apporter une nouveauté. L'interprétation relève d'une découverte avec l'inconnu. Est également désigné par le terme d'interprète la « personne qui transpose oralement une langue dans une autre qui sert d'intermédiaire, dans une conversation, entre des personnages parlant différentes langues. »⁹³

Ainsi l'interprétation devient nécessaire pour pallier au surgissement d'une étrangeté qui interpelle le sujet et ouvre vers une nécessité de sens. Elle ne cherche pas à expliquer les causes de ce qui est dit ou fait, mais bien à donner du sens, sens qui ne se situe pas uniquement au niveau intellectuel mais également au niveau sensoriel. Les avancées psychanalytiques sur la notion d'interprétation iront d'ailleurs au-delà de la notion freudienne, d'une simple mise en mots, pour ouvrir sur la notion d'« une véritable « mise en jeu » que l'interprétation doit pouvoir produire. »⁹⁴ Elle s'envisage en effet également comme possible construction, une fonction de liaison primaire pour éventuellement « suppléer à la faillite de la capacité de synthèse du Moi »⁹⁵.

Une parole a valeur d'interprétation en analyse par l'effet qu'elle produit ou non sur l'analysé. C'est bien ainsi qu'on peut approcher l'interprétation du comédien. C'est à la façon dont le public peut être touché par son jeu, que se révèlent les qualités d'interprète d'un artiste. Pour ce faire, l'acteur développe des techniques et use de sa sensibilité pour que

⁹² LAPLANCHE J., PONTALIS JB., *Op. cit.*, p.206

⁹³ LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interpretation>

⁹⁴ ROUSSILLON R. (2008), *Le jeu et l'entre-je(u)*, coll « Le fil rouge », Paris, PUF, 2012 (réed), p. 59

⁹⁵ *Ibidem*.

le sens ne passe pas uniquement par sa parole mais par son jeu tout entier. Interpréter un personnage ne relève-t-il pas d'une mise en sens d'un texte ? L'interprétation par le comédien, du texte de l'auteur, de la parole du personnage, consiste en effet à proposer un éclairage sur les modalités inconscientes de ces derniers. Et cela se passe non pas par analyse intellectuelle de l'œuvre mais par l'incarnation vivante et corporelle sur scène dans le jeu, d'une écriture qui lui préexiste. Le comédien se fait alors le médiateur-interprète qui n'explique pas mais tâche de donner du sens au niveau théâtral. Ainsi à l'instar de l'interprète linguistique, il est un intermédiaire. L'interprétation de l'acteur est toute particulière puisqu'elle serait d'une part une interprétation de l'œuvre de l'auteur mais qui, en s'exprimant et en se révélant sous une autre forme artistique, permettrait de construire une nouvelle œuvre interprétable à son tour. L'acteur interprète en même temps qu'il crée. Un bon acteur suscite une énigme chez le spectateur et ne se contente pas de donner des réponses. L'interprétation se déploie dans le passage d'une œuvre à l'autre. Ce mystère est en lien avec le refoulement, car « le spectateur de théâtre se trouve foncièrement capté dans une mémoire » nous rappelle PL. Assoun. Il assiste à une histoire qui lui rappelle quelque chose. « Il s'agit en effet de ce *sentiment du refoulé* par lequel le sujet accuse réception d'une réminiscence dramatiquement réactualisée. »⁹⁶

L'artiste interprète un texte et met ainsi en lumière une problématique qu'il éclaire en même temps qu'il crée, ouvrant la voie à un nouveau niveau d'interprétation. Car tout n'est pas interprétable. L'interprétation d'une œuvre artistique n'est pas chose aisée. Si on s'éloigne de la psychanalyse pour s'aventurer dans le domaine de l'art, on s'aperçoit que pour qu'une interprétation soit possible, il faut d'une certaine façon une part de croyance afin d'adopter une posture mentale à l'égard du réel qui permet une « véritable conversion du regard [...] en postulant l'existence, au-delà du visible, de quelque chose de caché : une énigme donc, à élucider. »⁹⁷ Cette considération apparaît particulièrement intéressante en ce qu'elle rappelle qu'avant de trouver du sens, encore faut-il pouvoir envisager que quelque chose échappe à la compréhension directe. Ce serait ainsi par les œuvres artistiques que l'on peut attraper la part d'inconscient en tant qu'instance qui échappe à la conscience mais se manifeste par ses productions. Les explications rationnelles qui permettent de comprendre pourquoi une œuvre d'art nous touche, ne permettent pas le plus souvent, de rendre compte du bouleversement émotionnel provoqué par une telle rencontre. Quelque chose dépasse les

⁹⁶ ASSOUN PL., "L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre" in *Insistance* 2006/1 (n°2), p. 29

⁹⁷ HEINICH N., « Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative » in *Sociologie de l'Art* 2008/3 (OPuS 13), p. 20

processus de compréhension conscients. « L'espace théâtral dessine cette enceinte dans laquelle le regard peut se déployer, dans l'entre-deux ainsi spatialisé de la scène et du « parterre ». Qu'on y pense : c'est depuis le parterre que la scène ek-siste. »⁹⁸ C'est dans cet espace entre-deux que les fantasmes pourront se déployer et circuler de la scène au public et du public à la scène, engageant les spectateurs au cœur du drame qui les anime.

Chez un auteur authentique il y a comme ses symptômes préférés engagés dans son œuvre dans le sens où S. Freud définit le symptôme comme production de l'inconscient, comme compromis entre désir et défense. Au travers de l'écriture, l'auteur porte à l'expression une signification inconsciente qui recherche un lecteur. Pour l'auteur de théâtre, c'est le comédien qui sera le premier lecteur. Lorsqu'un acteur se trouve dans une difficulté extrême à jouer un texte, ce n'est pas toujours par la complexité du texte mais également parfois du fait d'une mauvaise écriture qui ne donne rien à interpréter. On pourrait oser le formuler ainsi : une écriture dans laquelle l'inconscient de l'auteur n'est pas mobilisé, ne donne rien à jouer. « « Je trouve que cette œuvre a du sens » : c'est là le postulat premier qui rend possible toute interprétation avant même d'engager l'activité interprétative. »⁹⁹

Quand un véritable écrivain écrit, son texte lui échappe. L'interprétation dans le jeu comme dans l'analyse permet de donner du sens, de mettre « en évidence [le] sens latent d'un matériel. »¹⁰⁰ Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si S. Freud, avant de s'intéresser à l'œuvre littéraire, s'est interrogé sur l'interprétation en passant par l'étude du rêve. Un rêve ne prend forme et éventuellement sens, que lorsqu'il est raconté. Pour une pièce de théâtre, c'est d'une certaine façon la même chose : elle ne se déploie dans toute sa portée qu'en étant jouée. Il s'agit ainsi dans un cas comme dans l'autre d'un matériel qui a déjà une certaine forme mais qui ne se révèle que par l'interprétation qui en est faite. La valeur artistique de la pièce de théâtre relève du fait que le matériel est partageable. Ceci dans la perspective qu'un autre que celui qui le produit, puisse s'en saisir et en proposer une interprétation. La qualité de l'œuvre artistique réside dans sa capacité à offrir autant de significations que de personnes qui se pencheront sur elle. Interpréter n'est pas déchiffrer ou décrypter. L'interprétation ne délivre pas une vérité mais propose un sens. « Le terme d'interprétation n'est pas réservé à cette production majeure de l'inconscient qu'est le rêve. Il s'applique aux autres productions de l'inconscient (actes manqués, symptômes, etc.) et plus généralement à ce qui, dans le dire et le comportement du sujet, porte la marque du

⁹⁸ ASSOUN PL. *Op. cit.*, p. 28

⁹⁹ HEINICH N., *Op. cit.*, p. 20

¹⁰⁰ LAPLANCHE J. et PONTALIS JB, *Op. cit.*, p. 207

conflit défensif. »¹⁰¹ En ce sens, si certains artistes comme le peintre ou le sculpteur créent leurs œuvres de toute pièce, la création du comédien passe par son interprétation d'une œuvre déjà existante. La matière pour interpréter du comédien, ce sont les personnages auxquels l'auteur donne vie. D'une certaine façon le moi de l'auteur se dissout à travers les personnages mais c'est derrière, toujours le moi qui est là. Le meilleur moyen d'atteindre la vérité inconsciente serait de la fictionner. Les grands écrivains ont la capacité de porter à expression des significations inconscientes en créant de grandes figures. Ce sont les personnages. « Hamlet nous donne la mesure de ces « figures », créations issues de l'«inconscient» de leur créateur. »¹⁰² Dans la grande littérature, les personnages sont des énigmes qui tiennent parce qu'elles rencontrent l'énigme inconsciente.

Une pièce de théâtre n'est pas un roman. « En tant qu'écrivain, je sais si ce que je suis en train d'écrire va faire théâtre ou roman », témoignait J. Delabroy, lors d'un colloque, précisant que ce qui vient faire théâtre est précisément toujours issu de faits divers qui ont vertu d'effraction. Quelque chose vient du dehors et arrive comme ayant déjà eu lieu. Du connu arrive comme inconnu. Du côté de l'auteur c'est un travail de narrativité qui s'engage pour donner lieu à un discours empreint d'un inconnu à partir duquel un travail d'interprétation et de création pourra s'amorcer. « Plus un discours se veut sans faille, sans ambiguïté et sans interrogation, et tente de se présenter comme une construction achevée, et plus apparaît à l'œuvre ce que nous appelons l'autonomie de la logique propre au système linguistique. La signification, dans ce cas, ne peut plus se prévaloir de la richesse métaphorique, jouer sur le non-sens, l'humour – soit cet ensemble de procédés qui font de la communication le lieu où l'interprétation et l'interrogation restent possibles. »¹⁰³ Or c'est précisément ce qui fait la beauté du théâtre, l'articulation énigmatique entre un discours qui déploie la parole de personnages en suspens, l'incarnation de ces voix par les comédiens sur scène et la dramaturgie pensée par le metteur en scène.

- *Le chemin de l'interprétation*

Ce qui rend possible selon S. Freud, l'interprétation d'un rêve apparemment illogique et dépourvu de sens est « le secours des associations apportées par le rêveur en liaison avec les

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 207

¹⁰² ASSOUN PL., *Op. cit.*, p. 31

¹⁰³ AULAGNIER P. (1975), « L'espace où le Je peut advenir » in *La violence de l'interprétation*, coll « le fil rouge », Paris, PUF, 2010 (réed), p. 164

éléments du contenu manifeste »¹⁰⁴, afin d'obtenir les chaînons manquants, intermédiaires qui permettent de redonner du sens. L'enjeu de la cure selon S. Freud est de permettre au patient de dire non pas seulement « ce qu'il sait, ce qu'il dissimule à autrui, mais aussi ce qu'il ne sait pas. »¹⁰⁵ En exposant la règle fondamentale de l'association libre et en sommant le patient d'y obéir, la cure repose sur la sincérité de l'analysé. Cela rejoint ainsi le travail du comédien qui est fondamentalement celui de trouver la sincérité du jeu. S. Freud exposait en ces termes l'usage de l'interprétation : lorsque le patient livre tout ce qui lui vient à l'esprit, « nous sommes alors en mesure de deviner l'inconscient refoulé du patient et, en le communiquant à celui-ci, de permettre à son moi de connaître mieux l'inconscient. »¹⁰⁶ S. Freud insiste sur l'importance de faire part au patient des interprétations au bon moment, afin de ne pas mobiliser davantage de résistances chez ce dernier et de permettre, au contraire, à l'interprétation d'être efficace, de devenir un savoir que le patient peut s'approprier afin d'effectuer une modification interne. L'interprétation se situerait à mi-chemin entre un processus intellectuel et sensoriel et s'inscrit ainsi inexorablement dans le champ du langage.

« Le langage [...] impose au sujet une série de termes qui peuvent seuls permettre de *parler* l'affect éprouvé, de le communiquer et, à ce prix, d'obtenir de l'Autre une réponse conforme à ce qui sera, dorénavant, le demandé et non plus simplement le manifesté. »¹⁰⁷ L'interprétation permet un travail de liaison interne, en nommant un éprouvé et en ceci permet au sujet d'advenir, en même temps qu'elle ouvre vers une relation à l'autre.

L'interprétation passe-t-elle toujours par le langage ? Dans l'exemple que S. Freud nous donne de l'observation de son petit-fils jouant avec une bobine pour tenter de maîtriser quelque chose de l'absence de sa mère, il cherche à se représenter l'activité de pensée du petit Ernst sans pour autant le lui dire. « L'interprétation du jeu du petit garçon n'est que l'écho d'une représentation ou d'un affect lié à l'absence, représentation ou affect qui se reflètent et se complexifient dans un incessant va-et-vient, entre le petit garçon et son grand-père. Peu importe alors qu'elle soit énoncée ou pas, il suffit qu'elle soit pensée et partagée. »¹⁰⁸ Ainsi une parole peut avoir valeur d'interprétation comme un silence dans une

¹⁰⁴ FREUD S. (1938), *Abrégé de psychanalyse* (trad), coll « bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2009 (rééd), p. 33

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 41

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 42

¹⁰⁷ AULAGNIER P., *Op. cit.*, p. 160

¹⁰⁸ BENSIDOUN B., « L'interprétation « suffisamment bonne » : jouer, créer, interpréter » in *Revue française de psychanalyse* 2012/2 (Vol. 76), p. 490

autre situation, le pourrait également. A la lumière de ces considérations, l'interprétation théâtrale s'appréhende avec davantage de précision par le travail de figurabilité et de représentation qu'elle propose. Elle met en forme une œuvre de l'inconscient pour la rendre partageable. Pour L. Jovet, homme de théâtre, l'interprétation est très physique et le comédien doit s'appuyer sur la technique. Il insiste sur le fait que la pensée et la raison ne doivent pas chercher à s'introduire dans de grands textes, mettant en avant la diction comme élément essentiel. D'ailleurs il précise que le texte de théâtre ne prend sens que s'il est dit. C'est le fait d'utiliser la voix qui redonne aux répliques toute leur portée. « Le texte a une vie qu'il ne prend que lorsqu'il est dit à voix haute et pour une « adresse », lorsqu'il est décoché, envoyé, parlé à quelqu'un. Le texte écrit et lu – la phrase – n'a pas de valeur dramatiquement. »¹⁰⁹ L'interprétation aurait ainsi un effet en ce qu'elle prendrait corps. « Une pièce de théâtre n'est pas écrite dans l'absolu ; elle est écrite dans sa mise en perspective, pour qu'elle soit jouée et continue à être jouée et jouable »¹¹⁰. C'est par le réinvestissement des sens que le sens peut advenir. La dimension corporelle de l'interprétation est à mon sens, mise en lumière par la pratique théâtrale bien que les autres arts, comme la musique, la peinture ou la sculpture laissent bien évidemment entrevoir l'importance de la corporéité dans l'engagement artistique et la quête du sublime. Le travail du comédien consiste à répondre du sens d'une parole symbolique qui s'inscrit dans le corps.

II. 2. B) *De l'identification à la sublimation*

- *L'identification : une relation intrapsychique entre acteur et personnage*

Afin d'aborder par la suite la construction du personnage chez l'acteur et l'incarnation du rôle, il apparaît ici important de revenir sur certaines notions qui permettront la réflexion. Incarner un rôle revient d'une certaine façon à s'approprier un personnage pour le devenir sur scène, pour le dire rapidement.

S. Freud définit le concept d'identification comme l'opération par laquelle le sujet se constitue. Il s'agit d'emprunter à des modèles des morceaux de leur identité pour nourrir le moi, qui s'assimile alors à ces caractéristiques. Il s'agit selon l'auteur, du premier type de

¹⁰⁹ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 94

¹¹⁰ GILLIBERT J., *L'acteur en création*, coll « Chemins cliniques », Toulouse, Presses universitaires du mirail, 1993, p. 28

lien possible du sujet à l'objet. De l'identification partielle, de type hystérique, qui porte sur un trait, rendant possible l'exploit de prendre la partie pour le tout, à l'identification totémique¹¹¹, fondamentalement narcissique qui s'inscrit davantage comme un véritable processus identitaire, l'identification est une notion qui mérite qu'on s'y arrête un moment.

Envisageant celle-ci comme « la forme la plus originelle de liaison de sentiment à un objet »¹¹², S. Freud souligne l'idée qu'un premier lien s'effectue alors même que l'objet n'est pas encore constitué comme appartenant à la réalité extérieure. L'identification, aux tous premiers temps de la vie, ne saurait être véritablement différenciée du processus de choix d'objet. Rappelons effectivement que le nourrisson ne fait qu'un avec le monde qui l'entoure. En se prenant lui-même comme objet d'amour il établit ainsi un lien particulier avec ses objets qui n'apparaissent pas encore comme indépendants de lui, possiblement frustrants, désirants et incontrôlables. L'identification s'envisage comme processus spécifique du domaine inconscient. « L'identification telle qu'elle est conçue par la psychanalyse freudienne est un processus de transformation effectué au sein même de l'appareil psychique, hors de notre espace habituel et imperceptible directement par nos sens. »¹¹³

Ainsi S. Freud oppose l'identification au choix d'objet précisant qu'il « arrive souvent que le choix d'objet redevienne identification, donc que le Moi fasse sienne les propriétés de l'objet »¹¹⁴. La fonction de l'identification serait ainsi de permettre une élaboration psychique de la perte d'objet. « Elle est le narcissisme au travail »¹¹⁵ précise J. Florence. Cette opération narcissique permet la conservation des objets par une transformation du moi. Alors que le sujet se trouve confronté à abandonner ses objets d'amour, notamment lors de la période œdipienne face à l'avènement de l'interdit de l'inceste, il modifie son moi en incorporant une part de l'objet. De ce fait, « la modification du caractère pourrait survivre à la relation d'objet et en un certain sens la conserver »¹¹⁶. L'identification se présente comme un moyen de ne pas totalement se détacher des objets sous la contrainte de la réalité extérieure. Elle permet d'échapper à une certaine censure et « se présente comme le moyen le plus général auquel recourt l'économie psychique pour conserver ce que la réalité

¹¹¹ FLORENCE J. (1978), *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984 (rééd) p. 72

¹¹² FREUD S., *Œuvres Complètes*, Volume XVI, *Op. cit.*, p. 45

¹¹³ NASIO JD. (1988), *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, coll « Petite bibliothèque Payot », Paris, Payot, 2016 (rééd), p. 163

¹¹⁴ FREUD S. *Op. cit.*, p. 44

¹¹⁵ FLORENCE J., *Op. cit.*, p. 153

¹¹⁶ FREUD S., *Op. cit.*, p. 273

commande de lâcher. »¹¹⁷ Il y a donc une suppression de l'objet mais le maintien d'un lien avec l'objet. Le moi-Idéal, moi du narcissisme primaire, tout puissant et répondant aux attentes du Ça, laissera peu à peu place à l'instauration d'un Idéal du Moi garant de ce lien. L'identification représente donc un passage de l'avoir à l'être. Dans une perspective narcissique, elle permet d'être l'objet pour ne plus se vivre dans la nécessité de le posséder. Pour qu'elle reste structurante, il est important qu'elle ne s'accomplisse jamais complètement. Ce qui apparaît particulièrement intéressant autour de cette notion, est la façon dont elle permet d'envisager l'ajustement possible dans la rencontre avec une personne vivante. C'est-à-dire que l'on ne peut pas tout à fait confondre l'objet avec l'autre en tant que personne. « A proprement parler, l'objet désigne autre chose que la représentation psychique *de* l'autre comprise comme étant la trace de sa présence vivante inscrite dans mon inconscient. Le terme d'objet nomme véritablement une représentation inconsciente *préalable* à l'existence d'autrui, une représentation déjà là, et contre laquelle viendra ensuite se caler la réalité extérieure de la personne de l'autre ou de l'un quelconque de ses attributs vivants. »¹¹⁸ En se structurant le sujet se constitue des représentations inconscientes, impersonnelles qui seront comme en attente d'un autre qui pourra venir s'y ajuster. C'est un tel processus qui nous intéressera notamment dans la capacité qu'un acteur pourra avoir ou non, de s'identifier à tel ou tel personnage. Les représentations se forment au fil des rencontres mais au niveau intrapsychique.

C'est au niveau des représentations inconscientes que le mécanisme d'identification s'opère. Le point clé d'une telle notion intervient autour de la nuance fondamentale de la différence entre le maintien d'un lien et le maintien de l'objet. Dans quelle mesure le sujet peut-il faire le deuil de l'objet perdu ? Dans quelle mesure le sujet a-t-il réellement accepté la nécessité de se soumettre à la réalité extérieure ? Dans quelle mesure enfin, reconnaît-il l'objet comme différent de lui-même et ne répondant pas à son contrôle ?

L'Idéal du moi, en tant qu'héritier de la première identification au père de la préhistoire personnelle¹¹⁹, permet une ouverture vers l'avenir. En faisant la promesse au moi du sujet qu'un jour il sera cet idéal paternel dont il a dû faire le deuil, il inscrit l'identification dans le registre de l'être au futur. « Si les exigences de l'Idéal peuvent être supportables et motrices pour le moi, c'est parce qu'il retrouve son attitude infantile qui le faisait s'imaginer capable

¹¹⁷ FLORENCE J., *Op. cit.*, p. 206

¹¹⁸ NASIO JD., Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse, *Op. cit.*, p. 168

¹¹⁹ *Ibid*, p. 275

de les atteindre plus tard, « quand il serait grand ». »¹²⁰ En participant ainsi à la construction d'un symbole, cette identification originale permet d'ouvrir la voie à la recherche d'autres figures qui viendront alimenter l'Idéal du Moi dans sa quête de réalisation narcissique. La dimension de la temporalité est particulièrement intéressante car pour le comédien, il ne s'agit pas de s'identifier au personnage un instant – quoi que cela sera sans doute différent au cinéma – mais de pouvoir assurer de jouer son rôle, de ne pas lâcher son personnage tout le temps de la représentation. « Le théâtre occidental fonctionne, le plus souvent, à « l'identification ». D'où l'impératif de *continuité*. L'intermittence, dans ce domaine, brise l'adhésion du spectateur et interdit toute identification. »¹²¹ On pourra effectivement observer combien lors de cours de théâtre, ou d'atelier à médiation par le théâtre, l'acteur novice et inexpérimenté aura bien du mal à rester dans son personnage dès lors que son partenaire de jeu aura une réaction inattendue, ou qu'il sera surpris par le rire d'un spectateur. Cela se passe alors comme si l'identification ludique au personnage n'opérait pas encore tout à fait puisqu'elle peut lâcher à tout moment. Bien entendu au théâtre, il ne s'agit pas nécessairement qu'une identification inconsciente durable viennent modifier en profondeur le moi de l'acteur par le personnage auquel il donne vie, mais on peut supposer dès à présent que pour que l'acteur joue juste, quelque chose advient au-delà d'une simple imitation, qu'une accroche profonde entre lui et son personnage peut avoir lieu.

La spécificité de l'identification dans le cadre de la création théâtrale réside dans le fait que le comédien s'identifie à l'objet en même temps qu'il le crée. En donnant forme au personnage, cela se passe comme si le comédien créait l'objet d'amour. D'une certaine façon l'acteur comme le bébé se trouve à cet instant dans un moment d'indifférenciation du sujet et de l'environnement. L'identification étant la forme la plus primitive du lien à l'autre lors la distinction entre dedans et dehors, entre sujet et objet, n'est pas encore opérante, le jeu permet de réinvestir cette aire de la toute-puissance. On se rapproche ainsi de la théorie de l'identification telle que J. Lacan la précise. Elle est « le nom qui sert à désigner la naissance d'une instance psychique nouvelle, la production d'un sujet nouveau. »¹²² L'auteur propose un modèle selon lequel l'identification nomme une « relation dans laquelle l'un des termes crée l'autre. »¹²³ Si dans la réalité il s'agirait de l'acteur qui crée le personnage, en suivant le raisonnement de J. Lacan, il faut envisager le processus à l'inverse. C'est le personnage qui crée le sujet. L'identification fait advenir le sujet. En

¹²⁰ De MIJOLLA-MELLOR S., *Le choix de la Sublimation*, Paris, PUF, 2009, p. 352

¹²¹ ROUBINE JJ., *L'art du comédien*, coll « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1985, p. 104

¹²² NASIO JD., *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 166

¹²³ *Ibidem*.

considérant ainsi cette opération psychique, la réflexion s'ouvre sur les qualités subjectivantes relatives au personnage de théâtre et à la façon dont l'engagement dans un rôle pourrait permettre au sujet de renforcer certaines assises narcissiques et approcher son désir au plus près.

Car en effet, nous venons de le voir, la réalité extérieure, et de surcroît le Surmoi, ordonnent au sujet de lâcher certains objets d'amour sans pour autant abandonner sa quête de complétude narcissique. Le moi se propose alors à l'amour du Surmoi non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il cherche. Ainsi l'Idéal du moi devient le moteur des activités du moi. Pour que ce travail de deuil du moi-idéal puisse s'effectuer sans briser le sujet, cela suppose que les investissements futurs permettent un plaisir suffisant pour le moi. « En transformation la libido d'objet en libido narcissique, l'identification entraîne non seulement l'abandon de l'investissement de l'objet, mais aussi l'abandon du but sexuel inhérent à un tel investissement. L'identification est par conséquent un processus de *désexualisation* et, par là, une manière de *sublimation*. »¹²⁴

- *La sublimation*

Le concept de la sublimation nous éclaire ici sur la façon dont un tel procédé peut s'envisager en tant qu'elle engage une opération psychique à un double niveau. Il s'agit d'une part d'un travail de deuil en tant que renoncement au moi-idéal de la toute puissance infantile, et d'autre part d'une opération qui permet d'ériger à nouveau un idéal qui devient objet de perspective. « Contrairement à l'idéalisation qui vise à créer un état aconflituel d'où le manque serait absent, enfermant le sujet dans la fascination par un objet leurre qui instaure une dépendance proportionnelle à l'espoir qui a été placé en lui, le processus sublimatoire non seulement laisse subsister le manque, mais encore assure au sujet la possibilité de l'investir comme ce qui permet la mobilité des investissements et du questionnement. »¹²⁵ Un tel processus s'inscrit ainsi dans un mouvement perpétuel qui permet au sujet d'aller chercher toujours de nouveaux buts. En substituant au moi-idéal qui s'est avéré illusoire une création ou une activité qui sera l'œuvre du moi, celui-ci pourra s'inscrire dans un projet orienté vers l'avenir. « C'est donc un compromis que le Je signe avec le temps : il renonce à faire du futur ce lieu où le passé pourrait revenir, il accepte ce

¹²⁴ FLORENCE J., *L'identification dans la théorie freudienne*, Op. cit., p. 207

¹²⁵ MIJOLLA-MELLOR (de) S., *Le choix de la Sublimation*, Op. cit., p. 113

constat, mais il préserve l'espoir qu'un jour ce futur lui redonnerait la possession d'un passé tel qu'il le rêve. »¹²⁶

Sublimier relèverait ainsi d'une activité qui permettrait une recherche de satisfaction non pas uniquement par l'objet mais dans l'investissement de soi-même en train de chercher. Cela implique que l'image du Moi qui cherche soit porteuse de plaisir. On entend ici combien le travail de recherche du comédien et de préparation du rôle, pourrait sans doute être éclairé par ce processus sublimatoire. En préparant son rôle, en affinant les contours de son personnage, le comédien s'offre une opportunité de devenir l'autre qu'il façonne à son image. Il peut se nourrir de son personnage pour tenter de réduire l'écart narcissique que la castration est venue créer. S. Freud introduit la notion de sublimation en psychanalyse pour évoquer le fait que la pulsion sexuelle « met à la disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes et cela, il est vrai, par suite d'une particularité spécialement marquée chez elle, qui est de pouvoir déplacer son but sans perdre essentiellement son intensité. »¹²⁷ C'est le passage d'un but sexuel à un autre but qui lui est psychiquement apparenté mais valorisé culturellement, que S. Freud nomme capacité de sublimation. Il donne ainsi un sens nouveau au concept qui existait déjà en chimie « pour désigner le procédé qui fait passer un corps directement de l'état solide à l'état gazeux »¹²⁸. A l'origine, le terme désignait une opération secrète des alchimistes du Moyen Âge qui consistait donc à prendre un corps solide, le rendre volatile et le récupérer dans à l'intérieur d'un œuf appelé le sublimatoire.¹²⁹ Cela relevait ainsi d'une élévation morale. Chez S. Freud, la sublimation est « synonyme d'anoblissement et caractérise l'illusion artistique. »¹³⁰ Sublimier reviendrait ainsi à tempérer la pulsion.

La sublimation en tant que destin pulsionnel se différencie des mécanismes de défense en tant qu'elle permet une réelle transformation, ce qui n'est pas tout à fait le cas des mécanismes de défense qui s'inscrivent dans le registre de la lutte contre l'angoisse. Elle permettrait à la pulsion de trouver une satisfaction qui ne tomberait pas sous le coup du refoulement. « Par identification inconsciente au drame conflictuel (pulsionnel) du personnage qui porte les signes ou les symboles de nos propres pulsions, nous sommes débarrassés de l'angoisse liée à la pression pulsionnelle et à la fragilité de notre pouvoir de refoulement, nous faisons l'épargne d'une résistance, de cette résistance qui nous fait

¹²⁶ AULAGNIER P., *Op. cit.*, p. 197

¹²⁷ FREUD S. (1908), « La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne » in *Œuvre Complètes* (trad.), volume VII, Paris, PUF, 2007 (rééd), p. 203

¹²⁸ LAPLANCHE J. et PONTALIS JB, *Op. cit.*, p. 465

¹²⁹ MIJOLLA-MELLOR (de) S., *La sublimation*, coll « Que sais-je ? », Paris, PUF, 2005, p. 3

¹³⁰ MIJOLLA-MELLOR (de) S., *Le choix de la Sublimation*, *Op. cit.*, Paris, PUF, 2009, p. 107

ordinairement opposer une fin de non recevoir à toute rencontre de la névrose (c'est-à-dire du matériel refoulé) ; l'identification nous fait aimer le destin de l'autre et produit l'illusion d'une expérience certes fictive et imaginaire mais dont le plaisir est réel et la valeur reconnue.»¹³¹

Ainsi la sublimation par identification au héros, constitue par exemple une voie privilégiée de la libido en ce qu'elle ne s'avère pas trop couteuse au point de vue économique et se révèle de plus grande valeur cependant que le refoulement. « En fait le processus est complexe car il joue sur l'identification des personnages du roman à des éléments de la vie personnelle de l'auteur, d'une part, et, réciproquement, l'identification du lecteur aux personnages ainsi créés. Ce dispositif constitue le fond des processus qui permettent à l'œuvre littéraire d'exister et d'être reconnue et partagée par un nombre illimité de sujets. »¹³²

La sublimation permet de contourner la question du renoncement à proprement parler. On ne sera ainsi pas étonné que certains créateurs se réclament de codes qui ne sont justement pas les codes culturels communs et habituels. L'idée développée par S. de Mijolla-Mellor est que la libido qui va se sublimer n'est pas une libido d'objet, comme avait pu l'écrire S. Freud, mais une libido narcissique. En ceci elle a à voir avec les assises du sujet et son sentiment d'identité. En effet, « il n'existe pas dès le début, dans l'individu, une unité comparable au moi ; le moi doit subir un développement. »¹³³ Au-delà de lui-même, chaque individu qui sublime contribue soit à créer quelque chose, soit à renforcer une civilisation, un édifice socio-culturel.

- *Jouissance et idéalisation*

L'enjeu de la sublimation est de permettre de maintenir du mouvement au sein d'un sujet. Elle s'appuie sur le manque et offre des opportunités de création sans pour autant venir boucher les trous et ramener le sujet à l'illusion de la toute-puissance infantile. Si la sublimation entretient un lien étroit avec la symbolisation, c'est d'abord à mon sens, par ce qu'elle implique d'une entrée du sujet dans l'aire du symbolique, par l'introduction au langage qui permet de reconnaître et de nommer l'absence. L'avènement du symbolique va de pair avec le renoncement à l'omnipotence et la perfection narcissique éprouvée dans la

¹³¹ FLORENCE J., *L'identification dans la théorie freudienne*, Op. cit., p. 54-55

¹³² MIJOLLA-MELLOR (de) S., *Le choix de la Sublimation*, Op. cit. p. 108

¹³³ FREUD S. (1914), « Pour introduire le narcissisme » in *Œuvre Complètes* (trad.), Volume XII, Paris, PUF, 2005 (rééd), p. 221

relation à la mère, « relation constituée dans l'analyse non pas par sa dépendance vitale, mais par sa dépendance de son amour, c'est-à-dire par le désir de son désir [quand l'enfant] s'identifie à l'objet imaginaire de ce désir en tant que la mère elle-même le symbolise dans le phallus. »¹³⁴ La recherche ultérieure du sujet, de la jouissance perdue, en tant qu'au-delà du plaisir, pour prendre les termes de S. Freud, pourra être guidée par des activités artistiques notamment en ce qu'elles engagent le corps de l'artiste. « Le corps pour le psychanalyste est d'après Lacan le lieu de la jouissance. »¹³⁵ Il ne recherche pas tant le plaisir qui relève d'un apaisement des tensions que la jouissance qui résulte de tensions excessives, provoquant un sentiment de complétude qui, s'il est atteint touche à la destruction.

Ces considérations nous intéressent ici en tant qu'il existe des situations dans lesquelles l'acteur semble être prêt à s'abimer autant sur le plan psychique que physique, pour jouer. Il est alors comme contraint, poussé par une force interne, à incarner un rôle. Nous y reviendrons plus précisément plus loin mais il apparaît ici pertinent d'envisager le fait que lorsque le rôle est imposé à l'acteur ou s'impose à l'acteur, c'est d'une certaine façon qu'il est comme idéalisé. Lorsqu'un acteur rêve de jouer tel rôle, il n'est sûr pour autant que lorsqu'il l'obtiendra il en sera à la hauteur. Car si le sublime au théâtre rend compte le plus souvent de l'efficacité de la sublimation, qui concerne, nous l'avons vu, le destin de la pulsion, l'idéalisation quant à elle concerne l'objet. Une fascination excessive vis-à-vis de l'objet empêcherait de le reconnaître comme incomplet. Ainsi comment l'acteur pourrait-il s'y faire une place ? Toutefois « le sublimé a un rapport avec l'objet idéal. Désexualisation veut dire dématérialisation, et dématérialisation est synonyme d'idéalisation. Incorporel, spirituel et idéal communiquent largement. »¹³⁶ On entend combien en prêtant son corps au personnage, l'acteur ne peut se défaire tout à fait de sa dimension sexuelle. Le sublime relèverait de l'exploit par la présence sur scène, par l'investissement du corps au plus profond de soi, que l'âme se révèle et qu'il ne reste que ça. « Le public doit pouvoir regarder l'âme des acteurs, voir des choses que l'acteur lui-même ne connaît pas et qu'il ignore être en train de dévoiler. »¹³⁷ Mais l'acteur ne peut pas s'affranchir de son corps, dans sa dimension organique mais également dans sa dimension pulsionnelle et comme lieu de

¹³⁴ LACAN J. (1955-1956), « Du traitement possible de la psychose » in *Ecrits*, coll « Le champ freudien », Paris, Seuil, 1966, p. 554

¹³⁵ NASIO JD. (1992), *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, coll « Petite bibliothèque payot », Paris, Payot et Rivages, 2006 (réed), p. 164

¹³⁶ GREEN A., *Le travail du négatif*, coll « critique », Paris, Les éditions de minuit, 1993, p. 311

¹³⁷ DELBONO P., *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens avec Hervé Pons*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2004, p. 53

jouissance. La sublimation ultime libérée de toute contrainte matérielle ne pouvant advenir, la pratique artistique pourrait s'envisager comme tentative de trouver un état de complétude telle, de toute puissance que le sujet aurait l'illusion de pouvoir s'affranchir du corps pulsionnel qui l'anime.

Par ses capacités créatives, la sublimation fait très vite référence à l'art. « Il y a un lien métonymique entre art et civilisation pour Freud. Car la beauté ne peut désavouer son rapport à la jouissance ; celle-ci serait le produit de transformation du passage de l'objet partiel génital, dispensateur de satisfaction limitée, au corps entier ; prime de plaisir allouée à cette belle forme, esthétiquement admirable »¹³⁸, précise A. Green, ouvrant ainsi le champ d'exploration du lien entre art et jouissance malgré le caractère sublimatoire de celui-ci et la désexualisation que cela implique.

II. 2. C) *Symbolisation et médiations thérapeutiques*

- *Qu'est-ce qu'une médiation thérapeutique ?*

L'intérêt porté au jeu d'acteur dans cette recherche émerge entre autres, de la façon dont le théâtre, comme objet d'étude psychanalytique, est devenu un outil de médiation thérapeutique dans les services de psychiatrie, sous différentes formes. Qu'il s'envisage comme psychodrame, atelier théâtre ou même séance de théâtre-forum, il apparaît que le théâtre dans son essence a attiré les cliniciens par des effets thérapeutiques qu'il semblait favoriser. Il me paraît ainsi ici important de revenir sur les enjeux de la médiation thérapeutique.

Le terme de médiation désigne le « fait de servir d'intermédiaire entre deux ou plusieurs choses. »¹³⁹ Il peut s'agir d'une personne désignée comme médiateur ou bien d'une pratique ou d'une activité. Initialement sociales, certaines activités artistiques et culturelles s'envisagent comme activités de médiation à visée thérapeutique lorsqu'elles sont introduites dans des dispositifs de soin, auprès de patients pour lesquels le constat est fait d'une « radicale insuffisance des dispositifs classiques, standard, fondés sur le langage

¹³⁸ GREEN A., *Le travail du négatif*, Op. cit., p. 291

¹³⁹ [CNRTL](#)

verbal. »¹⁴⁰ Lorsque la souffrance psychique ne peut plus s'exprimer et que le corps et les actes deviennent les « messagers privilégiés des errances psychiques »¹⁴¹, l'introduction de médiations thérapeutiques vise à soutenir des processus de pensée et ouvrir de nouvelles voies d'accès à la symbolisation. Ces activités artistiques sont de plus en plus nombreuses dans les institutions de soin psychiatriques. Elles offrent un nouveau matériel clinique aux professionnels, tant par le processus de création que les productions du patient engagé dans une activité de médiation. Le matériel est « un terme utilisé couramment en psychanalyse pour désigner l'ensemble des paroles et des comportements du patient en tant qu'ils constituent une sorte de matière première offerte aux interprétations et constructions. »¹⁴² On pense aisément à des médiations par la peinture, le modelage, les contes, le chant ou encore le théâtre. Elles mobilisent la créativité tant des professionnels que des patients, pour devenir le tiers nécessaire qui soutiendra un narcissisme fragile, afin de remettre en mouvement les processus de subjectivation. Au-delà de cette dimension thérapeutique, directe pourrait-on dire, les médiations s'envisagent en institution à un deuxième niveau. Elles permettent de faire émerger un matériel clinique qui vise à soutenir une parole mais qui ne pourrait émerger dans le cadre d'un entretien basé uniquement sur la parole.

A. Brun s'interroge sur la façon de reconnaître un dispositif à médiation thérapeutique référé à la théorie psychanalytique, et propose ainsi se revenir aux fondements de la psychothérapie psychanalytique que sont « la prise en compte de l'associativité et du transfert. »¹⁴³ L'intérêt des médiations thérapeutiques est précisément qu'elles offrent la possibilité d'une associativité non verbale par l'investissement du champ sensori-moteur, qu'il s'agisse de la gestuelle, de la posture corporelle, mais aussi des choix de techniques que les patients pourront faire pour réaliser une création, du choix du support, etc... « L'intérêt de ces thérapies à médiation consiste à exploiter la sensori-motricité comme vecteur de symbolisation. »¹⁴⁴ Ainsi le transfert s'envisage comme transfert au thérapeute aussi bien qu'au médium. « Dans les groupes à médiation, la fonction du médium sera d'être un attracteur sensoriel, qui permet le transfert d'expériences primitives sur l'objet médiateur car il réactualise des expériences archaïques souvent catastrophiques, qui concernent les

¹⁴⁰ BRUN A., « Spécificités de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques » in *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, 2016 (n°11), Toulouse, Erès, p. 18

¹⁴¹ COSTANTINO C., DE SAINT JACOB P., « Editorial » in *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, 2016 (n°11), Toulouse, Erès, p. 11

¹⁴² LAPLANCHE J. et PONTALIS JB, *Op. cit.*, p. 232

¹⁴³ BRUN A., *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, *Op. cit.*, p. 20

¹⁴⁴ *Ibidem*.

états du corps et les sensations. »¹⁴⁵ Les psychanalystes post-freudiens ont continué de se poser la question du transfert pour aller au-delà de la conception selon laquelle il ne serait que réédition d'une relation passée. R. Roussillon précise qu'il peut être envisagé également comme « tentative pour faire advenir ce qui n'a pu avoir lieu dans les situations plus ou moins traumatiques de l'histoire, comme D.W. Winnicott l'a fortement souligné. »¹⁴⁶

- *L'acte de symbolisation au-delà du langage verbal*

L'acte de symbolisation est en premier lieu le processus psychique qui permet de pallier au manque, de se représenter l'absence par la constitution d'un objet interne.¹⁴⁷ Dans la théorie freudienne, la symbolisation est d'abord « fondée à peu près uniquement sur la perte, le deuil, l'absence, la castration et les diverses formes du manque : on symbolise pour tenter de pallier le manque, pour faire pièce aux formes et figures du négatif et de la négativité. »¹⁴⁸ L'accès au symbolique tel que J. Lacan le théorise, permet de sortir du narcissisme primaire par la coupure qu'opère la castration sur le lien originaire entre la mère et l'enfant. Lorsque l'illusion se brise pour l'enfant d'être le phallus de la mère, peut alors se constituer petit à petit un Idéal du moi qui guidera les choix du sujet. Un idéal qui ne sera jamais atteint mais qui précisément devient structurant pour le sujet en tant qu'il s'érige comme tiers, comme médiation entre le sujet et son Idéal du Moi narcissique et tout puissant. Dans ce passage fondamental de l'être à l'avoir : être l'objet du désir de la mère, le phallus, à la possibilité d'avoir le phallus, comme le père possède le phallus, peut advenir la symbolisation¹⁴⁹. Elle le processus nécessaire qui permet au sujet de se représenter l'absence et donc également le manque.

Dans le cadre de l'analyse ou de la psychothérapie orientée par la psychanalyse, on pourrait alors envisager la posture du clinicien, retiré de la scène, comme position d'absence en tant qu'elle serait « l'absence perceptive à tenter de symboliser »¹⁵⁰. Mais R. Roussillon nous rappelle que S. Freud ne s'arrête pas sur sa conception selon laquelle la symbolisation permettrait d'amener à la conscience ce qui est inconscient, de représenter les contenus inconscients. Certaines transformations de la vie psychique inconscientes peuvent être

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 21

¹⁴⁶ ROUSSILLON R., « Diversité et complexité des pratiques cliniques » in *Cahiers de psychologie clinique* 2013/1 (n° 40), p. 33

¹⁴⁷ FREUD S., *Œuvres complètes*, Volume XV, *Op. cit.*

¹⁴⁸ ROUSSILLON R., *Cahiers de psychologie clinique*, *Op. cit.*, p. 34

¹⁴⁹ LACAN J., *Ecrits*, *Op. cit.*

¹⁵⁰ ROUSSILLON R., *Cahiers de psychologie clinique Op. cit.*, p. 34

nécessaires pour trouver une voie de représentation et donc de symbolisation. En ceci la présence, voire l'intervention du clinicien s'avère nécessaire. L'auteur revient ainsi également sur la prise en charge de patients présentant des pathologies narcissiques-identitaires qui poussent les cliniciens à inventer de nouvelles modalités d'intervention. « Pour trouver le moyen d'explorer avec eux les expériences subjectives en souffrance de partage et d'intégration subjective, il fallait trouver un moyen de « parler leur langue », de centrer l'attention clinique sur leurs tentatives pour transmettre et mettre en forme le vif de ces expériences. »¹⁵¹ Si le langage est l'outil de la symbolisation, il s'agit de considérer les différents types de langage sans s'arrêter au langage verbal. La symbolisation vise à permettre au sujet de s'approprier une expérience vécue, qu'elle puisse trouver un sens et s'inscrire dans l'histoire subjective. Ce dont les patients souffrent lorsqu'ils entrent en institution, c'est précisément de ne plus pouvoir parler de ce qui les agit. La parole ne peut plus être le messenger privilégié de l'existence et de l'expérience vécue. Ainsi, la répétition en acte ou dans le corps fait souffrir le sujet à son insu. « Dans les expressions pathologiques, le corps est mobilisé, mais dans un *symbolisme arrêté*. Le sens se perd, comme englué, enfoui et figé dans une manifestation organique muette, ou plutôt qui n'est pas en mesure de se dire autrement que par le langage du corps, qu'il s'agisse de somatisation, de conversion somatique ou d'enkystements corporels plus archaïques. Au contraire, l'acte symbolique met en mouvement la sensorialité et la motricité vers une finalité unifiée et reconnue comme telle par le sujet qui peut, de ce fait même, s'en approprier le sens. »¹⁵²

Lorsque le sens n'est pas à déchiffrer mais précisément à créer, le recours à des médiations artistiques peut permettre de nouvelles voies d'expression, dans l'espoir que le sujet puisse s'en saisir pour figurer des objets internes informes. Mais cela ne peut se faire sans l'intervention du thérapeute à l'écoute des messages corporels énigmatiques. « Le travail thérapeutique consiste donc d'abord à relancer les accordages premiers entre l'enfant et ses premiers objets : l'ensemble de la clinique du premier âge montre en effet l'importance du partage de sensations corporelles entre le bébé et son environnement pour constituer un fond sur lequel s'établit la possibilité d'un accordage émotionnel »¹⁵³. Il revient au thérapeute de se laisser affecter par des formes de langage qui « constituent des

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 38

¹⁵² CHOUVIER B. (sous la direction de B. Chouvier et R. Roussillon), « Introduction – l'acte symbolique : donner un corps au fantasme » in *Corps, acte et symbolisation*, coll « Psychanalyse aux frontières », Paris, de Boeck, 2014 (réed), p. 19

¹⁵³ BRUN A., *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, *Op. cit.*, p. 32

tentatives d'échange et de communication avec l'objet »¹⁵⁴ pour en théâtraliser quelque chose qu'il pourra renvoyer au patient afin que celui-ci puisse identifier ce qui émane de lui-même et se l'approprier.

- *L'atelier théâtre comme médiation*

C'est entre autres selon ces principes que l'atelier théâtre comme médiation thérapeutique a vu le jour, en s'appuyant notamment sur le psychodrame psychanalytique qui lui préexistait mais qui cependant « ne se réclame pas du champ de la médiation thérapeutique. »¹⁵⁵ En effet la médiation théâtrale et le psychodrame ont des correspondances mais les modalités thérapeutiques diffèrent. « En psychodrame, le thérapeute part de la scène théâtrale pour explorer la scène psychique (individuelle ou groupale). En médiation théâtrale, le thérapeute convoque le patient à utiliser les forces vives de sa scène psychique pour alimenter l'esthétique de la scène théâtrale, faisant se côtoyer la dimension de la réalité psychique et celle de la réalité sociale et culturelle. »¹⁵⁶ La médiation théâtrale, contrairement au psychodrame dont le cadre est précisément défini et qui s'envisage plutôt comme thérapie de groupe, s'appréhende d'une façon chaque fois différente et spécifique. Cela se fait en fonction de l'institution dans laquelle elle s'établit mais également en fonction du professionnel qui l'anime, qu'il soit comédien, psychologue, art-thérapeute, psychomotricien ou encore infirmier. C'est ce qui lui donne toute sa complexité, car la souplesse du cadre ne doit pas aller de pair avec l'absence de cadre. « La scène, et ce qui s'y rapporte, est à envisager comme le cadre nécessaire à cette perlaboration dans le champ des psychoses et états limites qui, à la différence des névroses, barrent l'accès à l'élaboration verbale. »¹⁵⁷ L'enjeu symbolisant du jeu théâtral serait de faire advenir sur scène ce qui a eu lieu dans le passé sans le sujet. Il ne s'agit ni tout à fait de se remémorer ni précisément de créer quelque chose de nouveau. Le jeu dramatique semble se situer dans cet entre eux, ce dont témoigne les acteurs en précisant que le jeu n'est que réactivation toujours différente de quelque chose qu'ils trouvent en eux-mêmes à leur insu. « Allier en quelque sorte la parole à une non-intentionnalité, à un non-pensé, c'est pour le comédien être

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ GUENOUN T., « Différentiel entre les dispositifs de médiation théâtrale et de psychodrame pour les adolescents en souffrance psychique » in *Psychothérapies* 2016/4 (Vol. 36), p. 222

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 225

¹⁵⁷ ATTIGUI P., « Et si le jeu théâtral remettait en débat l'approche clinique des psychoses ? » in *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, 2016/2 (n°12), Toulouse, Erès, p. 98

immergé dans l'immédiateté. »¹⁵⁸ Le travail thérapeutique par le jeu théâtral s'appuie sur la possibilité pour le patient d'interpréter un personnage sans pour autant le devenir. Le patient-comédien peut alors expérimenter les conflits auxquels sont en proie les personnages, qui se distinguent de ceux du patient, tout en s'en approchant sans que cela ne se dévoile trop. « C'est en effet en préservant des zones de non-dits, relevant d'une intériorité jusqu'alors non perçue, qu'il est permis à chacun de rejouer les conflits archaïques les plus redoutés, ceux auxquels on n'avait pas encore eu accès, et cela n'est possible qu'à travers un malaise émotionnel toujours à rejouer, avec à chaque fois un nouveau niveau de conscience et une dédramatisation des conflits. »¹⁵⁹

Si la médiation thérapeutique s'envisage ainsi nouveau moyen de symbolisation, ce n'est pas par hasard, mais précisément parce que l'activité choisie aurait révélée en dehors du cadre de soin, par la créativité des comédiens, des qualités symbolisantes et sublimatoires. Lorsque tel artiste raconte comment son art lui a sauvé la vie, se pose nécessairement la question de ce qui, au travers de sa pratique et son expérience, pourrait être appréhendé et en quelque sorte maîtrisé ou dompté tout du moins, afin d'offrir à ces patients en souffrance psychique, qui luttent pour retrouver une vitalité évanouie, de nouveaux outils aux vertus thérapeutiques. La complexité d'une médiation thérapeutique relève précisément de ce qu'elle est opportunité de transformation psychique par l'énigme qui lui est inhérente, de ce qui agit à un niveau inconscient. « Il y a quelque chose de plus dans l'acte symbolique qui va au-delà d'une simple dimension fonctionnelle et qui lui confère une portée sublimatoire. Cet acte s'inscrit dans un dépassement de soi qui confère au sujet une ouverture vers un mode de satisfaction intégré au niveau du moi. »¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 103

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 104

¹⁶⁰ CHOUVIER B., *Op. cit.*, p. 19

III. QUELQUES THEORIES DU JEU DANS LA LITTERATURE PSYCHANALYTIQUE, PHILOSOPHIQUE ET THEATRALE

III. 1. Le jeu d'acteur : l'enjeu de la distance entre acteur et personnage

III. 1. A) *Le paradoxe de Diderot : l'émotion du spectateur face à la froideur de l'acteur*

- *Comédien d'âme et comédien de sang-froid*

Le philosophe Denis Diderot fut le premier à envisager la spécificité du métier de comédien, mettant l'accent sur les différentes façons de jouer. En effet, dans son ouvrage *Paradoxe sur le Comédien*¹⁶¹, il s'interroge sur les techniques théâtrales en portant une attention toute particulière au jeu d'acteur. La question qu'il pose concerne le degré d'implication personnelle du comédien dans son rôle. Le paradoxe ainsi mis en lumière est celui de l'émotion vive et intense suscitée chez le spectateur face à un acteur qui en revanche investirait son rôle de façon technique et distante, sans mobiliser sa dimension émotionnelle propre. Afin de proposer des représentations théâtrales de même qualité chaque soir, il apparaît indispensable pour D. Diderot qu'un acteur travaille la constance de son jeu. Ainsi le bon comédien serait celui qui jouerait de sang-froid, en gardant la pleine conscience de ses actions.

« Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait. Tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. »¹⁶²

Émerge ainsi l'idée selon laquelle le comédien se saisirait dans le jeu de quelque chose d'extérieur à lui-même pour créer son personnage, quelque chose qu'il ne ressent pas comme lui appartenant. Mais qu'entend-on par extérieur ? Est-ce nécessairement quelque chose qui appartiendrait à la réalité matérielle au sens d'un objet externe ? Le sentiment se trouve-t-il d'emblée dans la nature pour que l'on puisse ainsi s'en saisir et en imiter ses signes ? Il ne s'agirait pas pour l'acteur, selon le philosophe, de laisser libre cours à une

¹⁶¹ DIDEROT D. (1830), *Paradoxe sur le comédien*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 70

¹⁶² *Ibidem*.

extériorisation de sentiments internes, mais d'abandonner sa sensibilité au profit d'un jugement objectif. L'acteur idéal joue selon un modèle idéal qui se trouverait dans la nature ou dans son imagination. Il serait ainsi un miroir qui renverrait chaque joue la même image sans fluctuation.

D. Diderot catégorise ainsi les acteurs soit du côté de ceux qui jouent d'âme, soit de celui de ceux qui jouent de sang-froid, précisant bien entendu que selon lui le meilleur sera celui qui pourra décrire les signes des sentiments et émotions au point de tromper le spectateur, sans pour autant les ressentir. Ce qu'explique D. Diderot relève-t-il d'un jeu purement technique, où l'acteur serait un automate qui reproduirait chaque soir les mêmes gestes exactement, respectant avec précision une partition prédéfinie et traduisant par le corps et des expressions préétablies, les sentiments d'un personnage ? Le corps adviendrait ainsi comme outils de transmission.

- *La distance dans le jeu*

Afin que l'acteur joue le rôle de medium en rendant compte d'un réel sans pour autant s'impliquer profondément, en restant d'une certaine façon en dehors de l'espace de représentation, tout en incarnant un personnage, c'est que se produit en lui une sorte de dédoublement du moi.

D. Diderot engage l'idée selon laquelle l'art du comédien n'est pas celui de laisser libre à une pulsionnalité débordante pour que celle-ci, par son caractère excessif, vienne toucher le public. Il ouvre la réflexion sur le fait que l'émotion ressentie par le spectateur n'est pas la même que celle éprouvée par le comédien dans une simple contamination de l'un à l'autre. Le comédien serait capable de se couper de ses émotions, d'utiliser son corps comme support d'expression, non pas de son monde intérieur, mais du monde intérieur d'un personnage imaginaire auquel il tente de donner vie. Le comédien sublime serait celui qui ne sent plus mais considère son corps comme médiateur de sentiments et d'une façon d'être au monde qui dépasse la considération et le vécu propre du sujet-acteur. « Lorsque l'acteur se dédouble, seule une moitié de lui-même, celle qui demeure petite, hors de la représentation, reste de sang-froid, l'autre, celle qui constitue le personnage, étant agitée par un délire enthousiaste assez proche de la folie identificatrice prônée et admirée par le second interlocuteur. »¹⁶³

¹⁶³ LOJKINE S., « Introduction » in *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 33

Cette distance prônée par D. Diderot doit être appréhendée dans un contexte. En effet, au XVIII^{ème} siècle, le metteur en scène est encore majoritairement absent de la création théâtrale. Ainsi l'acteur porte une grande responsabilité dans la mise en scène et l'auteur, par les didascalies notamment, donne toute une série d'indications scéniques à l'acteur. Ainsi « la théorie du sang-froid établit d'emblée entre le comédien et son personnage la distance d'un regard créateur »¹⁶⁴, regard qui plus tard sera repris en charge par le metteur en scène.

Ce qui nous intéresse ici dans ces questionnements précurseurs sur le jeu d'acteur, amorcés par le philosophe et depuis critiqués par de nombreux artistes, concerne cependant l'articulation spécifique entre ce que le comédien éprouve et ce qu'il fabrique. « L'acteur peut puiser dans ce qu'il a vécu, mais il peut être tout ce qu'il n'a pas connu »¹⁶⁵, écrit J. Gillibert, psychanalyste et acteur. La dualité interne à l'acteur est sans doute le point nouveau dès les premiers écrits de D. Diderot. Les acteurs utilisent chacun leur technique de jeu mais sans doute ce qui est souligné par le philosophe concerne ce qui ne lâchera pas la réflexion sur le métier d'acteur, à savoir l'opportunité du jeu d'ouvrir un espace nouveau d'une rencontre entre ce qui vient de l'intérieur et ce qui vient de l'extérieur.

En effet, dans le dialogue du texte écrit par l'auteur, la question se pose de la distance au sein de l'acteur entre ce qu'il est et ce qu'il joue. On pourrait le dire simplement entre lui et le personnage. Ainsi le sang-froid adviendrait comme garde-fou au sens propre du terme, comme protection contre la folie. « Le sublime fascine, et à se prendre pour Néron ou pour Agamemnon, on finit par tellement jouir de son personnage qu'en sortir devient insupportable : la démence mégalomane des stars hollywoodiennes dont la tête n'était pas de fer guette le comédien sensible. Or justement seul le comédien de sang-froid peut se targuer d'une tête de fer. En s'identifiant au personnage qu'il joue, l'acteur glisse dans un cercle vicieux de la fascination, dont il ne peut plus sortir. »¹⁶⁶

Dans son paradoxe, D. Diderot propose ainsi une réflexion sur la nécessaire distance interne au comédien pour jouer sans se perdre, pour éprouver la folie d'être un autre sans se trouver piégé dans une autre vie que la sienne.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 31

¹⁶⁵ GILLIBERT J., *Op. cit.*, p. 21

¹⁶⁶ LOJKINE S., *Op. cit.* p. 40

L. Juvet, grand homme de théâtre de la première moitié du XX^{ème} siècle, accorde une importance au fait d'apporter certaines connaissances sur le métier d'acteur. Hormis le *Paradoxe sur le comédien*¹⁶⁷ de D. Diderot, nul ouvrage selon lui n'a de quelconque intérêt sur le sujet. C'est notamment par l'apparition du cinéma qu'il s'avère pour lui nécessaire de revenir tout particulièrement sur ce qui constitue le théâtre. En effet l'acteur « *doit savoir ce qu'est le théâtre*. Il doit en avoir une idée, il ne peut plus, comme aux bienheureuses époques précédentes, pratiquer son métier en l'ignorant »¹⁶⁸, écrit-il. En étant un art voisin, le cinéma incite le théâtre à revenir sur son essence même. Ainsi les écrits de L. Juvet s'adressent en premier lieu aux comédiens professionnels, notamment en ce qu'il serait de leur ressort de repenser le théâtre à l'heure des bouleversements que génèrent l'arrivée et le succès du cinéma. Il rappelle l'essence du métier d'acteur qui réside dans le théâtre, et que l'exercice du jeu dramatique au cinéma n'en est qu'un mode d'exécution particulier. Le comédien-metteur en scène aborde le théâtre sous différents aspects, notamment sur sa place dans la société, sa spiritualité et les devoirs de l'acteur vis-à-vis de cet art. Il questionne la place du comédien dans l'ensemble du travail qui mène à la représentation théâtrale. Il le considère comme « provocateur du public et complice de l'auteur. »¹⁶⁹ S'il s'intéresse en particulier à l'acteur, c'est parce que « dans la balance de tous les éléments de théâtre, l'auteur est placé en dehors du débat, car il sera toujours souverain. »¹⁷⁰ L. Juvet avance ainsi l'idée selon laquelle l'acteur serait l'intermédiaire entre l'auteur et le public, et par son jeu pourrait être celui par lequel l'œuvre de l'auteur est révélée. L'acteur aurait une place déterminante au sein de la représentation.

Il me paraît intéressant ici de s'arrêter plus en profondeur sur les réflexions et analyses qu'il livre concernant l'intime travail artistique du comédien dans son rapport au jeu.

- *Le plaisir de jouer à être un autre : la disparition de l'acteur*

« Où commence le jeu, le divertissement, et où mène-t-il ? C'est toute la question. »¹⁷¹
L'auteur rend compte d'un certain égoïsme de l'acteur dans le sens où sa recherche de

¹⁶⁷ DIDEROT D., *Op. cit.*

¹⁶⁸ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 19

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 30

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 32

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 43

satisfaction serait toute entière « faite du plaisir d'être, du besoin de ce plaisir, de la nécessité qu'il a d'être heureux, d'être autre et d'être heureux pour pouvoir être autre, du plaisir de son plaisir. »¹⁷² Il questionne le plaisir de l'acteur et son besoin de plaire, ce qui le mène à ouvrir la voie à la dimension altruiste du jeu car « ce n'est pas jouer que de jouer seul. »¹⁷³ Afin de se pencher un peu plus sur ces enjeux, il rappelle qu'avant tout le théâtre est un jeu et qu'il « commence dans l'innocence, la pureté, la poésie de l'enfance, dans sa puérilité. »¹⁷⁴

Ainsi le théâtre comme le jeu de l'enfant serait une opportunité de s'absenter. A l'image d'une fugue durable ou d'une escapade à la vie quotidienne, pour reprendre les termes de l'auteur, il s'agirait pour le comédien de se rendre invisible un temps, et « introuvable aux tous les jours »¹⁷⁵. Cependant jouer ne revient pas à s'absenter complètement dans une fuite, mais bel et bien à vivre une autre vie sans pour autant complètement cesser d'être soi. « C'est *l'utilisation de soi* ; c'est le développement, le contrôle de soi, dans cet exercice (fallacieux, vain, ridicule) qui est le *secret de cet art* »¹⁷⁶. L. Jovet rend compte de la pratique de l'acteur par un certain dédoublement nécessaire à l'art de faire semblant comme « *manière d'être et de s'équilibrer, pour vivre.* »¹⁷⁷ L'auteur interroge ainsi la pratique de l'acteur entre l'être et le paraître et ouvre une réflexion possible sur la façon dont l'identité du comédien se trouve mise en mouvement par l'exercice de son art. C'est d'ailleurs en partie sur ses propres expériences et situations sensorielles vécues que s'étaye son propos. Lors d'une représentation il se souvient s'être senti « ému jusqu'à en être gêné – une perte d'identité qui [lui] a fait peur. »¹⁷⁸ La sensation sur laquelle il insiste est celle d'un vécu de dépossession, comme un « anéantissement des corps »¹⁷⁹ écrit-il. Si le comédien veut « se fuir, se quitter lui-même pour se délivrer, se trouver, se révéler », il va chercher à « loger son âme, son corps dans des êtres dignes de lui. »¹⁸⁰ Ce qui est ici souligné est l'engagement intense de l'acteur pour son art pour éprouver autre chose que ce qui lui est donné de vivre dans la vie quotidienne. La disparition à laquelle le comédien s'adonne n'est pas une mort qui le libèrerait des sensations mais au contraire une façon de vivre de façon encore plus intense.

¹⁷² *Ibid.*, p. 44

¹⁷³ *Ibid.*, p. 61

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 45

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 47

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 49

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 50

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 26

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 27

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 62

- *Sincérité de l'interprétation*

La recherche de vérité et de sincérité serait au premier plan du travail du comédien, contrairement à l'idée qu'il s'agirait d'un travail de triche et de semblant. Au contraire, c'est la révélation d'un soi profond qui constitue l'enjeu primordial pour l'acteur. Et ainsi tout l'art de jouer est celui de ne pas tricher, sinon ce n'est plus du jeu, selon l'expression consacrée des enfants. « La sincérité est une limite idéale » qui définit une direction pour les acteurs mais L. Jovet précise que c'est « une plénitude impossible, qui serait suivie de destruction, perte de vie, car ce serait un effort qui aboutirait, un élan qui atteindrait. »¹⁸¹ L'auteur souligne ici l'importance de l'intention et du mouvement sans pour autant que le but ne soit jamais complètement atteint. En effet cela semble dire que la sincérité absolue adviendrait de façon concomitante à une sorte de stabilité mortifère où il n'y aurait plus aucune distance possible et donc recherche possible entre le comédien et son œuvre. Selon L. Jovet « un sincère est un fou, un dément, il est menacé de destruction. »¹⁸² Cela fait écho à l'état régressif archaïque d'être non divisé du sujet qui se sentirait comblé mais ainsi vidé de pulsions qui lui offrent une vitalité nécessaire à la vie. Cela reviendrait à envisager un état paroxystique atteint par le comédien qui n'existe plus derrière son personnage. Vouloir être le personnage serait selon l'auteur de la folie. Le « personnage fictif, plus parfait qu'un humain, n'est pas *incarnable*. »¹⁸³ Alors quand l'acteur joue, le plus justement possible, avec la plus grande sincérité qu'il puisse éprouver, il ne se regarde plus faire, il ne se juge plus. Il est un autre en un instant de folie, un instant seulement. « En sortant de soi, on fait l'épreuve de ce qu'on est, de son moi. »¹⁸⁴

L. Jovet interroge le comportement de l'acteur vis-à-vis du personnage, entre utilisation du personnage pour sa satisfaction personnelle et objectivité de celui-ci. En effet, il explique que le comédien débutant qui s'enhardit peut en venir à choisir le personnage par vanité personnelle, préoccupé principalement par son « *désir d'atteindre les auditeurs* »¹⁸⁵ et d'avoir en retour des compliments. Alors « appuyé sur le personnage, mieux encore, substitué à lui par une escroquerie morale, il faudra quelquefois longtemps avant qu'il

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 64

¹⁸² *Ibid.*, p. 65

¹⁸³ *Ibid.*, p. 114

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 71

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 80

prenne conscience de l'objectivité de ce personnage. »¹⁸⁶ Le travail du comédien résiderait dans le fait pour l'acteur de trouver en lui une certaine dualité qui lui permette à la fois d'éveiller la vision d'un personnage en même temps que de prendre conscience de sa propre sensibilité, pour le dire avec les mots de l'auteur. C'est notamment par le travail de décomposition des différents sentiments d'une scène que l'acteur pourra faire l'expérience de successions d'états en passant d'un sentiment à l'autre, expérience qui s'avère efficace « pour lui faire prendre contact avec lui-même. »¹⁸⁷

L'auteur insiste sur le fait que pour faire un acteur le talent ne suffit pas, que le théâtre est un art réfléchi, et qu'il s'agit pour l'artiste de s'adonner à une longue pratique, « dans une conscience de soi, ô combien relative. »¹⁸⁸ Il s'agit de faire monter en lui-même ses sensations, d'éprouver ses sentiments sans être englué dans sa sensibilité. Et alors un petit miracle advient quand le corps du comédien « devient un réceptacle de l'esprit par la sensation, de l'esprit d'un autre, d'une autre âme que la sienne, et c'est pourquoi sans doute il doit être aussi vide, aussi pitoyablement vacant. »¹⁸⁹

- *La disponibilité de l'acteur : l'espace nécessaire au personnage*

L. Jovet considère l'état qui doit être recherché par l'acteur pour être dans de bonnes dispositions de jeu. La disponibilité nécessaire au jeu n'est pas donnée d'emblée mais advient comme résultat d'un long travail. Il s'agirait d'un « état intérieur, ton, humeur, attitude, inclinaison de la sensibilité, orientation physique et morale du cœur et du corps. »¹⁹⁰ Si l'auteur insiste sur la notion de disponibilité de l'acteur c'est pour souligner l'importance pour le comédien de ne pas « contraindre un personnage. »¹⁹¹ En effet, émerge dans ses écrits l'idée selon laquelle jouer un personnage revient à respecter ce personnage et considérer son existence en dehors de celle du comédien. Autrement, celui-ci jouera un rôle seulement et son action « non tempérée par cette modestie nécessaire, sera une violation, une déformation du personnage »¹⁹².

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 81

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 83

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 105

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 131

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 132

¹⁹² *Ibidem.*

Comment s'obtient cet état, cette modification intérieure qui s'approcherait d'un sentiment de « dépossession de soi qui vous donne le sentiment d'une existence plus vive, plus réelle »¹⁹³, nous dit l'auteur ? L'attitude est à la fois intérieure et spirituelle mais également physique et corporelle. Le travail est celui de la transformation et en ceci s'approche d'un certain dédoublement déjà évoqué par D. Diderot. Le comédien serait cet artiste en recherche « d'un autre qu'il n'arrive jamais à atteindre, qu'il ne peut jamais être : *c'est une constante tentative de transformation, une transcendance vers des personnages héroïques ou ridicules.* »¹⁹⁴ De cette quête et de ce besoin de changement, émerge ainsi une certaine discontinuité dans la vie de l'acteur, qui apparaît comme absolument nécessaire à l'équilibre de l'acteur. Il cultive une certaine instabilité nécessaire à son art et à son équilibre de vie.

Le jeu s'exerce ainsi sur le chemin entre ce que l'acteur est et ce qu'il voudrait être selon L. Jovet, tout en s'efforçant de laisser au personnage la place qui lui revient car la première qualité de l'acteur serait de se dépersonnaliser. L'auteur souligne la différence qui existe pour lui entre le rôle et le personnage. Le premier serait le fait de l'acteur alors que le second en serait presque indépendant. L'acteur croit à l'existence du personnage. Pour y accéder, L. Jovet met en garde l'acteur qui serait tenté de mettre en avant les apparences extérieures du rôle. Il insiste au contraire sur ce qui se passe au-delà du comportement, à un niveau beaucoup plus intérieur, celui qu'il attribue aux qualités du cœur.

- *Le respect du personnage*

Le respect pour le personnage prôné par L. Jovet ouvre la question de l'interprétation. S'il précise que l'acteur n'atteindra jamais complètement le personnage idéal et pour autant pourra le jouer, à quoi tient « cette plasticité du rôle »¹⁹⁵ ? Le théâtre et la créativité reposent sur la liberté d'interprétation, et on peut se demander ce qui la permet sans venir dénaturer le cœur de la pièce.

« Le personnage échappe à la psychologie »¹⁹⁶, ainsi il s'agit pour le comédien d'envisager la puissance d'action du personnage, s'arrêter sur la manière dont l'action est commise et non sur les raisons qui poussent le personnage à agir. « C'est par

¹⁹³ *Ibid.*, p. 133

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 135

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 179

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 187

l'incompréhension qu'il faut se mouvoir soi-même »¹⁹⁷, précise l'auteur. La vie du personnage se dessine par une succession de scènes qui sont une succession d'états auxquels le comédien portera attention. Ce qui constitue l'interprétation du comédien n'est pour l'auteur, que l'impossibilité qu'il éprouve d'être tout à fait impersonnel. Elle est le résidu de ce qui est particulier chez l'acteur lorsqu'il joue le personnage. C'est en quittant le moi que l'acteur « trouve le secret du métier. »¹⁹⁸

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 187

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 189

III. 2. Réflexions psychanalytiques sur le potentiel subjectivant du jeu

III. 2. A) *Jeu et espace transitionnel : DW. Winnicott*

- *La création de l'aire transitionnelle*

Après la philosophie, c'est par l'angle de la psychanalyse que nous pouvons interroger le jeu dans son aspect global. Au fil de son œuvre, DW. Winnicott constate que la psychanalyse a laissé de côté l'expérience culturelle qui lui apparaît, dans sa pratique auprès des enfants notamment, particulièrement importante. Le point de départ de sa réflexion sur le jeu et les processus psychiques qui en découlent, se situe dans la théorie qu'il propose concernant les objets et phénomènes transitionnels qui viennent désigner « l'aire intermédiaire d'expérience qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a déjà été introjecté »¹⁹⁹. Il définit une aire venant enrichir la conception duelle de la nature humaine, faite d'une réalité psychique interne et d'une réalité extérieure. Cette aire intermédiaire d'expérience est ainsi proposée par l'auteur comme une aire qui ne serait « pas contestée, car on ne lui demande rien d'autre sinon d'exister en tant que lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine interminable qui consiste à maintenir à la fois séparées et reliées l'une et l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure. »²⁰⁰

C'est ainsi que la réflexion conduit le pédiatre anglais vers le concept d'illusion – concept cher au jeu par le caractère fictif qui lui est inhérent. Il envisage ce qui se situe entre « le subjectif et ce qui est objectivement perçu »²⁰¹. DW. Winnicott fait rapidement allusion à la folie. On peut en effet d'emblée voir apparaître l'idée selon laquelle elle serait une sorte d'excès de subjectivité, dans lequel l'équilibre psychique qui permettrait d'évoluer dans cet entre-deux, est fragilisé, ne permettant plus le maintien d'une perception objective. L'articulation perceptivo-projective ne trouve plus d'équilibre.

L'auteur nomme objet transitionnel, l'objet qui permet au petit enfant de petit à petit investir cette aire transitionnelle qui permettra d'accéder à une séparation et un processus de différenciation organisateur. Garder l'objet qui devient le symbole de l'autre, permet de se détacher de l'autre sans le perdre pour autant. Cet objet qui apparaît ainsi durant les premiers

¹⁹⁹ WINNICOTT DW. (1971), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 8

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 9

²⁰¹ *Ibid.*, p. 10

mois de la vie d'un enfant perd petit à petit sa signification et DW. Winnicott explique que les phénomènes transitionnels s'étendent alors à tout le domaine culturel. C'est ainsi naturellement que son questionnement s'oriente vers un sujet plus large autour notamment du jeu, mais également de la création artistique et du goût pour l'art²⁰².

- *Le jeu comme accès à soi-même*

Le passage de l'illusion à l'espace transitionnel constitue une étape importante du développement. En effet la capacité de la mère à répondre aux besoins du petit enfant permettait à ce dernier d'éprouver l'illusion de l'existence d'une réalité extérieure. Elle correspondrait ainsi à « sa propre capacité de créer. »²⁰³ L'émergence d'une aire d'expérience neutre, telle que décrire par DW. Winnicott ne correspond pas à la réalité extérieure, qui serait acceptée par l'enfant, en tant qu'espace totalement indépendant et différencié de lui-même. Elle serait comme en flottement entre lui et l'environnement. Ainsi l'objet transitionnel qui pourra s'y déployer n'aura pas, ni à revêtir le statut d'objet créé, ni celui d'objet accepté du dehors. C'est la question même qui ne se posera plus, explique le psychanalyste. L'épreuve de réalité pourra alors petit à petit devenir structurante pour le sujet. La tension qui pourrait être suscitée par l'interaction entre la réalité du dedans et celle du dehors serait ainsi soulagée du fait de l'existence d'une aire transitionnelle d'expérience. En comme cette aire n'est jamais complètement refermée dans le sens où « l'acceptation de la réalité est une tâche inachevée »²⁰⁴, on pourra se demander comment les adultes s'en saisissent et tout particulièrement la place qu'elle occupe dans les processus de jeu créatifs mobilisés par les comédiens. Les acteurs semblent en effet reprendre à leur compte les jeux de rôles chers aux enfants. Le personnage qui évolue sur scène sous le regard des spectateurs, n'est effectivement ni tout à fait le personnage lui-même puisqu'il n'existe pas un Cyrano ou un Hamlet mais autant d'interprétations que de comédiens qui le jouent, ni tout à fait l'acteur imitant un personnage, ce qui relèverait d'un théâtre de mauvaise qualité dans lequel les ressorts de l'illusion théâtrale n'opèreraient plus.

Les phénomènes transitionnels se portent garants d'un travail de désillusionnement nécessaire à l'acceptation de la réalité. Mais l'illusion n'est-elle pas la clé du travail de

²⁰² *Ibid.*, p. 13

²⁰³ *Ibid.*, p. 22

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 183

l'acteur ? Le comédien ne se contente pas de jouer sur le plan intellectuel, il incarne corporellement les personnages qu'il choisit et se situe dans le jeu d'une façon tout à fait particulière notamment dans le rapport qu'il entretient ainsi avec le langage. Il sera intéressant de revenir plus tard à ces questions, éclairées par les théories de DW. Winnicott. En effet, ce qui nous intéresse d'emblée réside précisément dans le fait que c'est cette aire même qui s'inscrit dans la continuité de l'aire de jeu de l'enfant. L'auteur nous invite ainsi à penser le jeu comme un moyen pour le sujet d'établir une relation au monde. C'est ainsi qu'il considère le travail du thérapeute comme ayant pour visée « *d'amener le patient d'un état où il n'est pas capable de jouer à un état où il est capable de le faire.* »²⁰⁵ Jouer serait d'une certaine façon la garantie d'exister en tant que sujet, de quitter la situation dans laquelle il peut se trouver bloqué et empêché de vivre. On entrevoit ainsi combien la question du jeu est essentielle pour DW. Winnicott, qui tient d'ailleurs à placer sa réflexion dans la recherche de son époque, précisant que selon lui le jeu se doit d'être « étudié en tant que sujet en soi, qui ne recouvre pas le concept de la sublimation des pulsions. »²⁰⁶ Selon lui, c'est la préoccupation qui marque le jeu de l'enfant et ce n'est pas tant le contenu qui compte que « cet état proche du retrait qu'on retrouve dans la concentration des enfants plus grands et des adultes. »²⁰⁷ Ainsi les pulsions sont des éléments qui peuvent venir d'une certaine façon menacer le jeu en ce qu'elles pourraient déstabiliser le sentiment d'exister en tant que personne, éprouvé par l'enfant. Le jeu se trouve intimement lié au sentiment d'exister, c'est-à-dire à ce qui permet à tout un chacun de se vivre en tant que sujet. L'auteur précise ainsi que « c'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi. »²⁰⁸

- *La mobilisation de la créativité*

Le jeu s'associe à une activité créatrice qui engage le sujet dans une quête de soi. La création ne garantit pas pour autant l'accès à la découverte de soi. DW. Winnicott explique en effet qu'un artiste peut tout à fait produire une œuvre qui rencontrera le succès sans pour autant parvenir à trouver le soi qu'il recherche. Pour situer la créativité au niveau intrapsychique, il précise qu'il est important de bien séparer l'idée de création avec celle de

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 55

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 56

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 73

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 76

l'œuvre d'art. Selon lui, « le soi ne saurait être trouvé dans ce qui dérive des produits du corps ou de l'esprit, si valables que puissent être ces constructions, du point de vue de la beauté, de l'habileté déployée ou de l'effet produit. »²⁰⁹ Afin que le patient puisse se vivre dans l'expression « JE SUIS »²¹⁰, il s'agit de lui permettre de faire l'expérience d'un état qui ne se donne aucun but que celui de la créativité. « C'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme. »²¹¹ Le recours aux médiations artistiques à visée thérapeutiques s'appuie d'ailleurs sur de telles considérations. L'auteur conclue ainsi son chapitre concernant l'activité créatrice et la quête de soi en soulignant que « nous expérimentons la vie dans l'aire des phénomènes transitionnels, dans l'entrelac excitant de la subjectivité et de l'observation objective ainsi que dans l'aire intermédiaire qui se situe entre la réalité intérieure de l'individu et la réalité partagée du monde qui est extérieure »²¹². Ce n'est pas dans le résultat que le sujet advient mais dans le processus ludique par lequel il y parvient. L'éclairage apporté ici nous intéresse tout particulièrement dans la façon que nous aurons d'appréhender davantage le processus du jeu de l'acteur que le résultat du rôle. Que peut-on dire en regardant l'œuvre terminée du vécu de l'acteur qui compose le personnage ? Certainement pas grand-chose.

DW. Winnicott expose l'hypothèse selon laquelle vivre en bonne santé reviendrait à vivre de façon créative pour échapper à la soumission à une réalité extérieure tout à fait indépendante du sujet, et à laquelle il devrait ainsi uniquement s'adapter. En cherchant à approcher ce dont relève la créativité, il navigue entre ce qu'il nomme les sujets schizoïdes qui peinent à entrer en contact avec les éléments de la réalité et les extravertis qui n'arrivent pas à entrer en contact avec leurs propres rêves²¹³. Dans les deux cas ces sujets peinent à vivre pleinement et se sentir acteur de leur vie. Lorsqu'ils s'engagent dans une démarche de psychothérapie, « ils désirent qu'on les aide à trouver leur unité ou encore à atteindre un état d'intégration spatio-temporelle où il existe vraiment un *soi* englobant tout, au lieu d'éléments dissociés et compartimentés ou comme dispersés et gisant épars »²¹⁴, précise l'auteur. C'est l'accès à sa propre créativité qui permettrait d'éprouver cette unité tant recherchée. Quand bien même cette force vitale aurait dû être réprimée par une force venue de l'extérieur, elle n'en serait pas pour autant détruite et les victimes de domination ou de

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 77

²¹⁰ *Ibid.*, p. 80

²¹¹ *Ibid.*, p. 90

²¹² *Ibid.*, p. 90

²¹³ *Ibid.*, p. 94

²¹⁴ *Ibid.*, p. 94

persécution pourraient rester créatives, en témoigne leur souffrance. Le renoncement à tout espoir quant à lui pourrait davantage mener à un état dans lequel l'individu ne souffrirait même plus.²¹⁵ « La pulsion créative peut être envisagée en elle-même ; bien entendu, elle est indispensable à l'artiste qui doit faire œuvre d'art, mais elle est également présente *en chacun de nous* »²¹⁶.

Dans le travail de recherche plus large qui m'intéresse ici, je reviendrai sur le statut d'artiste en tant qu'il interroge tout particulièrement le comédien par le caractère éminemment personnel que revêt son œuvre d'art, c'est-à-dire l'incarnation d'un rôle par la construction d'un personnage. DW. Winnicott s'attache à donner une nouvelle portée à la créativité, au-delà de la dimension artistique de l'œuvre d'art, à laquelle ses prédécesseurs s'étaient déjà intéressés. Il considère l'œuvre créée comme se situant « entre l'observateur et la créativité de l'artiste »²¹⁷ quand la vie créative serait directement en lien avec le fait même de vivre. Ce qui apparaît tout particulièrement entrer en résonnance avec notre propos dans les théories avancées par le psychanalyste concerne le travail de différenciation entre ce qui vient de soi et ce qui vient de l'autre. Soutenu par l'espace transitionnel duquel peut se déployer la capacité créative et subjectivante de chacun, la différenciation avec l'autre n'est jamais tout à fait une évidence. Cela ouvre une perspective intéressante quant au travail du comédien. Si on peut s'interroger sur la façon dont l'acteur réussit à se confondre avec son personnage sans fragiliser son sentiment d'identité, cela peut peut-être s'envisager autrement en considérant que le sentiment d'identité reste une quête inachevée et que le travail de différenciation est toujours à l'œuvre, permettant au sujet de demeurer multiple autant qu'il souhaiterait n'être qu'un.

III. 2. B) *L'objeu : P. Fédida*

- *Objeu et désignification*

En l'abordant sous l'axe poétique, Pierre Fédida considère le jeu sur le versant de la désignification des mots. Reprenant un terme inventé par le poète Francis Ponge, sa réflexion est empreinte du rapport poétique au langage. La formulation poétique qu'il

²¹⁵ *Ibid.*, p. 96

²¹⁶ *Ibid.*, p. 97

²¹⁷ *Ibid.*, p. 98

propose pour parler du concept de l'objeu, dans un chapitre éponyme de son ouvrage *L'absence* s'énonce ainsi : « Jeter n'est pas jouer mais l'objeu pourrait être un jeu à objet perdu. »²¹⁸ Alors que la question du sujet traverse le propos de DW. Winnicott dans son rapport au jeu, en tant qu'il serait le moyen par lequel le sujet découvre le soi²¹⁹, c'est l'objet qui émerge en premier lieu dans la réflexion de P. Fédida. La subjectivité ne sera pour autant pas un élément absent de l'analyse de l'auteur sur le jeu. Quel est donc l'objet du jeu ? Il ne peut certainement pas être un jouet, puisque précisément nous indique l'auteur, « les enfants reçoivent des jouets pour que soient épargnés les objets ! »²²⁰ La spécificité du propos soutenu par P. Fédida se saisit notamment dans le lien qu'il propose entre le jeu et la « désinstrumentalisation pratique de l'objet [ainsi que] sa défonctionnalisation sociale ». ²²¹ En effet de tels procédés sont selon lui ce qui permet une œuvre d'humour poétique, pour le dire selon ses termes. D'une façon qui pourrait apparaître à première vue paradoxale, la création de sens adviendrait lorsque la désignification serait possible. « Pour qu'il y ait création de sens, il faut que les significations codées de la langue des mots [...] et des objets soient constamment subverties. C'est cette même subversion qu'on retrouve dans l'écriture poétique. »²²² Et au-delà de l'écriture poétique, l'auteur nous rappelle qu'il suffit d'observer le jeu des enfants, la façon dont ils s'émancipent des limites qui constituent habituellement le système symbolique de la langue et des objets. « Que d'une assiette l'enfant fasse un chapeau puis une roue, puis un bouclier, puis une chaussure, puis... il donne à entendre comment, en jouant, se dé-signifie et se dé-fonctionnalise l'objet. »²²³

Et si l'enfant joue dans son coin sans recherche manifeste de cette production de sens, ce n'est pas le cas de l'acteur qui joue dans le cadre d'une production théâtrale. J'ose ici ce parallèle car il suffit d'entrer dans une salle de cours d'art dramatique pour s'étonner de la composition d'un plateau de théâtre lors des répétitions. Lorsqu'il s'agit de récupérer quelques objets que l'on a à portée de main pour constituer un décor de théâtre, deux chaises deviennent sans peine un magnifique canapé, un escabeau pour une bibliothèque, une feuille de papier pour un plateau d'argent, etc. Le travail de l'acteur est de réinventer sans cesse le sens et cela commence par un certain travail d'autonomisation vis-à-vis des représentants-représentations.

²¹⁸ FEDIDA P. (1978), « L'« objeu » Objet, jeu et enfant, L'espace psychothérapeutique » in *L'absence*, Paris, Gallimard, coll « Folio Essai », 2005 (réed), p. 137

²¹⁹ WINNICOTT DW., *Jeu et réalité*, Op. cit.

²²⁰ FEDIDA P., *L'absence*, Op. cit., p. 137

²²¹ *Ibid.*, p. 139

²²² *Ibid.*, p. 194

²²³ *Ibid.*, p. 19

Au théâtre qui mieux que le clown est capable d'opérer ce détournement des objets pour entraîner le spectateur dans son univers ? « Je pense que l'analyste a ici une affinité corporelle avec le clown ! [...] Le clown est action corporelle de désignification : il défonctionnalise les objets et concepts, les ouvre en des gags. En est-il autrement lorsque l'analyste – de par sa seule présence corporelle – réintroduit l'inactuel dans les actualités de signification : c'est donc l'absence qui ici se fait, par la présence corporelle, disjonctive »²²⁴. Ce qui est souligné ici par P. Fédida est l'intérêt porté à ce qui s'absente pour que quelque chose de nouveau puisse advenir. Et l'espace de la cure se présente ainsi comme le lieu duquel l'objet peut retrouver du jeu. Quelque chose va pouvoir se produire à nouveau entre le mot et la chose, remettre une distance ludique.

- *Corporéité de la parole*

L'apparition d'une signification nouvelle conduit P. Fédida à convoquer le concept de rêve et poser la question d'une articulation possible entre le travail du rêve et le travail du jeu. C'est ainsi que la notion d'objeu se précise dans l'œuvre de l'auteur. L'objeu serait un objet poétique et de jeu, c'est à dire « un espace ou plutôt la métaphorisation spatiale d'un temps de la rencontre entre les mots et les choses. *C'est l'objeu qui définit ce qu'on nomme subjectivité* ».

L'objeu apparaît comme notion particulièrement intéressante pour penser le jeu d'acteur. En effet, l'espace de rencontre entre les mots et les choses n'est-il pas l'espace privilégié du poète et de l'acteur ? Remettre toujours du jeu pour sans cesse dire autre chose que ce qui est écrit, en restant fidèle au texte de théâtre, voilà un des enjeux du comédien. Le talent d'acteur, son don pour l'interprétation ne se situe-t-il pas dans sa capacité à manier cet objeu ? Si la spécificité de l'acteur est justement celle d'avoir fait disparaître l'objet, de ne jouer qu'avec lui-même et de se produire plutôt que de produire une œuvre d'art, on peut envisager combien l'objet poétique dans l'entre deux des mots et des choses éclaire sa pratique. Dans le double mouvement de l'acteur d'appropriation d'un texte qui devra être projeté sur scène, l'écho se fait avec l'ontologie de la parole évoquée par P. Fédida, qui implique « un rapport de *prise* (une préhension articulante) et de *lancement* (jaculation ou jet). »²²⁵ La parole, à la différence de la langue, n'est pas uniquement « organisation

²²⁴ *Ibid.*, p. 179

²²⁵ *Ibid.*, p. 158

fonctionnelle de sémantème reproduisant le système des concepts et des objets »²²⁶, mais elle revêt une corporéité particulière. Il n'est pas étonnant que le propos de P. Fédida se réfère à plusieurs reprises à la poésie. Cet art entretient un rapport singulier avec la langue et le langage. La poésie fait appel pour celui qui la dit, la lit ou l'écoute, à une sensibilité en deçà ou au-delà de la compréhension intellectuelle. Serait-elle d'une certaine façon le paradigme de la parole ? En reprenant les vignettes cliniques de séances avec une petite fille, l'auteur analyse ainsi les échos sonores émis par cette jeune patiente de trois ans, provoqués en séance par la découverte d'un objet d'aspect inattendu. « C'était comme si l'ouverture ou l'éclatement de l'objet trouvait dans l'articulation phonique élémentaire un jeu corporel en prise sur la forme de l'objet et sur la capacité de transformation imaginaire. »²²⁷

Par la parole, les mots existent pour eux-mêmes, dans le sens où chaque mot prononcé engage la voix, dans une tonalité propre au sujet, une rythmicité du dire singulière, une vibration éminemment personnelle qui leur confère une certaine corporéité. « Il n'y a pas de compréhension par explication mais par pénétration intime et cela commence par le corps »²²⁸, explique L. Juvet, homme de théâtre. Et reprenant les mots de F. Ponge, P. Fédida écrit que « l'amour des mots est donc en quelque façon nécessaire à la jouissance des choses. »²²⁹ Cela reviendrait à considérer que d'une certaine manière, les mots existent pour eux même en dehors de ce qu'ils désignent. La poésie sait cela très bien. Dire un poème est tout un art, nul ne saurait s'arrêter à la signification des mots et ceux qui en ont fait l'expérience, ont éprouvé comme il est possible de se laisser pénétrer par un poème sans en saisir tout à fait le sens. Car les mots désignent des choses. L'auteur précise que « ce qui est *chose* – et non objet – est, avant tout, donnée multiple de sensations en elle recueillies et indistinctes dans leur détermination. *La corporéité de la parole* – le plaisir de chose des phonèmes et des mots qu'elle produit – *est comme la racine subjective des choses.* »²³⁰ Cela se passe comme si la parole et les choses étaient reliées directement sans la nécessairement médiation du mot. Dans les arts tels que le théâtre ou la poésie, c'est précisément l'utilisation artistique des mots qui constituent l'essence de la création. L'acte poétique et le jeu se trouvent ainsi intimement liés. « *Tout comme le jeu, l'acte poétique est le temps d'un espace de rencontre, de transformation et d'échange* où se trouvent remis en question le

²²⁶ *Ibid.*, p. 158

²²⁷ *Ibid.*, p. 147

²²⁸ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 201

²²⁹ FEDIDA P., *L'absence*, *Op. cit.*, p. 151

²³⁰ *Ibid.*, p. 152

sujet et sa subjectivité, l'objet et son objectivité ainsi que leurs limites oppositionnelles dans le concept qui le pense. »²³¹

Et c'est par le corps que deviendra possible le jeu. Au-delà d'un corps qui atteste d'une certaine présence, le corps s'appréhende également comme le style et la surface de l'écriture du jeu²³². Cependant n'oublions pas que le corps n'est pas que cela. « *Le jeu est métaphore corporelle de l'écriture* et le corps de la métaphore est, dans *le jouer*, *ce rien où tout est libre d'advenir*. »²³³ Le jeu provoque une nouveauté, un inattendu qui bouleverse car il renvoie le sujet à lui-même différemment. « Le jeu, avons-nous dit, est toujours une *rencontre de surprise*. [...] Être *sur-pris* dans la rencontre c'est, en fait, ne pas s'attendre à se trouver soi-même, là où l'autre-contre a fait de vous en un instant, l'étonnement d'un hasard. »²³⁴

III. 2. C) *Le jeu et l'entre-jeu : R. Roussillon*

- *Le jeu comme exploration des expériences subjectives*

S'inscrivant dans les recherches de DW. Winnicott et de S. Freud, R. Roussillon poursuit la réflexion concernant les processus de différenciation chez le sujet et le lien avec le jeu. Sa théorisation se porte en particulier sur le jeu et l'intersubjectivité, en tant que concept qui permet de « penser la question de la rencontre d'un sujet, animé de pulsions et d'une vie psychique inconsciente, avec un objet, qui est aussi un autre-sujet, et qui lui aussi est animé par une vie pulsionnelle dont une partie est inconsciente. »²³⁵

En interrogeant la notion de jeu comme outil privilégié pour saisir les mécanismes de symbolisation, questionnant par la même occasion le jeu comme modèle du travail analytique tel que cela a pu être développé par DW. Winnicott, il précise qu'il existe deux types de jeu. L'un relève d'un comportement manifeste qui peut ainsi être « contraint, stéréotypé, sans créativité véritable, enserré dans de telles règles qu'il n'offre aucun espace de liberté pour le travail psychique »²³⁶. C'est le jeu manifeste, un jeu qui peut s'inscrire dans une répétition immuable, interprétant toujours le même scénario. L'autre type de jeu, le jeu latent, serait quant à lui, une forme dans laquelle un « enjeu psychique inconscient

²³¹ *Ibid.*, p. 152

²³² *Ibid.*, p. 164

²³³ *Ibid.*, p. 165

²³⁴ *Ibid.*, p. 168

²³⁵ ROUSSILLON R., *Le jeu et l'entre-je(u)*, *Op. cit.*, p. 2

²³⁶ *Ibid.*, p. 72

essentiel est transféré »²³⁷ pour qu'une mise en jeu advienne dans une quête de représentation. « Le jeu peut alors prendre la valeur d'une « exploration » des situations subjectives, de leur face inconnue, voire énigmatique, la valeur d'une « création » et re-création de la subjectivité, d'une découverte ou d'une invention d'une nouvelle forme de relation ou de rapport à soi-même ou à l'autre, d'une interprétation renouvelée de soi ou du monde. »²³⁸

Lorsqu'il évoque le jeu manifeste, il le présente comme une activité. Il s'agit en ce sens du jeu tel qu'il apparaît dans le langage courant, concernant notamment le jeu des enfants. Qu'ils aient lieu à la maison ou dans le cabinet du psychothérapeute, certains jeux auxquels s'adonnent les enfants de façon immuable et qui se répètent pendant des semaines, ces « jeux ne sont que faiblement « transitionnels », ils mettent en scène en quoi le jeu se refuse au jeu psychique, à l'enjeu psychique, à son engagement »²³⁹. Ainsi ils n'acquièrent pas vraiment leur fonction symbolisante. Contrairement au jeu qui ne se manifesterait que par une activité motrice, « le jeu latent représente l'enjeu du jeu, ce qu'il accepte d'engager, de risquer à travers le jeu manifeste, ce qui se joue ou tente de se jouer dans et par le jeu manifeste, ce qui se masque et se révèle tout à la fois dans le jeu manifeste. »²⁴⁰ Ainsi on voit clairement émerger une distinction bien connue de la psychanalyse entre le registre manifeste et le registre latent. Pour autant R. Roussillon ne s'arrête pas à cette conception binaire du jeu. Il nous dit d'une certaine façon que le jeu latent n'est pas dépendant du jeu manifeste, mais peut exister en potentialité. Cela revient à considérer que l'on peut appréhender un comportement sur le mode du jeu quand bien même il n'en aurait pas l'apparence. « L'idée d'un jeu « potentiel » correspond à une conception dans laquelle le comportement contient un « message » méconnu, concernant une expérience subjective de type traumatique qui cherche à se faire reconnaître tout autant qu'elle est méconnue. »²⁴¹

Le jeu se situerait ainsi du côté de l'appropriation subjective, un processus qui permet au sujet d'éprouver une réactualisation de l'expérience de laquelle un sens peut émerger pour l'inscrire dans l'histoire du sujet. En effet, « si l'appropriation subjective vectorise bien toujours le travail psychique, elle ne s'effectue pas toujours dans des conditions qui rendent possible une liberté d'être suffisante. »²⁴² C'est ainsi la symbolisation qui pourra se

²³⁷ *Ibid.*, p. 72

²³⁸ *Ibid.*, p. 72

²³⁹ ROUSSILLON R., *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, *Op.Cit.*, p. 54

²⁴⁰ *Ibidem*...

²⁴¹ *Ibid.*, p. 55

²⁴² *Ibid.*, p. 54

présenter comme « voie royale par laquelle la réflexivité psychique peut se développer et étayer l'appropriation subjective. »²⁴³

Dans l'expérience de jouer, une expérience de réflexivité serait mobilisée, « c'est-à-dire une expérience par lesquelles la psyché et l'activité psychique se prennent elles-mêmes comme objet. Elle est à la fois expérience « pour » symboliser, mais aussi expérience « à » symboliser. »²⁴⁴

Les considérations de Roussillon s'appuient ainsi de près sur celles évoquées des années plus tôt par DW. Winnicott, en ce que tous deux considèrent le jeu comme vecteur de la découverte de soi, comme outil d'exploration. En observant les enfants jouer, on se fait souvent le témoin de la qualité exploratoire du jeu, qui offre la possibilité de voyager sur des terres inconnues, à la rencontre de personnages imaginaires dans une temporalité libérée de toutes contraintes dans lesquels l'esprit humain l'a enfermée. Alors « quand le jeu « réussit » son entreprise, il s'accompagne souvent d'un affect spécifique, celui de la découverte de soi, l'affect de jubilation. »²⁴⁵

- *L'illusion et l'objeu : le jeu comme rencontre entre hallucination et perception*

Pour exister, le jeu a recours au nécessaire travail de l'illusion. En effet la notion d'entrejeu qu'introduit R. Roussillon rejoint la notion d'aire transitionnelle de DW. Winnicott. Il explique ainsi que pour qu'il y ait du jeu, il faut que puisse se lever temporairement l'opposition topique entre réalité interne et réalité externe. C'est grâce à une certaine perméabilité des membranes et un relâchement des « différenciateurs topiques [que] [...] la trace de l'expérience subjective va pour être « hallucinée dans l'objet ». »²⁴⁶ Afin de comprendre un tel mouvement psychique, il s'agit d'envisager le fait qu'hallucination et perception peuvent se superposer. C'est-à-dire que « dans le processus du jeu, la trace est hallucinée dans un objet perceptivement présent »²⁴⁷, ce que Roussillon nomme « objeu »²⁴⁸, en reprenant le terme du poète F. Ponge, et les considérations psychanalytiques que P. Fédida y a apporté quelques années plus tôt. Le lâcher-prise qui permet cette superposition le temps du jeu, n'est pas sans risque pour le sujet. Malgré un danger de confusion psychique, pour que le jeu soit possible, jeu « qui recèle un important potentiel traumatique

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 61

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 60

²⁴⁷ *Ibidem.*

²⁴⁸ *Ibidem.*

et une menace de sidération »²⁴⁹, il lui faut s'établir dans des conditions suffisamment sécurisantes. La psyché acceptera d'abandonner ses défenses, à condition d'être assurée de ne pas s'exposer au même débordement pulsionnel que celui de l'expérience primaire qu'elle avait jusque-là réussi à dompter. Le « moment de jeu est un moment « sacré » qui doit être respecté par l'environnement, respecté en particulier par les paradoxes qu'il implique et qui doivent être tolérés. »²⁵⁰ L'illusion propre au jeu est ce procédé par lequel l'expérience subjective pourra percevoir et s'approprier la spécificité de la réalité comme symbole. Le jeu devient ainsi une expérience psychique qui permet de faire l'expérience de l'activité de symbolisation.

L'objeu correspond à cet objet avec lequel on peut jouer, qui permet à la psyché, par la perception de venir rencontrer le processus hallucinatoire. C'est-à-dire que l'objet dans sa matérialité peut devenir un symbole « par l'amalgame d'un processus hallucinatoire et d'un processus perceptif. »²⁵¹ L'auteur précise que soit l'objet sera malléable et pourra prendre différentes formes, soit il devra présenter une forme à partir de laquelle une rencontre sera tout de même possible avec ce qui est halluciné. « On n'hallucine pas facilement l'expérience de la douceur d'un sein dans un objet tranchant et pointu, râpeux et blessant ! »²⁵², précise-t-il.

Dans le jeu, l'enfant n'a pas encore tout à fait « accès à la pleine conscience de la nature particulière de cette « matière » singulière qu'est la représentation ou le symbole », ainsi il choisit des objets qui vont pouvoir jouer le rôle de « représentants « conventionnels » du jeu »²⁵³.

Ce détour par l'objet n'est pas une fin en soi, mais constitue selon l'auteur un détour nécessaire pour investir le jeu comme processus intrapsychique. Ainsi le jeu se constitue en tant qu'objet puisqu'il devient potentiellement objet d'investissement de la pulsion. R. Roussillon précise ainsi que pour lui « l'investissement de la représentation ou de l'activité de symbolisation comme « objet », [...] paraît fournir une assez bonne définition de la sublimation et des activités sublimatoires. »²⁵⁴ C'est donc le jeu comme moyen d'accès à la sublimation que propose l'auteur, précisant qu'il n'y aurait pas d'activité sublimatoire spécifique mais que la sublimation dépend du processus psychique associé. « Dans cette

²⁴⁹ ROUSSILLON R., *Le jeu et l'entre-je(u)*, *Op. cit.*, p. 80

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 81

²⁵¹ *Ibid.*, p. 83

²⁵² *Ibid.*, p. 84

²⁵³ ROUSSILLON R., *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, *Op. cit.*, p. 44

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 61

perspective, la sublimation serait ce processus par lequel la pulsion prendrait la représentation, la simple représentation, comme but pulsionnel »²⁵⁵.

- *L'entrejeu : l'intersubjectivité dans le jeu*

Pour R. Roussillon, le jeu s'envisage comme un processus intersubjectif dans le sens où c'est d'abord dans la rencontre avec un autre-sujet qu'il peut se constituer, s'il est appréhendé comme une possibilité cachée dans chaque comportement. « Dans l'espace de rencontre clinique, le comportement produit des effets d'interaction qui, s'ils sont accueillis et commencent à être réfléchis par un autre sujet, commencent aussi à prendre valeur intersubjective avant de pouvoir délivrer leur valeur intrasubjective potentielle. »²⁵⁶

R. Roussillon définit trois temps du jeu. Il présente tout d'abord le « jeu « solitaire », le jeu auto-subjectif dans lequel l'autre-sujet n'est là que comme « spectateur », témoin. »²⁵⁷ Il s'agit d'un jeu qui s'appuie sur la présence d'un autre-spectateur, quand bien même ce dernier n'est pas physiquement présent. C'est le cas notamment du jeu de la bobine décrit par S. Freud²⁵⁸. Il s'agit d'un jeu qui revêt une « fonction auto-subjective »²⁵⁹ dans le sens où il permet au sujet que son expérience fasse retour sur lui-même. Cependant pour qu'un tel jeu puisse advenir, R. Roussillon précise qu'il ne peut se concevoir que comme un temps second d'un autre jeu, celui-là subjectif. Pour que le sujet puisse en saisir une fonction auto-subjective, il faut précisément qu'un temps d'intersubjectivité ait pu avoir lieu. Le jeu intersubjectif suppose alors que l'autre ait pu être présent non pas uniquement en tant qu'« objet de la pulsion mais bien comme autre, c'est-à-dire présent avec sa propre subjectivité. »²⁶⁰ Il s'agit ainsi de ce que l'auteur nomme « entrejeu »²⁶¹. Enfin, R. Roussillon propose le concept d'un « jeu intrasubjectif qui correspond au rêve et à l'espace narcissique de son travail. »²⁶² Il fait la proposition que ce jeu-là découle de l'intériorisation d'un jeu qui aurait eu lieu au préalable avec un autre-sujet, à l'image des jeux présentés à

²⁵⁵ ROUSSILLON R., *Le jeu et l'entre-je(u)*, *Op. cit.*, p. 83

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 9

²⁵⁷ ROUSSILLON R., *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, *Op. cit.*, p. 53

²⁵⁸ FREUD S., *Œuvres Complètes*, Volume XV, *Op. cit.*

²⁵⁹ ROUSSILLON R., *Le jeu et l'entre-je(u)*, *Op. cit.*, p. 53

²⁶⁰ ROUSSILLON R., *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, *Op. cit.*, p. 53

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem.*

l'instant. « Au niveau intrapsychique, le jeu est occasion d'exploration et de reprise de l'expérience subjective »²⁶³, précise A. Rosenberg.

Si le jeu vient une nouvelle fois se glisser dans un entre-deux nécessaire pour lui permettre de se déployer, il ne s'agit plus dans ce cas-là de relation intersubjective entre deux autres-sujets, mais d'un espace « dans l'intériorité de la psyché, entre instances »²⁶⁴. C'est la capacité hallucinatoire du sujet qui permet ce processus psychique et en particulier la capacité du sujet à « [halluciner] négativement l'autre sujet. »²⁶⁵ Le jeu participe ainsi très étroitement à la différenciation nécessaire à la construction du sujet. Par sa capacité de réflexivité, il permet au sujet de jouer avec la conscience qu'il joue. Ainsi on peut penser « que la capacité psychique à se représenter que l'on représente et donc à différencier l'univers du symbole de l'univers de l'action ou de la perception est donc centrale dans la conscience et la saisie de soi, qu'il s'agit là d'un opérateur déterminant de la différenciation moi/non-moi, de la différenciation dedans/dehors et de la différenciation moi/autre-sujet. »²⁶⁶

Le jeu fournit ainsi, selon R. Roussillon un modèle qui s'inscrit dans la complémentarité du rêve ou émerge comme alternative possible afin d'accéder à la compréhension de ce qui est en jeu, ou au travail dans l'espace de l'analyse. Une différence entre jeu et rêve s'impose, en ce que l'impact de l'autre dans le rêve ne peut pas être appréhendé alors que dans le jeu cela peut se considérer. Le modèle du jeu « permet de penser la question de la présence de l'objet, du mode de présence de l'objet, de l'impact de cette présence sur la psyché, il permet de penser l'entrejeu. »²⁶⁷

²⁶³ ROSENBERG A., « Le jeu et l'entre-je(u) de René Roussillon » in *Revue française de psychanalyse* 2009/3 (Vol. 73), p. 88

²⁶⁴ ROUSSILLON R., *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, Op. cit., p. 53

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 41

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 52

III. 3. Remaniements identificatoires et identitaires par le jeu d'acteur

III. 3. A) *Le jeu identitaire : D. Sibony*

- *Le cadre du jeu : entrée et sortie de jeu*

Daniel Sibony, psychanalyste français, s'intéresse à la spécificité du jeu et du jeu d'acteur, en particulier, du point de vue de la psychanalyse. La question qu'il pose d'emblée est la façon dont il serait possible de trouver du « ressort, c'est-à-dire *du jeu*, pour sortir du cadre d'un jeu convenu qui devient répétition »²⁶⁸. Au détour du jeu théâtral, l'auteur s'intéresse au jeu identitaire, qui serait à la fois « porteur d'un cadre qui nous rassure et d'un mouvement qui peut l'ouvrir sur autre chose »²⁶⁹. Le jeu aurait ainsi la fonction d'ouvrir sur un possible, par l'établissement d'un cadre qui permet une certaine créativité, sans pour autant enfermer le sujet, au risque de le voir s'effacer. L'auteur précise ainsi que c'est peut-être là que se lie l'enfant et le jeu car ils sont « un champ de *possibles*. L'enfant, c'est ce qui en nous n'a pas encore fermé la porte. »²⁷⁰

Toutefois, lorsqu'il devient travail, le jeu se vide « d'une substance « magique » »²⁷¹. D. Sibony évoque cet accident où « à un moment, quelqu'un a dit, même en silence : *Je ne joue plus*. Il n'a plus donné la réplique, il n'a même pas dit : *Je passe* – ça s'est passé sans lui. »²⁷² Il expose dans son ouvrage *Le Jeu et la Passe*, comment la culture pourrait ainsi favoriser et se nourrir des jeux dont paradoxalement les joueurs seraient exclus. Comment entre-t-on et sort-on d'un jeu ? A quel endroit le sujet s'exprime-t-il ? Comment faire pour que la vie reste jouable ?

Le jeu s'appuie sur les assises narcissiques du sujet mais la crispation narcissique est en revanche ce qui peut empêcher le jeu, le bloquer alors qu'il est voué au contraire à « recharger l'amour de soi, à renflouer les narcissismes en déficit. »²⁷³ Jouer, c'est accepter de ne pas rester pris dans une position narcissique trop figée : une identité du paraître. L'envie de jouer naît du désir inconscient de ne jamais s'inscrire dans un cadre identitaire, narcissique trop délimité. A travers le jeu est recherchée la possibilité de naviguer entre les différentes parties de soi qui ne s'assemblent pas en un tout. Le cadre qui permet le jeu, est

²⁶⁸ SIBONY D., *Le jeu et la passe*, Op. cit., p.12

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 13

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 37

²⁷¹ *Ibid.*, p. 20

²⁷² *Ibidem.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 23

celui qui délimite l'espace par des bords, auxquels le sujet peut avoir accès. Ainsi « dire qu'il y a du jeu, c'est en appeler à l'alternance, à l'oscillation infinie entre ce qui borde et ce qui déborde, entre cadrage et décadrage ; sous le choc de l'événement. »²⁷⁴

Il ne s'agit pas pour D. Sibony de considérer que l'on est toujours dans un jeu, ni qu'on peut y rentrer et en sortir par un acte purement conscient. Il questionne ce qui constitue le passage d'un jeu à l'autre – passage qui inclut une part de réalité au bord du jeu. « Le jeu se fond dans la réalité, s'en détache par à-coups, alors que par ailleurs elle fait partie du jeu. »²⁷⁵ C'est en ce point que les processus à l'œuvre en thérapie peuvent se constituer comme un jeu, quand le patient répète dans le transfert un jeu qui le dépasse « jusqu'à ce qu'il trouve le mur et la faille dans le mur, par où peut passer l'autre jeu. »²⁷⁶ Le jeu identitaire sur lequel l'auteur s'arrête serait celui qui apporte au sujet une « *joie narcissique* »²⁷⁷. Par le jeu, il éprouve la joie de se laisser porter par un tiers qu'il a lui-même créé. « C'est la joie d'être à l'origine de ce qui se passe. »²⁷⁸

- *La nécessaire multiplicité de l'identité*

L'auteur aborde le jeu théâtral qui nous intéresse ici, par sa profondeur en tant qu'il fait communiquer le jeu de l'adulte et le jeu de l'enfant. Le premier serait jeu d'identité et le second jeu d'identification. Leur « point de départ est commun : vous n'êtes pas ce que vous êtes. »²⁷⁹ Ainsi ce qui va permettre au jeu théâtral de se développer, c'est précisément de préserver la faille identitaire, de chercher à ne pas la colmater. Le jeu n'est plus possible quand l'identité se fige et est comme identifiée à elle-même. L'enjeu est ainsi pour l'homme de rester d'une certaine façon, partagé, divisé, multiple mais en parties qui ne seraient pas pour autant inaccessibles les unes aux autres, c'est-à-dire clivées. Pour qu'il puisse y avoir du jeu, il s'agit que cette multiplicité reste fertile en ne s'opposant pas à l'unité nécessaire pour permettre au sujet de se sentir exister en continu.

En s'approchant plus près du jeu d'acteur D. Sibony prend comme point de départ l'hystérique dans sa façon extrêmement théâtrale de s'exprimer, il envisage une telle simulation comme indice de ce qu'elle « éprouve à son insu et qu'elle ne peut que

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 27

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 30

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 39

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 46

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 46

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 50

dissimuler...puis révéler »²⁸⁰. L'auteur s'appuie ainsi sur ce cas de psychopathologie pour éclairer le fait que le comédien effectuerait un travail sur lui-même, une extériorisation de motions internes en jouant. « L'hystérique » telle que décrite par S. Freud²⁸¹ et reprise ici par D. Sibony fait du théâtre mais « cela se passe souvent sans elle. »²⁸² L'acteur quant à lui mobilise un processus davantage subjectif en tant que travail créatif qui lui permet de trouver « des gisements d'être inexploités à mettre en jeu »²⁸³.

Le jeu serait ainsi un moyen pour l'acteur de renaître, d'exister enfin. Mais l'idée qui traverse la réflexion de l'auteur est que l'acteur ne tend pas à conquérir une identité fixe, c'est au contraire au travers des histoires qu'il transmet, qu'il s'éprouve et existe. « Il faut juste un minimum, un noyau d'identité »²⁸⁴ pour pouvoir jouer à se perdre sans totalement lâcher le fil qui lui permettra de revenir à lui-même. Il serait en effet essentiel pour l'acteur de ne pas se construire totalement, de rechercher cette « cassure identitaire », pour reprendre les termes de l'auteur dans laquelle il pourra trouver un repère. C'est au travers du jeu et de la reconnaissance que l'acteur acquiert une identité. Le renom lui donne un nom. D. Sibony envisage le jeu comme un entre-deux, un entre soi et l'autre. Le travail de l'acteur serait d'aller chercher soi en l'autre et l'autre en soi. La complexité du travail d'acteur réside dans le maniement de l'altérité, entre fusion, confusion et réaffirmation des processus de différenciation. L'auteur précise en effet combien l'enjeu pour le comédien est de « vivre le fait que l'autre est vivant et qu'il résiste ; et de vivre le fait de résister soi-même à l'autre. »²⁸⁵

Le jeu est une rencontre, une rencontre avec l'autre et une rencontre avec soi-même. Le comédien cherche à « habiter d'autres corps que celui de son symptôme, de son fantasme, de son quotidien »²⁸⁶. Le terme de symptôme peut ici être entendu en dehors du registre de la pathologie, mais comme signe de l'existence du sujet. En tant que compromis en désir et défense, tel que nous l'enseigne S. Freud, il est une manifestation de l'inconscient mais peut faire souffrir le sujet par son caractère fixe. Lorsqu'il se cristallise dans une forme qui s'impose au sujet, et que le psychisme ne peut plus jouer avec, il entrave le sujet. Le jeu serait ainsi à envisager comme moyen d'aller au-delà d'un je trop réduit. Et si l'acteur se sent trop à l'étroit dans ce je, explique D. Sibony, c'est parce que dans la vie, chacun

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 75

²⁸¹ FREUD S., *Etudes sur L'hystérie*, Op. cit.

²⁸² SIBONY D., *Le jeu et la passe*, Op. cit., p. 77

²⁸³ *Ibid.*, p. 76

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 79

²⁸⁵ *Ibid.*, p.81

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 83

éprouve le besoin de se cadrer pour ne pas laisser l'autre empiéter sur soi-même. Il évoque ainsi des limites solidement établies dans la réalité qui empêchent le sujet de se révéler pleinement quand bien même elles lui garantissent son intégrité. Ces limites tendent à être dépassées ou redessinées dans le jeu, pour ainsi permettre au comédien de défier son symptôme. « L'idée que les paroles de l'Autre finissent par vous le faire sentir, par vous « convertir » à lui, suppose que leur répétition peut atteindre votre être, et même lui suggérer l'arrêt d'une telle répétition... »²⁸⁷.

On en revient ainsi à ce que l'auteur engage dès le début de son ouvrage concernant la nature identitaire du jeu de l'adulte, qui dans le jeu théâtral, s'articule au jeu de l'enfant. « A l'horizon des jeux, il y a le jeu plus vaste de *décadrer l'identité* pour la nourrir et la relancer »²⁸⁸. Le plaisir éprouvé dans le jeu relèverait de la satisfaction à réussir l'identification. Quand l'enfant se sert du jeu pour identifier l'autre, s'appuyer sur des modèles et s'identifier lui-même, le plaisir du jeu d'adulte, serait de réussir à s'identifier à soi-même. Ainsi, le « but du jeu de scène n'est pas tant d'extraire le non-dit d'une situation que de la rendre effectivement, effectivement jouable. »²⁸⁹ Le jeu d'acteur consisterait ainsi à garder l'identité en mouvement pour soutenir la vie. Dans ce qu'on a coutume d'appeler la vraie vie, il est plutôt difficile de se vivre comme divisé et pluriel. Chacun aura plutôt tendance à vouloir délimiter son espace, cadrer son territoire et ainsi « le *jeu*, c'est ce qui prend le relais du *je* pour lui permettre de se vivre comme partagé. »²⁹⁰

III. 3. B) *Le jeu théâtral comme outil thérapeutique : P. Attigui*

- *Le choix du rôle : identification et désidentification*

Patricia Attigui, psychologue clinicienne et psychanalyste, s'intéresse au jeu théâtral sous l'angle de la psychothérapie. C'est par l'expérience d'un atelier théâtre qu'elle a imaginé et mené au sein d'un service accueillant des patients psychotiques, qu'elle offre de nouvelles pistes de réflexion sur les enjeux du jeu. S'interrogeant sur la nature de l'expérience qu'elle propose aux patients entre le psychodrame et l'atelier théâtre, qui

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 82

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 47

²⁸⁹ *Ibid.*, p.129

²⁹⁰ *Ibid.*, p.152

n'aurait de vertus thérapeutiques que de surcroît, elle explique qu'à la différence du premier dans lequel les patients agiraient librement selon leur humeur, le cadre se présente différemment. En invitant les patients à choisir un rôle prédéfini, chacun s'inscrit d'emblée « sur un registre identificatoire tout d'abord conscient et qui se situe à l'intérieur de la sphère ludique, où la représentation concrète du vécu ne peut se faire qu'à travers le personnage interprété. »²⁹¹ Il s'agit ainsi par le jeu d'acteur de permettre au patient de « trouver une issue à la mécanique répétitive dans laquelle il est enfermé. »²⁹² Modernisant l'idée de J.L. Moreno selon laquelle chacun aurait en soi des rôles à jouer, l'objectif d'un atelier tel qu'il est mené par P. Attigui est de permettre aux patients d'entrer dans un rôle en le choisissant non pas par hasard, mais bien pour la valeur des identifications qui guide ce choix inconscient.

D'une certaine façon, l'identification ludique consciente résonne au niveau inconscient et peut remettre en mouvements des identifications inconscientes. C'est notamment par le travail de répétition qui permet de se préparer à la représentation que des transformations pourront s'opérer. Il s'agit d'un temps d'appropriation d'un texte qui permettra la construction d'un personnage et le déploiement du jeu. P. Attigui précise que « le texte, lorsqu'il est travaillé, répété, pénétré, devient un espace matérialisé par la gestuelle scénique. »²⁹³ L'idée d'un texte comme espace apparaît particulièrement intéressante en tant que le comédien pourra s'y promener, s'y réfugier ou s'y abandonner et s'y perdre. L'enjeu, dans le cadre d'un groupe à médiation théâtrale serait ainsi de permettre aux patients « d'emprunter un nouveau chemin qui mène à l'articulation de leur propre parole. »²⁹⁴ Le fait d'interpréter une fiction permettrait de restaurer le discours par la découverte de l'existence d'un sens dans une histoire qui n'est pas vraie. « Ainsi peut-on dire que la lourdeur des conséquences entraînées par la saisie du sens du discours est ce qu'il conviendrait, grâce au jeu théâtral, de dédramatiser. »²⁹⁵ L'interprétation serait ce qui permet d'une certaine façon de dédramatiser. En jouant un personnage le patient pourra commencer à se désidentifier, c'est-à-dire à introduire une distance.

²⁹¹ ATTIGUI P. *Jeu, transfert et psychose, de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 85

²⁹² *Ibid.*, p. 85

²⁹³ *Ibid.*, p. 132

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 132

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 134

- *L'investissement corporel du rôle : dépassement de la structure psychique*

Bien que le théâtre mobilise le sujet sur les plans intellectuel par sa dimension poétique et psychique du fait des potentialités identificatoires qu'il offre, P. Attigui met en avant également l'importance de la dimension sensori-motrice engagée. La dimension corporelle lors de l'investissement de patients dans une prise en charge théâtrale, apparaît au premier plan. Si celle-ci « se fait souvent à un niveau verbal, il n'en demeure pas moins que la parole ouvre à un autre monde, celui d'une non-intentionnalité, d'un non-voulu, d'un non-pensé qui provoque du même coup la conscience du corps. »²⁹⁶. Le travail de l'acteur se réalise dans une articulation fine entre être et paraître, mais c'est précisément la recherche collective de l'être et de sa vérité profonde que P. Attigui propose à ses patients de convoquer dans le jeu et d'exploiter dans le corps.

Ainsi une des nouveautés apportées par l'auteur est l'hypothèse selon laquelle le jeu théâtral permettrait un dépassement des structures de personnalité. Elle le formule ainsi : « j'ai acquis l'intime conviction que, grâce au théâtre, il y a rencontre de l'univers psychotique avec l'univers névrotique. »²⁹⁷ L'étude du théâtre auprès de populations psychotiques met en lumière une de ces dimensions, à savoir celle de rassembler le sujet en même temps que d'oser s'aventurer au-delà des registres connus, au-delà des limites, parfois détériorées. « Mais ce voyage au cours duquel chacun devra se laisser emporter est celui du théâtre, où le billet de retour est garanti pour tout le monde. »²⁹⁸ Le théâtre fait voyager le spectateur et le comédien de façon différente. Et si le comédien peut se laisser aller à son personnage, c'est « sans courir le risque de la dépersonnalisation. »²⁹⁹ L'enjeu pour l'auteur d'un tel dispositif, est précisément de permettre aux patients d'accéder par le jeu, à une représentation symbolique. Cela passe par du travail mais également des outils et des techniques tels ceux de « l'occupation véritablement corporelle de l'espace scénique, la voix, le style [ou encore] les paroles prononcées et adressées à l'autre. »³⁰⁰

L'intérêt ludique se déplace sur le corps ou plutôt dans le corps. « Tout comme le rêveur croit au réel de ses manifestations oniriques, le spectateur croit lui aussi à la fiction que lui propose le comédien. Sensations et émotions donnent alors au sujet une intelligence immédiate de la situation, et le corps en est le premier averti »³⁰¹, précise l'auteur. La

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 80-81

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 100

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 101

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 102

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 104

³⁰¹ *Ibid.*, p. 108

situation théâtrale permet par la nécessité qu'elle engage, l'expérimentation de nouveaux vécus. Ainsi elle ouvre la possibilité d'une transgression des interdits. « Cette création théâtrale qui permet de créer ou de recréer tout un monde ne va pas sans la reconnaissance d'un espace transitionnel. Une distance instaurée par le jeu permet au comédien la poursuite de son travail d'interprétation car s'il interprète son personnage avec une grande fidélité, il ne le devient pas pour autant. Ce travail se situe entre l'identification et la désidentification. »³⁰² Ainsi l'interprétation théâtrale devient l'opportunité de la création même de cet espace intermédiaire cher à DW. Winnicott, duquel le sujet pourra s'éprouver un peu plus vivant et attester de son existence.

- *La dimension subjectivante du cadre théâtral*

Utilisé dans une démarche thérapeutique, « l'enjeu est alors la création d'un espace potentiel où les phénomènes transitionnels vont pouvoir se déployer. »³⁰³. P. Attigui souligne également la grande importance accordée au cadre, dans le sens où l'hospitalisation de patients relève la plupart du temps d'une difficulté d'accéder à un cadre intériorisé et sécurisant. Lorsque les patients, dans d'autres ateliers, sont invités à improviser, « cette absence de cadre, auquel est censée se substituer la personne même du praticien dirigeant ces activités groupales, risque de dupliquer d'une certaine façon les vécus traumatiques du patient. »³⁰⁴

Le choix de faire jouer les patients des pièces de théâtre qui leur préexistent, nous renseigne sur les enjeux du texte et des personnages. En effet, P. Attigui rend compte de son expérience en précisant que l'appropriation du texte et donc en autres, le travail de mémorisation, ne pouvait s'effectuer sans un travail de mise en sens. C'est en rejouant les scènes encore et encore, d'abord avec les mots du patient, puis ceux du texte original que le travail de mémorisation et de jeu peut s'enclencher. « Le langage de l'autre [pouvait] désormais être employé sans qu'aucun patient ait [eu] le sentiment, si furtif soit-il, d'avoir renoncé à sa propre parole. »³⁰⁵.

Le choix de la médiation théâtre par la clinicienne paraît découler de ses vertus subjectivantes pour le patient. En effet, elle fait part du fait que selon elle, le désir de guérir

³⁰² *Ibid.*, p. 110

³⁰³ *Ibid.*, p. 92

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 93

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 97

de nombreux patients, est souvent équivalent au désir d'exister. Ainsi pour le soignant qui a eu l'occasion de participer à ces séances, c'est un nouveau regard qui pouvait être porté sur le patient psychotique. Dans le cadre du jeu théâtral : « il peut devenir humain car [les soignants] n'abordent plus les patients sous l'angle succinct de leur symptôme, mais plutôt sous celui de leurs potentialités créatives. »³⁰⁶ Il s'agirait ainsi de jouer pour modeler la psyché, « bien de pétrir la matière qui offre elle aussi des résistances ». ³⁰⁷ Lorsque les processus de créativité sont mobilisés, alors le sujet éprouve la possibilité de « se familiariser avec ses fantômes en les laissant advenir dans sa propre histoire. »³⁰⁸ L'incarnation propre au jeu théâtral serait un outil privilégié pour rendre la substance psychique malléable.

- *La voix : approche de l'intériorité*

Au-delà de la mise en scène du corps de l'acteur, P. Attigui souligne l'importance de la mise en scène de la voix. « Tout comme le rêve est considéré par Freud comme la voie royale menant à l'inconscient, ici la voix et plus globalement la communication audiophonique est ce qui mène à l'émotion, ce qui révèle l'affect. Dans le jeu théâtral, la voix, tout comme le corps, est instrument du comédien. Mais c'est un instrument très particulier, car il est impossible de s'en défaire. Le comédien doit la travailler, en tirer parti éventuellement, l'important étant que le souffle puisse être libéré. »³⁰⁹ La voix et les émotions seraient ainsi intimement liées et c'est en travaillant la technique vocale que le comédien viendrait enrichir le registre des émotions. P. Attigui s'intéresse ainsi à la question de la technique théâtrale pour tenter d'en saisir certaines clés qui éclaireraient la façon d'utiliser cette médiation à des fins thérapeutiques.

« Pouvoir articuler, crier, se taire sur scène, autorise le patient à jouer enfin avec les excès de communication liés aux mouvements symbiotiques dans lesquels il était jusqu'alors englouti. »³¹⁰ L'expérience recherchée serait celle qui symbolise le moment où le sujet éprouve enfin la possibilité de rentrer dans son corps. L'auteur explique que c'est par la voix qu'une délivrance de l'état intérieur pourra advenir, en ce qu'elle est directement en contact

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 98

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 123

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 115

³¹⁰ *Ibid.*, p. 119

avec l'archaïque en chacun. Elle pourrait ainsi être considérée selon P. Attigui comme l'interface entre corps et psyché. La voix serait la voie d'accès au sujet.

Elle met en avant dans son ouvrage sur le jeu, l'importance du plaisir collectif pris par les patients en atelier du fait de jouer ensemble. Car en effet pour elle, le plaisir du jeu se situerait dans la découverte d'un état intérieur. Ainsi cela s'envisage d'une façon éminemment personnelle. Avec les personnes qui participent à l'atelier théâtre conçu par P. Attigui par exemple, « il faut bien souvent accompagner le patient pas à pas, physiquement [nous dit-elle], dans une prise de possession de son corps, de sa voix, de l'espace, de sa parole suscitée par le texte, et aussi et surtout de l'autre avec lequel il se met en jeu. Ici, la personne même du thérapeute a une importance cruciale. A cet instant, ce qu'il *est* compte plus que ce qu'il *sait*. »³¹¹ C'est ensuite le point de cohérence entre ces différents éléments qui permettra au sujet d'expérimenter un processus de reconstruction individuelle.

- *La valeur narcissique du rôle*

« Le travail du comédien est de vivre entre l'être et le paraître et de découvrir, à travers une dislocation obligée, la nécessité du mensonge. A l'intérieur d'un tel labyrinthe, le comédien approche le sentiment dramatique. « Le théâtre m'a rendu à moi-même », disait un patient – me signifiant ainsi que, grâce à l'exercice répété du va-et-vient entre l'être et le paraître, réelle dislocation enfin dédramatisée dans l'espace ludique du théâtre, et en s'autorisant à être un autre, aux yeux de tous, dans une démarche porteuse de plaisir, le théâtre le rendait à lui-même. »³¹² Le cadre ludique de l'espace de jeu permet une sorte de restructuration du moi. Le jeu théâtral permettrait ainsi d'atteindre son moi et d'en jouer.

« Grâce au jeu, la différenciation entre imaginaire et symbolique peut s'élaborer peu à peu et [...] elle permet d'atteindre le moi – lieu de l'imaginaire, des reflets et des identifications. »³¹³ Le comédien en viendra à imprégner de sa propre valeur narcissique le rôle qui adviendra ainsi comme une sorte de reflet incarné. L'auteur souligne ainsi qu'un tel procédé peut être compliqué pour un comédien psychotique car alors ce que « le jeu lui restitue est encore à son principe un moi morcelé. Ce n'est alors que par l'exercice répété du jeu, sans cesse modifié, grâce à la conscience renouvelée de soi-même par le biais de

³¹¹ *Ibid.*, p. 118

³¹² *Ibid.*, p. 127

³¹³ *Ibidem.*

l'identification ludique, que les brèches peu à peu se colmatent, donnant au sujet l'occasion, médiatisée par l'intervention des spectateurs, d'être séduit par son image. »³¹⁴

L'incarnation d'un personnage, en ce qu'elle propose au sujet de revêtir un costume et de porter un masque permet de cacher et de se voir autrement. Lorsque l'auteur interroge la notion de personnage, elle remonte le fil étymologique qui nous permet d'envisager la proximité entre le masque et le personnage. L'objet qui cache le visage et permet de créer un personnage est ainsi celui qui permet d'une certaine façon de révéler au monde à la fois un corps mais également un esprit. L'enjeu du masque est ainsi paradoxalement non pas de cacher mais au contraire de montrer autre chose que ce qui se donnerait à voir par habitude, et ainsi de s'éprouver différemment.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 128

IV. TEMPORALISATION DU METIER D'ACTEUR

IV. 1. Devenir acteur : un désir de monter sur scène

IV. 1. A) *Hasard ou vocation*

- *Le comédien sur le chemin d'une nouvelle vie*

« Est-ce que vous pourriez me raconter comment vous en êtes venu à faire du théâtre ? ». Voilà la façon dont les rencontres avec les comédiens professionnels débutent chaque fois. Les acteurs acceptent de se livrer et à cette occasion, ré-ouvrent le livre de leur enfance et de leur jeunesse. Les motivations qui ont conduit chacun à la pratique de l'art dramatique sont éminemment personnelles et des divers récits, se dégagent différentes façons d'inscrire le théâtre dans une vie d'acteur.

« Mon père était quelqu'un qui [ne] vivait [...] pas comme les autres gens. Il se couchait tard, il se levait tard, dans la journée il était là. [...] Ça paraissait répondre à une liberté. Sûrement qu'il y a déjà, d'une manière confuse, l'envie, diraient les psys, un peu névrotique, d'être un peu inadapté. C'est-à-dire de ne pas vouloir être conforme à un mode social prédominant »³¹⁵, confie Philippe. « Je ne sais pas comment c'est venu. En fait j'ai plus l'impression que c'est le théâtre qui est venu à moi que moi qui suis allé vers le théâtre. C'est bizarre ce sentiment, mais c'est une réalité »³¹⁶ explique Emmanuel. Pour Grégory c'est venu par hasard « sans que je ne me dise : « Tiens, je veux faire ça ! » »³¹⁷

Qu'il soit présenté comme un mode de vie, une passion, une nécessité, un refuge, un plaisir, un espace de liberté et d'expression ou comme un heureux hasard, la pratique du théâtre engage chaque comédien d'une façon si intime que se pose la question de ce qui les pousse à agir. La notion de vocation ouvre l'idée que le devenir acteur est un chemin sur lequel l'apprenti comédien s'aventure. Il s'y sent poussé par une force, divine diraient certains, à agir. Décider de devenir comédien selon L. Jovet, c'est choisir une voie, emprunter un chemin en refusant de savoir où il nous mènera. Il s'agit de s'engouffrer dans une vie où enfin il est acceptable de se perdre sans cesse. Le comédien recherche une sorte de chaos, une vie sans règles, sans lois. L. Jovet souligne l'importance du sentiment de « ne pas être suffisamment »³¹⁸ qui anime le comédien. La vocation de l'acteur à travers le théâtre, prend part à la quête interminable de la découverte de la vérité sur lui-même. Il nous

³¹⁵ Interview Philippe – annexe n°8, p. 326

³¹⁶ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 361

³¹⁷ Interview Grégory – annexe n°5, p. 282

³¹⁸ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 61

précise que « toute vie est révélation de ce que nous sommes »³¹⁹. L'art du comédien mènerait sur le chemin de la connaissance de soi, dans une quête pour devenir soi-même nous explique l'auteur. La révélation serait ainsi celle de soi à soi, ou plus précisément accès à la connaissance de ce que l'acteur croit devoir être pour lui-même. Cet idéal est ainsi ce qui le mène sur le chemin de sa quête artistique : sa vocation. « Vivre cette vie en nous que nous n'avons pas vécue et que peut-être nous ne pourrions pas vivre. »³²⁰

En se confrontant à des vies fictives, le comédien se rend disponible à des révélations sur lui-même. Il s'expérimente sans cesse pour mieux se trouver, se comprendre. Si le talent paraît indispensable à la pratique du théâtre, la force sous-jacente qui pousse le comédien à agir semble s'enraciner bien plus profondément. « Ça me fascine chez tous les acteurs que j'ai rencontrés, parfois des acteurs qui travaillent pas du tout. C'est terrible, et même j'irais plus loin, des gens pas si doués que ça, qui font quand même ! On se dit mais ils n'y arriveront pas, mais si, ils font des trucs, y'a quelque chose qui les tient ! »³²¹ témoigne Philippe, acteur et pédagogue. Le théâtre devient une nécessité profonde. La pratique de l'art dramatique semble en ce sens, venir comme ressource pour soutenir une fragilité existentielle interne ou advient comme solution créatrice à un manque inhérent à chacun.

Le comédien qui décide de devenir professionnel inscrit sans doute ses motivations sur un continuum entre la prise de plaisir simple sans considération de l'œuvre créée et le sacrifice qui pousse vers la mort, au nom d'un idéal : celui de l'œuvre de théâtre qui revêt alors un caractère presque sacré. « Se vouer à la pratique de son art », « se donner corps et âme », autant d'expressions entendues fréquemment qui semblent témoigner d'un processus de dé-subjectivation à l'œuvre, quand « vivre de sa passion » ou « avoir le luxe de jouer toute la journée » sont des formulations qui laissent entendre combien l'art dramatique peut advenir comme source d'épanouissement pour le comédien. Cet épanouissement se situerait plutôt à un niveau identitaire. « Je suis infiniment plus à l'aise dans le « jeu » que dans le « je » »³²², confiait André Dussolier. Un tel témoignage singulier ne peut permettre de conclure à des généralités. Il semble cependant que le concept même de jeu soit précisément ce qui permet d'instaurer une distance de soi à soi. Jouer permet à l'acteur d'être autre que lui-même ou d'être plus que lui-même. Le travail de subjectivation à l'œuvre dans le théâtre émerge ainsi au cœur de notre préoccupation. T. Guenoun avance d'ailleurs l'idée selon

³¹⁹ *Ibid.*, p. 70

³²⁰ *Ibid.*, p. 57

³²¹ Interview Philippe – annexe n°8, p. 331

³²² DUSSOLIER A., « Du jeu au je » in *Psychanalyse Magazine*, 2002, n° 14 (octobre/novembre 2002) – annexe n°3, p. 278

laquelle le théâtre ne doit pas ouvrir les mêmes béances de la subjectivation que celle de la société dans laquelle elle puise son inspiration.

- *A la découverte de son propre désir*

Le double mouvement du comédien qui va vers le théâtre pour soutenir son désir ou du théâtre qui vient au comédien par hasard, est ce qui peut nous intéresser dans le rapport du sujet à son désir. L. Jovet écrit qu'il s'agit d'établir la vérité de sa vocation, du moins de « justifier cet appel, qui n'est que désir, attirance, sollicitation. »³²³ Le théâtre est présenté par certains comédiens comme un moyen d'expression qui soutient leur désir : « Moi je pense que je pourrais faire un autre métier, mais créatif »³²⁴ explique Jeanne. Pour d'autres il semble que le choix du théâtre se soit comme imposé à eux. Aucun de ceux rencontrés n'a exprimé une aliénation à la pratique d'un tel art. Si cette pratique artistique se lie au sujet de manière très forte en ce qu'elle lui offre une possibilité d'épanouissement, le risque qu'elle envahisse et étouffe le sujet, à en perdre son caractère sublimatoire existe-il ?

Entre désir exprimé, désir inconscient, heureux hasard et nécessité, dans quelle mesure le comédien peut-il manier son art pour qu'il reste source d'enrichissement sans être manipulé par l'art qui s'imposerait comme passion destructrice et dévorante ? On peut aisément s'accorder sur le fait qu'il est impossible d'accéder précisément à ce qui constitue le désir mais chaque sujet peut en éprouver les manifestations. Ce désir qui pousse les comédiens ou futurs comédiens vers leur art reste énigmatique. Ils perçoivent la plupart du temps que cela s'enracine au-delà du plaisir qui est pris dans l'action du jeu, dans la découverte d'un texte ou dans la création d'un personnage.

Certains comédiens entretiennent un dialogue très étroit avec leur désir, cette force qui les tient en vie, pour aller toujours au plus près de la satisfaction sans pour autant jamais l'atteindre. Mais on entend également combien le risque de la déliaison pulsionnelle est présent. Jouer pour ne pas mourir, jouer pour se retrouver. Il apparaît que chez certains comédiens, le jeu permette de remobiliser des processus de subjectivation restés en suspens. « Pour moi jouer, il faut que ce soit une fête ! Parce que j'ai commencé, je n'avais pas le droit de faire du théâtre, donc il y avait une espèce d'urgence à chaque fois que j'allais en cours »³²⁵, raconte Fleur, une comédienne que je rencontre. « Ce qui n'est pas nié, ce qui fait

³²³ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 68

³²⁴ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 297

³²⁵ Interview Fleur – annexe n°7, p. 316

qu'il y a vocation, névrotique ou non, c'est qu'on veut devenir un acteur, capable de se montrer comme tel, de rivaliser avec les autres acteurs, et de proposer au public une image qui, au-delà de l'intérêt pour le personnage, éveille ou plutôt réveille en chacun une ébauche de la même vocation, en présentant le jeu comme un jeu de façon à rappeler la pure possibilité de jouer, à la limite de jouer tous les personnages possibles. »³²⁶ Ce qui fait un acteur s'inscrit ainsi dans la nécessité du jeu. Pour qu'il puisse s'épanouir dans son art, il lui faudra fournir un travail conséquent, avoir suffisamment de talent et que de bonnes rencontres viennent ponctuer son parcours. Car il ne suffit pas de jouer pour être acteur, ni d'avoir du talent. C'est à un niveau existentiel beaucoup plus intense que semble se situer la vocation théâtrale. Le talent en tant que « capacité, don remarquable dans le domaine artistique »³²⁷ se situerait ainsi à un niveau identitaire qui atteste d'une existence et d'une singularité. C'est le « mystère de l'être qui est « né pour cela, comme cela » : *cela* ne s'apprend pas, *cela* se cultive et se nomme talent. »³²⁸

IV. 1. B) *L'incertitude du métier d'acteur*

- *Plaire et susciter le désir : entre séduction et soumission*

La force du désir qui pousse le comédien à jouer ne le dispense pas d'une certaine confrontation avec le principe de réalité. L'acteur peut à certains moments, se trouver dans une attente qu'on lui confie un rôle. Certains connaissent de longues périodes sans jouer. « Socialement c'est compliqué. Moi je traverse des vrais moments de gouffre quand je ne travaille pas. Quand je n'ai pas de perspectives, ça ne va pas. J'ai peur de pas gagner ma vie. Cette peur-là elle est toujours vivante »³²⁹, explique Fleur. Pour d'autres, l'incertitude liée au métier est agréable, tout particulièrement lors des périodes actives. « Rien n'est sûr. Je ne sais pas ce que je vais jouer, si je vais jouer, si on va toujours bien vouloir de moi »³³⁰. Le caractère potentiellement éphémère et discontinu du métier est appréciable, comme si devoir se projeter à faire tout la vie la même chose était insupportable et que la perspective que cela s'arrête permettait de vivre pleinement le moment présent. Vécu comme une source

³²⁶ MANNONI O. (1966), « Le théâtre et la folie » in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, coll « le champ freudien », Paris, Seuil, 1969, p. 305

³²⁷ LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/talent/76465>

³²⁸ OUSSENKO S., *Gabriel Bacquier, le génie de l'interprétation*, Paris, MJW Édition, coll « biographie », 2011, p. 27

³²⁹ Interview Fleur – annexe n°7, p. 323

³³⁰ Interview Grégory – annexe n°5, p. 272

d'angoisse ou un défi stimulant, quelque chose échappe au comédien. Au-delà même de la pratique du jeu qui constitue l'essence de son métier, la place qu'il occupe dans le domaine artistique le renvoie sans cesse à une certaine dépendance vis-à-vis de l'autre, vécue plus ou moins sereinement.

L'attente dans laquelle se trouve le comédien sans rôle, relève du caractère intrinsèque de son métier qui réside dans la réalité, à une certaine soumission au désir de l'autre, en particulier du metteur en scène. « [...] Six mois de chômage, ça change un acteur. Il passe de « je suis plein de confiance, je viens de faire un rôle et ça va cartonner », à « je prendrais le moindre court métrage » et je me souviens avoir passé un casting pour un court métrage et de ne pas l'avoir obtenu et de m'être dit « ça va vite » »³³¹, raconte Alexis se remémorant une période difficile de sa vie d'acteur où en l'espace de quelques mois les propositions de rôles se sont réduites à presque rien.

Comment chaque comédien se débrouille-t-il avec la part de séduction propre à son métier pour éveiller le désir chez l'autre et éprouver la satisfaction de plaire ? « Quand on est un acteur, on est constamment humilié [...] parce que quand on est comédien on dépend du désir de l'autre. C'est le désir de l'autre qui va faire qu'on va travailler ou pas, donc on doit se rendre désirable, par tous les moyens possibles trouver du travail, parce qu'on ne crée pas notre travail. »³³² La vision d'Alexis laisse entendre combien la position dans laquelle peut se trouver le comédien s'avère parfois douloureuse. Il n'est ainsi pas tout à fait étonnant d'apprendre que ce comédien ait décidé de consacrer la grande majorité de son activité artistique à l'écriture et la mise en scène. « Moi je suis auteur-metteur en scène donc je mets en scène mes propres histoires. »³³³ Le comédien recherche et se confronte sans cesse à l'énigme du désir de l'autre qui sera plus ou moins supportable et acceptable pour chacun. Je n'évoquerai pas ici les rapports financiers qui s'ajoutent à ces relations de travail particulières car ce n'est pas l'objet de cette étude. On entend cependant combien la relation entre l'acteur et le metteur en scène peut s'avérer compliquée.

Une fois le rôle décroché, le comédien n'en a pour autant pas tout à fait terminé avec la séduction. Fleur confie qu'elle a du mal à ne pas penser au public quand elle joue mais « plus j'y pense plus je joue mal [dit-elle,] il y a un besoin de séduction... Ça me fait chier mais oui. »³³⁴ L. Jovet écrit que le comédien prend plaisir à être regardé, plaisir qu'il finira par ignorer. C'est le désir de plaire, d'être remarqué qui apparaît comme moteur. C'est le

³³¹ Interview Alexis – annexe n°9, p. 359

³³² Interview Alexis – annexe n°9, p. 345

³³³ Interview Alexis – annexe n°9, p. 346

³³⁴ Interview Fleur – annexe n°7, p. 322

passage par l'autre qui devient d'outil par lequel y parvenir. D'une certaine façon, l'acteur ne se suffit pas à lui-même et fait appel à l'autre. « Ce n'est pas le désir de servir autrui mais de se satisfaire soi-même »³³⁵. Au-delà de la démarche artistique du comédien qui consiste par l'incarnation d'un personnage à servir une histoire, ou faire passer un message, on ne peut que constater que l'œuvre de l'acteur ne peut véritablement s'autonomiser et que c'est lui tout entier qui se donne à voir. Pour l'acteur il faut que ça se passe sur scène.

Chercher à plaire, c'est tenter de toucher l'autre, de l'émouvoir, de venir combler le manque, venir lui dire que l'on est l'objet qu'il cherche, qu'il a besoin de nous et si j'ose pousser plus loin mon raisonnement, c'est presque prendre le pouvoir sur lui. L'autre existe indépendamment de soi, et se tenter de plaire à l'autre est une tâche des plus ardues dans la mesure où le désir de l'autre nous échappe totalement. Tel l'enfant dans les premiers instants de la relation à sa mère, l'art dramatique invite l'acteur à trouver la place de laquelle il pourra jouer pour combler le désir de l'autre. Faut-il alors espérer que cela rate, au moins un petit peu.

Une façon de trouver sa place dans le désir de l'autre serait éventuellement de laisser l'autre nous manipuler, de cesser d'exister pour laisser l'autre nous modeler. L'actrice Judith Godrèche évoque avec sincérité : « en tant qu'actrice, je suis dans l'abandon, totalement prise en charge par un metteur en scène qui devient un peu mon père ou ma mère au moment du tournage »³³⁶. Il s'agirait ainsi d'un double mouvement, paradoxal en apparence : s'abandonner pour se rendre indispensable.

Au-delà de tout l'engagement qu'un acteur peut fournir dans son travail, au-delà du sens profond qui se dégage d'une pièce, le théâtre est avant tout un divertissement. Rares sont les spectateurs qui revendiqueront une nécessité d'aller au théâtre malgré le fait qu'ils n'aiment pas cela ou s'y ennuiant. Les comédiens ne tendent qu'à satisfaire l'autre, à le marquer de leur empreinte, pour obtenir en retour une satisfaction suffisante. L'acteur en effet ne cherche pas à s'imposer, ce qu'il souhaite c'est être choisi. « Tu peux t'amuser à y croire, croire que c'est toi qu'on aime, mais c'est pas toi. C'est le travail, [explique Jeanne]. C'est agréable de se sentir aimé, donc parfois tu oublies un peu que les gens projettent des choses sur toi qui ne t'appartiennent pas. »³³⁷ Pour cette actrice, ce qui apparaît au premier plan, c'est l'importance du travail. Si le comédien ne travaille pas pour préparer son rôle alors d'une certaine façon sa création lui échappe et il se présente au public sans conscience que ce

³³⁵ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 58

³³⁶ GODRECHE J., « Fille du Divan » in *Psychanalyse Magazine*, 2002, n°13 (juin/juillet) – annexe n°1, p. 272

³³⁷ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 306

qu'il donne à voir le dépasse. « Tout le monde veut être acteur, tout le monde rêve d'être au cinéma, parce qu'en plus, contrairement à chanteur où il faut quand même savoir chanter, danseur où il faut bien avoir appris à danser, acteur, même quelqu'un qui n'a jamais joué peut jouer. Il suffit qu'il soit plutôt juste et ça peut fonctionner »³³⁸, rappelle Alexis. Se passer de la technique et tout miser sur le talent naturel sans doute est-il davantage possible au cinéma qu'au théâtre, cependant des démarches assez différentes, allant de la création du personnage qui serait première au théâtre, à la situation qui serait première au cinéma, permettent d'aborder le métier d'acteur.

La technique et le travail seraient-ils les outils de l'acteur pour garder une distance par rapport à sa création qui s'inscrit dans son corps ? « Parce que les gens ne s'expriment pas correctement par rapport à l'acteur parce qu'ils ont l'impression que toi et ton travail c'est la même chose. Non ! Tu travailles avec toi-même, mais y'a quand même une mise à distance » précise Jeanne avant d'ajouter « je pense que les gens qui travaillent moins, [...] qui contrôlent pas vraiment, qui se laissent traverser par des états, [...] je pense que c'est beaucoup plus dur pour eux. Si on leur dit : « C'était super », ils disent « Bah ouais merci ». Effectivement parce que c'est vraiment eux et pas ce qu'ils ont travaillé. »³³⁹ La relation que chaque acteur entretient avec son travail, sa création ou son statut s'avère éminemment personnelle. Les différents témoignages des comédiens laissent entendre que certains s'attachent tout particulièrement à construire un personnage ce qui permet de maintenir une distinction entre soi et le personnage quand d'autres préfèrent se jouer eux-mêmes dans une situation nouvelle fictive, qui fera apparaître un personnage aux yeux du public.

- *Le temps de l'attente : le comédien intermittent du spectacle*

« Le comédien vit dans une attente continuelle d'autre chose, autre rôle, espoir nouveau d'un succès nouveau. Il ne peut avoir de constance ou de stabilité, sinon dans sa volonté. »³⁴⁰ Quand la réalité rend compte du fait qu'il n'y a pas de rôle disponible dans l'immédiat pour le comédien, c'est le temps de l'attente qui s'enclenche. L'attente est ce temps tout particulier du métier d'acteur. A la fois inhérente à la fonction, elle est souvent redoutée par les comédiens. Passé le temps du repos, il s'agit de faire de ce temps libre, un temps de création pour qu'il ne devienne pas un temps mort. Il y a l'attente du rôle, celle du

³³⁸ Interview Alexis – annexe n°9, p. 352

³³⁹ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 307

³⁴⁰ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 88

chômage, mais également celle qui existe entre deux tournages ou celle des journées lorsque la pièce se joue dans la soirée.

La plupart des comédiens font part de l'importance d'occuper ce temps pour ne pas le laisser filer, car un temps mort pour un comédien est aussi potentiellement un temps qui lui ferait perdre son statut. « Je suis restée quatre ans au RMI, sans avoir de statut, et après j'ai réussi à avoir le statut et je l'ai gardé tant bien que mal, avec quelques chutes, quelques pertes, mais j'arrive à peu près à travailler jusque-là. »³⁴¹ Le statut que la comédienne évoque, est le statut d'intermittent du spectacle. Il s'agit d'un statut particulier de « salarié dont l'activité comporte une alternance de période travaillées et de périodes non travaillées »³⁴². L'obtenir est une reconnaissance de l'Etat vis-à-vis de l'artiste, qui l'accompagne ainsi notamment dans les périodes de chômage, en apportant un soutien financier.

Le rapport du comédien au temps l'inscrit dans une discontinuité qui nécessite qu'une temporalité interne soit suffisamment établie pour permettre de toujours se vivre dans la continuité de son existence et ne pas risquer de sombrer dans des temps morts. « L'homme temporalise, c'est-à-dire construit inconsciemment sa relation au temps. Une instance en lui peut moduler les relations au passé et au futur, en laissant le présent ouvert ou fermé à l'un et à l'autre, selon certaines modalités. »³⁴³ Le fait de lier le statut d'intermittent du spectacle au nombre d'heures travaillées renvoie le comédien au principe de réalité, lui rappelant que seul son désir d'être acteur ne peut lui assurer cette reconnaissance. Cela pourrait advenir d'une certaine façon comme barrière contre une identification folle de se prendre pour un acteur sans jamais exercer cette profession, mais également entraver la créativité de l'acteur qui ne pourrait se développer au rythme d'une temporalité propre. La reconnaissance administrative de sa qualité d'acteur est soumise à la contrainte d'une temporalité mesurable et arbitraire. On entend combien exercer son métier s'avère important pour l'acteur, afin de soutenir son existence et trouver sa place dans la société. La façon dont le comédien se débrouille avec l'attente renvoie à sa capacité à différer la satisfaction. Accepter de devenir comédien professionnel c'est d'une certaine façon assez paradoxale, accepter l'attente d'un rôle. Le comédien amateur quant à lui pourra jouer toutes les semaines en se rendant à son

³⁴¹ Interview Fleur – annexe n°7, p. 312

³⁴² LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/intermittent/62083>

³⁴³ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Op. cit., p. 67-68

cours de théâtre, en retrouvant ses camarades de troupe pour préparer une pièce de fin d'année.

Etre comédien professionnel est un choix. Quelqu'un peut aimer faire du théâtre et jouer sans être acteur comme un acteur professionnel peut l'être sans même jouer. Devenir acteur serait d'une certaine façon faire place en soi-même à un statut qui alimente la construction identitaire du sujet. De quoi est acteur le sujet comédien ? La façon dont s'articule une position passive et une position plus active dans le métier d'acteur apparaît particulièrement intéressante. Une des différences entre un acteur amateur et un acteur professionnel est que l'un paye pour jouer alors que l'autre est payé. Non seulement le comédien amateur souvent débourse quelque chose pour adhérer à une association, confectionner ses costumes ou louer une salle de représentation mais il n'est pas payé en retour. Il s'agit pour lui de payer pour satisfaire son propre plaisir. Lorsqu'un acteur devient professionnel la démarche évolue. Il s'agit ainsi de se faire payer ce qui laisse émerger d'autres notions, au-delà de celle du plaisir. La somme reçue par l'acteur peut prendre différentes significations en fonction de chacun : reconnaissance du travail effectué et de la valeur de l'œuvre créée ou témoin du plaisir pris par le spectateur à regarder l'acteur sur scène.

- *La légitimité d'être sur scène*

Devenir acteur, c'est assumer, voire revendiquer une place sur le devant de la scène. Il n'est pas très étonnant qu'on recommande ainsi aux parents d'un enfant timide d'aller faire du théâtre, ou que les ateliers théâtre aient toujours eu leur place dans les institutions psychiatriques, quand les patients qui y sont accueillis traversent des périodes durant lesquels leur estime d'eux-mêmes est particulièrement fragilisée. Comme cela pourrait se retrouver dans d'autres professions ou chaque fois qu'un sujet assume un rôle social, il revient au comédien de s'autoriser une place avant même qu'un autre puisse la lui offrir. Assumer un statut d'acteur même dans entre deux tournages, ou entre deux pièces, n'est pas la même chose qu'être un acteur amateur qui n'a à assumer que sa place sur scène au moment où il s'y trouve. La continuité du statut malgré la discontinuité possible du travail, engage l'acteur professionnel à un niveau légèrement différent. Il s'agit pour le comédien de se vivre en tant qu'acteur indépendamment de la réalité des projets dans lesquels il s'inscrit à un moment donné.

C'est lors des rencontres avec Marion, une jeune élève-comédienne du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD) que la question de la légitimité à

monter sur scène s'est posée. Arrivée seule à Paris, quittant sa famille et ses amis pour se consacrer au théâtre, elle accepte ma proposition de rencontres dans le cadre de cette recherche afin d'explorer ensemble des questions sur sa pratique. Faisant part de son sentiment que les autres se posent beaucoup plus de questions qu'elle, sur eux-mêmes, elle explique que d'une certaine façon, elle ne se sent pas au même niveau qu'eux à cet endroit-là. Accepter des entretiens avec moi serait ainsi, selon elle, une bonne porte d'entrée pour faire émerger et mettre en mots ses questionnements intérieurs.

« J'admire toujours toutes les personnes de la promotion. Mais j'ai toujours été comme ça même dans la vie. J'ai toujours l'impression d'être spectatrice de ce qui se passe sans me dire que les autres pourraient se dire la même chose de moi », m'a-t-elle confié lors de notre première rencontre. Consciente que sa confiance en elle pourrait se développer, elle travaille dans ce sens. Il se dégage d'ailleurs de sa remarque l'enjeu de sa formation : passer d'un statut de spectatrice à un statut d'actrice assumée. Au fil de nos échanges et des nombreuses autres réflexions qui ont pu s'élaborer durant nos rencontres, elle témoigne par son discours de ses changements de positionnement et de sa capacité petit à petit à trouver sa place parmi le groupe d'acteurs. C'est notamment par l'axe de la réflexion portée sur l'interprétation et la justesse que s'amorce son questionnement. « En fait c'est ça qui m'angoisse, la peur d'être nulle. La peur d'être fausse. Ça veut dire, pas au bon endroit, que ça sonne faux, de pas jouer juste » exprime-t-elle avant d'ajouter « être juste c'est vivre la situation, ne pas être en décalage, ne pas être à côté de la plaque. »

Jouer juste reviendrait à bien se situer pour rendre vivant le personnage, à la bonne place de son histoire. Mais dans ce cheminement le comédien peut s'essayer à différentes places ou s'y retrouver sans toujours avoir choisi où il allait. Emmanuel raconte comment parfois, « dans les pièces, quand je joue avec des gens, je fais effraction dans leur propos, des fois je sais pas trop ce qu'ils racontent les metteurs en scène, tu vois. Moi j'ai la place de raconter ça, je squatte comme un parasite, un virus. »³⁴⁴ Il ouvre ainsi une réflexion sur la façon dont le comédien se nourrit des différentes places qu'il peut occuper, des places libres qu'il peut trouver, de la place qu'il peut se créer ou de celle qu'il occupe par effraction.

³⁴⁴ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 378

- *Une observation active*

Devenir d'acteur c'est monter sur un plateau pour agir. Racontant la façon dont il en est venu au théâtre Grégory fait part du fait qu'il s'est d'abord laissé porter par les opportunités : « un jour le prof m'a dit : « voilà, si tu n'as rien à faire, viens avec nous, on construit un décor ». Voilà c'est comme ça que j'ai commencé. [...] J'avais 21-22 ans. Après on m'a dit de passer le conservatoire de Rouen, le conservatoire de Paris, et puis voilà. Et après tu te dis : Tiens je suis acteur ! »³⁴⁵

Au-delà de la dimension artistique, devenir acteur est empreint de significations au niveau subjectif. Tous les comédiens font part de l'importance fondamentale de l'observation dans leur travail. Il s'agit d'ouvrir les yeux sur le monde pour nourrir une créativité qui s'exprimera sur scène. Ainsi ce comédien poursuit en expliquant comment son art s'est constitué comme moyen d'expression : « Dès que j'ai eu une mob, j'ai trainé les cafés [...]. Y'avais toujours un gars qui disait quelque chose dans un café, je trouvais ça génial alors je revenais je le racontais à mes copains. Ils s'en foutaient les trois quarts du temps. Et un jour [...] tout ça trouve une utilité. J'avais ressenti ça. Ouais ça m'a toujours plu de regarder les gens vivre. »³⁴⁶ Mettre sa capacité d'observation au service de son art, tel est un élément particulièrement important du métier de comédien. L'attention portée à chaque situation de vie est ce qui lui permettra d'en inventer de nouvelles, sur scène. L'observation ne reste pas passive, il s'agit pour le comédien de s'approprier des éléments d'une personne pour nourrir toujours le réservoir de créativité nécessaire à la construction de personnages. Ce qui pourrait s'apparenter à une observation passive fait en réalité déjà partie du travail d'acteur. En effet, la plupart des comédiens témoignent du fait qu'il n'y a pas d'horaires dans leur métier puisque tout les nourrit en dehors du plateau. « Forcément tu continues de penser aux choses, tu choppes des trucs des gens : « Ha c'est marrant, cette personne-là, elle a l'air hyper triste, pourquoi elle a l'air hyper triste ? Parce qu'en fait, ha t'as vu comment elle tient son pull, elle se réconforte avec ça, ou elle a pas lâché... »³⁴⁷, explique Jeanne. Il s'agit pour l'acteur d'observer la vie autour de lui et ainsi il occupe une place tout à fait singulière : en retrait d'une certaine façon et pourtant complètement à

³⁴⁵ Interview Grégory – annexe n°5, p. 282

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 293

³⁴⁷ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 300

l'intérieur. Cette possibilité de prendre du recul sur le monde s'offre à l'acteur. Par la nécessité de l'observation qui précède la création, il peut comme faire une pause, se mettre en retrait sans pour autant se risquer à un repli narcissique qui l'isolerait complètement. Certains acteurs témoignent d'une propension à la solitude : « entre deux tournages, j'ai besoin de me délier dans l'atmosphère, de rencontrer des amis, de m'octroyer du temps pour la rêverie, pour lire, écouter de la musique dans ce petit “ terrier ” où je me retrouve un peu en dehors de l'agitation de la maison. Pour moi, la solitude est une affinité, une manière d'être »³⁴⁸, raconte André Dussolier. Ce sont les aller-retours entre moments de solitude, d'observation, et moments d'action avec les autres, qui vont constituer l'équilibre du comédien. « Et ce truc d'être en même temps dehors et dedans, très concrètement dedans, avec les gens. Moi j'adore ça »³⁴⁹ témoigne Grégory qui précise que chacun voit le monde au travers de la bulle dans laquelle il se trouve. D'une certaine façon le métier d'acteur permet d'être dans une bulle « qui englobe toutes les bulles »³⁵⁰.

Ainsi l'observation active à laquelle s'adonne l'acteur lui permet, même à l'écart du monde, de rester en contact avec la réalité extérieure. A des niveaux variés, les comédiens expliquent qu'ils ne s'arrêtent jamais vraiment de travailler. Qu'est-ce que les vacances, sinon un peu plus de temps pour l'observation de la vie, au service d'un prochain rôle ? C'est l'équilibre entre ses perceptions du monde réel et son imagination qui lui permettront de créer. Et cela aussi peut varier beaucoup d'un comédien à l'autre.

- *Action, réaction et création*

Au-delà du travail d'observation, le métier d'acteur se passe sur scène. Et l'activité est le propre de l'acteur. Il suffit d'entendre la voix du réalisateur sur un plateau de tournage : « Moteur ! Ça tourne... Action ! » s'écrit-il pour lancer la scène. Il faut que quelque chose se passe sur scène et cela arrive par l'action individuelle de chaque comédien. « Lorsque vous êtes sur la scène, vous devez toujours être en train de faire quelque chose. L'activité, le mouvement sont à la base de l'art de l'acteur »³⁵¹ écrit C. Stanislavski, avant d'ajouter que « l'immobilité apparente d'une personne assise sur la scène n'implique pas la passivité. [...] Il arrive même souvent que l'immobilité physique soit la conséquence directe d'une grande intensité de pensée, et c'est cette activité intérieure qui est de beaucoup la plus importante du

³⁴⁸ DUSSOLIER A., *Op. cit.*, - annexe n°3, p. 276

³⁴⁹ Interview Grégory – annexe n°5, p. 293

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 293

³⁵¹ STANISLAVSKI C., *Op. cit.*, p. 46

point de vue artistique. »³⁵² Rien de plus difficile que de jouer l'ennui ! Si en apparence il suffirait de ne rien faire, pour que le jeu atteigne le public, l'acteur en réalité doit redoubler d'effort pour jouer, se mobiliser activement même pour exprimer l'ennui et la passivité.

L'action au théâtre et au cinéma, peut trouver sa source à différents niveaux qui ne sont pas nécessairement indépendants les uns des autres. L'action peut être réaction. Philippe explique que pour lui « ce qui est premier [...] c'est la situation, et qui dit situation dit évènement. Tout part de l'évènement au théâtre et au cinéma aussi. »³⁵³ Il précise : « une action c'est très exactement ce qui est déterminé par une situation. Une situation c'est un ensemble de données extérieures à vous, qui vont être telles [qu'elles] vont d'une certaine manière vous contraindre à réagir, parce qu'il faut que ce soit une situation exceptionnelle pour que ce soit intéressant. »³⁵⁴ De ce point de vue, le travail de l'acteur serait de réagir à une situation exceptionnelle donnée. Le jeu d'acteur serait réaction. Quel lien existe-il ainsi entre la réaction et la création ?

La réaction serait l'action en réponse à une autre action. Dans le domaine de la mécanique, elle serait la « force qu'exerce en retour un corps soumis à l'action d'un autre corps. »³⁵⁵ Le préfixe -re vient exprimer ici l'idée la notion de réponse voire de résistance et une façon de ne pas se laisser aller à quelque chose. Cela laisse entendre que le comédien se laisse toucher par la situation d'où un nécessaire laisser-aller, qui permet l'ouverture à l'autre, pour ensuite exercer une résistance de laquelle émergera l'action artistique. Le lâcher-prise ne serait ainsi en aucun cas synonyme de passivité mais s'exercerait afin de permettre au corps de se laisser-toucher par la situation, non pas pour la subir mais précisément pour pouvoir réagir. « *La meilleure façon de faire surgir une émotion est de lui résister.* Tant que je la poursuis, l'émotion s'échappe. Si par contre, je cherche à ne pas me laisser submerger par cette émotion (que moi, acteur, je n'éprouve pas encore), alors, paradoxalement, le processus suffit pour provoquer, comme malgré moi, cette bouffée émotionnelle qui me faisait jusqu'à présent défaut... »³⁵⁶

Quant à la création, elle relève d'un procédé différent en ce qu'elle permettrait de faire advenir quelque chose à partir de rien. Elle serait l'« action d'établir, de fonder quelque

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ Interview Philippe – annexe n°8, p. 328

³⁵⁴ Interview Philippe – annexe n°8, p. 327

³⁵⁵ LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9action/66794?q=r%C3%A9action#66048>

³⁵⁶ DUSIGNE JF., *L'acteur naissant – la passion du jeu*, Op. cit., p. 120-121

chose qui n'existait pas encore »³⁵⁷. La création de l'acteur pourrait-elle ainsi être considérée comme une nouvelle façon de réagir face à une situation donnée ? D'ailleurs lorsqu'un acteur décide de reproduire l'interprétation d'un texte à la manière d'un acteur avant lui, on lui reproche aisément son manque de créativité. De la même façon, un comédien qui réagirait toujours de la même façon à une situation, certainement d'une façon similaire à celle qui serait la sienne dans sa vie privée, ne serait pas un grand acteur. On pourrait dire alors que l'acteur est créateur de réactions.

A partir du texte qui est le support de tout comédien, la richesse de l'interprétation passera par la capacité d'imaginer une réaction toujours nouvelle. Le comédien s'imprègne tout entier de la situation et s' imagine un univers qui lui est propre pour proposer une interprétation singulière dans le jeu. « L'art de l'artiste est de faire surgir comme de nulle part ce qui vient de nul autre que de lui. »³⁵⁸

- *Entrer dans la peau du personnage : travail de l'empathie*

La création de réactions est précisément ce qui permettra de créer de l'humain. Le personnage émergera de l'ensemble de ses actions et paroles dans la pièce. C'est à cet endroit que tout le travail de recherche du comédien se situe. « Comment rendre quelqu'un qui n'existe pas, tout à fait humain ? En étant tout à fait différent de moi »³⁵⁹, s'interroge Jeanne, précisant qu'elle est très peu intéressée par le fait d'être choisie dans un rôle pour sa propre nature, ce qu'elle est. C'est la liberté d'explorer des facettes de soi insoupçonnées pour créer de la nouveauté qui attirent la plupart des comédiens. « L'acteur il doit réfléchir à ce qu'il a à jouer, à la couleur de son personnage » explique Grégory, « sinon faut prendre un *playmobile*. »³⁶⁰ C'est au comédien de faire des propositions de jeu, et cela ne peut se déployer que dans un contexte où il est effectivement possible pour le comédien d'essayer différentes choses. Si on demande à quelqu'un, qui n'est pas acteur, de réagir différemment à une situation quotidienne, comme de prendre avec humour son licenciement, de se mettre en colère contre un adorable bébé qui boit son biberon, de regarder avec tendresse un homme égorger un chat ou de sursauter de peur au moindre toussotement d'un présentateur à

³⁵⁷ LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cr%C3%A9ation/20297?q=cr%C3%A9ation#20186>

³⁵⁸ ASSOUN PL. « La « création » à l'épreuve de la métapsychologie – l'objet inconscient de la création » in *Psychisme et création*, Bègles, L'esprit du Temps, 2004, p. 24

³⁵⁹ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 298

³⁶⁰ Interview Grégory – annexe n°5, p. 283

la télé, cela s'avèrera sans doute une tâche particulièrement difficile. C'est précisément tout le travail exploratoire de l'acteur.

De nombreux comédiens que je rencontre se définissent comme des interprètes. « Je suis au service d'un texte, ou d'un metteur en scène, au service d'un projet. Je me définis comme interprète. [...] Dans le but d'exprimer une idée, une pensée »³⁶¹, témoigne Fleur. Il s'agirait ainsi pour elle de considérer que le message global est porté par le metteur en scène qui se saisit de l'histoire initialement imaginée par l'auteur quand le comédien incarne une partie seulement de cette histoire. Pour autant l'acteur s'engage tout entier dans son rôle qui comporte en lui-même une nouvelle histoire à raconter, celle du personnage. La créativité de l'acteur n'est d'une certaine façon permise que par la liberté d'interprétation. « Tout ceci implique une attitude, un système d'attitude spécialement curieux dans le métier d'interprète dans cette révélation de soi par l'imitation d'un autre être, et pose le problème comme un dilemme définitif dans l'art d'exécuter. *Être soi, ou être un autre.* »³⁶²

En interprétant un texte, le comédien incarne un rôle dans lequel il s'engage et par lequel il s'efface. « Le costume de la femme que j'interprète vient aussi très souvent à mon secours, comme une féminité du personnage qui s'impose à moi et qui me débarrasse d'une partie de la mienne »³⁶³, explique l'actrice J. Godrèche dans une interview. Un lien se noue entre le personnage et l'acteur. « J'adore comprendre les gens mais c'est le corps qui me donne des signaux »³⁶⁴, explique Jeanne, soulignant ainsi que c'est bien par le corps que l'acteur appréhende l'autre. Il ne s'agit pas de chercher à comprendre l'autre dans une analyse intellectualisée mais à le vivre. « Faire le travail de l'intérieur. Je crois que c'est ça qui me plaît le plus, »³⁶⁵ ajoute-elle. Ainsi un formidable travail d'empathie s'amorce entre comédien et personnage. Jeanne se demande ainsi si faire du théâtre ne rendrait pas plus tolérant ? A partager le vécu de personnages, aussi cruels et pathétiques apparaissent-ils, cela les rend-il plus humains et aimables à nos yeux ? Car parler avec les mots d'un autre, les laisser s'exprimer par sa bouche, et le laisser vivre dans son corps, c'est une façon de le comprendre. « Comprendre les mécanismes de quelqu'un d'autre, je trouve ça salutaire, même pour l'humanité ! [...] Y'a une possibilité d'aimer son prochain avec le théâtre »³⁶⁶ ajoute Fleur.

³⁶¹ Interview Fleur – annexe n°7, p. 313

³⁶² JOUVET L., *Op. cit.*, 2009, p. 68

³⁶³ GODRECHE J., *Op. cit.*, – annexe n°1, p. 272

³⁶⁴ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 299

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 294

³⁶⁶ Interview Fleur – annexe n°7, p. 321

L'acteur doit chercher à comprendre son personnage pour pouvoir le jouer et apprendre à l'aimer. Mais le travail d'empathie ne se situe pas uniquement dans une analyse intellectuelle car en le mettant en jeu, en donnant la réplique à son partenaire, le comédien chemine avec ce personnage qu'il incarne. S'il ne saisit pas tout de lui, il avance à la rencontre d'autres personnages pour l'expérimenter. « L'acteur n'est donc pas celui qui, ayant compris le personnage, le sens de ce qu'il dit, pourrait habiller ce sens d'une voix, de gestes et de regards. Il est celui qui, ne comprenant pas le personnage cherche dans quel corps son énigme pourrait s'épaissir. »³⁶⁷ Et cela s'alimente des répliques des autres personnages sur scène avec lesquels le personnage interagit. Au théâtre, quand les répliques sont connues à l'avance par le comédien, un cadre sécurisant s'établit pour risquer de se glisser dans la peau de l'autre, pour se mettre vraiment à sa place, sans se confronter à la surprise et à la dimension traumatique et excessive qu'elle pourrait comporter. Une parole nouvelle peut ainsi advenir. Le comédien s'autorise à se laisser surprendre par ce qui peut émerger de lui-même contenu dans les mots du personnage. « Si nous prétendons savoir ce que nous allons dire, nous ne savons pas ou a minima comment nous allons le dire. Il faut le par cœur de la récitation, le dire de mémoire pour qu'une parole contrevienne à l'« impréparé ». Et encore ! Tout discours est sur le point de trébucher, de scandaliser son déroulé. »³⁶⁸

- *L'alibi du texte : laisser parler l'autre en soi-même*

Grégory raconte que pour lui, le texte est l'alibi de l'acteur pour jouer à peu près tout : « J'ai compris ça il n'y a pas longtemps avec un monsieur qui voulait faire un film. Il disait : « j'écrirai mais on improvisera ». Je lui ai dit : « je ne sais pas improviser ». Il m'avait fait le coup du copain. Et en fait je me suis rendu compte que j'avais raison de vouloir le texte. Je ne suis pas auteur. Il y a des acteurs qui sont auteurs, mais pas tous, enfin pas beaucoup. Pourquoi mes mots seraient intéressants ? Un texte ça te dit ce qu'il faut faire, ce qu'il faut jouer. T'as l'alibi pour jouer ce qui est écrit. C'est vraiment un alibi le texte. »³⁶⁹ Le choix de ce terme en particulier renvoie à mon sens à un élément particulièrement précieux. L'alibi lors d'un interrogatoire de police est précisément ce qui permet au sujet de prouver qu'il

³⁶⁷ ERNAUDEAU C. (2001), « Le corps de l'absence dans la présence de l'acteur » in *Brûler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Paris, L'entretemps, 33-44, p. 43

³⁶⁸ BIDAUD E., « Réflexions sur la parole : entre le rire et l'ennui » in *Cliniques méditerranéennes* 2016/1 (n° 93), p. 73

³⁶⁹ Interview Grégory – annexe n°5, p. 284

n'était pas là au moment du crime et qu'ainsi il n'est pas possible qu'il en soit l'auteur. Le texte revêt ainsi cette fonction de faire place au personnage quand bien même l'acteur ne s'efface pas complètement puisque c'est bien lui qui joue. Le paradoxe du comédien serait intimement lié à sa volonté de se sentir enfin vivant sur scène dans un mouvement de disparition, se laissant happer par son personnage.

Mais qui dans l'acteur est en train de jouer ? D'où l'acteur s'exprime-t-il ? D. Podalydès se souvient de sorties de scène, du retour à la vie lorsqu'il retrouve ses proches après une représentation : « Je m'enveloppe et disparaîs dans le grand alibi de mon trac. Ce n'est pas moi qui ce soir ai joué, mais l'enfant fou d'angoisse *que vous ne pouvez pas ne pas consoler*, à cet instant dans ce hall que vous voulons tous quitter au plus vite. »³⁷⁰

Au-delà du personnage que le comédien incarne, c'est un rôle en lui-même que d'une certaine façon il convoque. Par le pouvoir du texte, l'acteur peut jouer et ainsi instaurer une séparation de soi à soi. En ce sens c'est bien la question de la subjectivité qui est soulevée par le métier d'acteur. On pourrait ainsi envisager la façon dont le texte adopte une fonction de masque pour le comédien. Caché derrière les mots d'un autre, il peut s'en approprier une partie et disparaître un temps. Lorsque S. Freud propose le concept d'identification comme « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. »³⁷¹, on peut naturellement questionner la façon dont le jeu d'acteur remet en mouvement les processus d'identification à l'œuvre chez un sujet. L'acteur d'une certaine façon s'enrichit des personnages qu'il interprète, « parce qu'un texte ça change forcément de ce qu'on est. Puisque c'est une vision du monde un texte. Les gens ne voient pas le monde de la même manière et c'est ça qui change leur caractère. Tout est fait en fonction de ça. »³⁷² De nombreux comédiens témoignent après de nombreuses représentations ou le tournage d'un film qui les a beaucoup mobilisés, qu'ils ne s'en sont pas tout à fait sorti indemne.

L. Jovet souligne l'importance du sentiment qu'éprouve l'acteur d'une vie incomplète, d'un manque à être soi-même. Ainsi il s'agirait pour le comédien d'expérimenter d'autres vies que la sienne dans un double mouvement de s'enrichir et de se révéler. L'autre présent en soi-même qu'il s'agit de faire revivre, relève sans doute du travail de l'enfant qui, bien qu'inaccessible ne cesse d'agir le sujet. L'expression consacrée pour parler du processus de création de l'acteur consiste d'ailleurs à dire qu'il se produit sur scène. La notion de

³⁷⁰ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 49

³⁷¹ LAPLANCHE J., PONTALIS JB., *Op. cit.*, p. 187

³⁷² Interview Grégory – annexe n°5, p. 286

production renvoie précisément à la création mais la forme réflexive la ramène sur le sujet. Ainsi l'œuvre éphémère de l'acteur reste dans son corps et se vit dans l'instant de la représentation.

IV. 1. D) Se vivre dans le regard de l'autre

- *Le public miroir de l'acteur*

Au théâtre comme au cinéma, et pourtant d'une façon très différente, le métier d'acteur n'existe qu'en articulation au statut de spectateur. Au-delà de la considération classique qui opposerait un acteur actif à un spectateur passif, comment comprendre la relation si intime et pourtant si impersonnelle qui lie le comédien à son public ? On a coutume de parler du comédien et de son public. Le spectateur dans son individualité n'existe pas tant pour le comédien, que pour lui-même, dans l'action tout justement qu'il réalise en se rendant dans une salle de théâtre ou de cinéma. Qu'il soit porté par un désir est particulièrement important. « C'est quand même super de se dire que tous les soirs y'a cinquante ou cent personnes qui ne restent pas devant la télé! Moi je reste devant la télé quand je ne travaille pas [...] C'est un petit miracle à chaque fois. C'est bizarre le public »³⁷³ témoigne avec enthousiasme Grégory en évoquant les salles pleines devant lesquels il joue son seul en scène. « Les gens viennent au théâtre comme des enfants rusés, retrouver ce bonheur d'enfant, cette enfance de tout bonheur : voici, il y a du jeu, beaucoup de jeu. »³⁷⁴

Lorsqu'un acteur répète, le public dans son absence est toujours présent. Il s'agit toujours de jouer pour le public qui regarde, au moins en potentialité. Pour Philippe, comédien et pédagogue, il y a comme « une espèce de prime supplémentaire de plaisir que ce qu'on fait, tout ce qu'on a évoqué, cet espèce de réapprentissage, tout se fait devant ou pour une sorte de spectateur, qui est dans la condition du spectateur de théâtre, c'est-à-dire qui est dans l'ombre, qui n'a pas d'individualité propre, c'est tout le monde et personne le spectateur. Qui n'est pas si différent de l'œil de la caméra : qui est un œil, c'est bien un œil, on joue pour un œil, mais qui n'a pas d'individualité propre : ce serait un œil sans visage. »³⁷⁵

³⁷³ Interview Grégory – annexe n°5, p. 290

³⁷⁴ SIBONY D., *Op. cit.*, p.157

³⁷⁵ Philippe p. 12

En effet le jeu « vise à produire une rencontre ; même la rencontre avec une balle relancée par l'autre, marquée par lui d'altérité. »³⁷⁶ Et ainsi pour l'acteur il s'agit de « toucher le public, l'atteindre, le marquer par ces balles verbales et ces mots bien joués, bien envoyés, avec force et adresse, une fois chargés ou allumés au contact d'un autre feu, celui de la création. »³⁷⁷ Au-delà du simple besoin de plaire qu'éprouverait le comédien qui se met en scène et en jeu devant l'autre dans l'attente d'une reconnaissance, on peut se demander s'il n'existe pas différents niveaux de jeu pour l'acteur qui séduit pour raviver son narcissisme ou pour celui qui cherche éperdument un regard qui attesterait de son existence propre. L'œil robotique de la caméra comme l'œil sans visage du spectateur apparaissent comme autant de possibilités d'être rassemblé, reconnu, désiré ou éventuellement décortiqué, mis sous emprise ou happé dans un regard sans fond.

La perception extrêmement labile qui fait du public tantôt un garant de l'altérité puisqu'il se compose de sujets individuels, tantôt une masse informe et indifférenciée qui ne saurait être autre qu'un objet spéculaire, en fait pour le comédien un outil précieux. Avec le public, l'acteur peut jouer. Et ce jeu est tout autant un jeu du sujet avec lui-même qu'un jeu du sujet avec l'autre. Ce qui se passe dans une salle de théâtre s'éclaire ainsi par l'apport théorique proposé par DW. Winnicott concernant l'aire transitionnelle qui constitue un espace dans lequel il ne s'agit plus de savoir ce qui vient de soi et ce qui vient de l'autre. C'est un jeu auto-subjectif en même temps qu'intersubjectif pour le dire selon les termes de R. Roussillon. On peut alors faire l'hypothèse que c'est de la façon dont existe cette aire de repos psychique pour le comédien que découlera une certaine dynamique de jeu pour l'artiste sur scène devant son public.

Si le public se constitue par lui-même, chaque comédien choisit la façon dont il souhaite l'aborder et jouer avec. « Par exemple moi je déteste quand je sais qui il y a. Je mets des manigances au point pour ne pas savoir. J'ai des copains qui veulent venir, je leur donne un numéro, je leur dis appelle de ma part, elle te mettra quand tu veux, mais je ne veux pas savoir sinon ça perturbe. Je me mets à penser à ça »³⁷⁸ témoigne Grégory.

Quand le public s'individualise, il peut alors devenir celui à séduire. Cette séduction se retrouve d'ailleurs très souvent dans le champ sémantique utilisé par les metteurs en scène. Il s'agit de prendre du plaisir pour en donner au public ou de faire l'amour avec le public, selon les expressions consacrées. Lorsqu'il s'agit pour le comédien de se mettre à nu pour

³⁷⁶ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 73

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 73-74

³⁷⁸ Interview Grégory – annexe n°5, p. 290

procurer du plaisir à celui qui regarde, c'est le regard qui est érotisé. Ce qui semble protéger le comédien d'une simple position exhibitionniste perverse dont la satisfaction pulsionnelle résulterait de la seule exposition au regard de l'autre, est la création sublimatoire, quand elle existe effectivement. Le comédien se donne à voir par le personnage qu'il compose. Il s'habille d'un texte avant même de revêtir un costume. Le rideau se lève pour dévoiler un drame qui met en scène les fantasmes inconscients du spectateur. Le comédien, par la création, enfle un costume qui tend à voiler son désir, davantage qu'un vêtement qui deviendrait une carapace et empêcherait l'accroche avec l'autre. « Par l'objet-vêtement investi par l'adolescent, le corps prend visage, il s'en-visage dans son rapport à l'Autre, au regard de l'Autre, sans s'y perdre. C'est un corps qui peut tenir devant l'Autre, en tant qu'autre de l'Autre sexe. »³⁷⁹

Les spectateurs de théâtre ont peut-être d'ailleurs déjà fait l'expérience de se sentir mal à l'aise assis dans un fauteuil en regardant une pièce. Quand l'acteur se prive ou est privé de sa créativité subjective, il s'expose alors au regard de l'autre, sans filtre et pour lui-même. Le comédien compose avec son personnage de sorte que dans le jeu, il le fasse vivre avec son propre style. Monter sur une scène, adopter une gestuelle et déclamer un texte ne suffit pas à proposer quelque chose de créatif. « L'abus de subjectivité nuit et transforme le jeu en simple aveu, ce qui contrarie l'essence même du théâtre qui travaille sur *le moi* et *l'autre*. La disparition de l'un au profit de l'autre fait basculer l'acteur soit du côté de « la composition », habilement pratiquée par les grands professionnels, soit du côté de « la confession » revendiquée au nom d'une subjectivité envahissante. »³⁸⁰

Mais quand le public atteste pour l'acteur de l'arrivée de quelque chose de nouveau, peut apparaître une certaine exaltation pour le sujet de se découvrir lui-même plus en profondeur, en laissant advenir une transformation psychique sous-tendue par le processus d'identification. « La permanence de l'objet du regard au théâtre est l'appât qui permet de penser que la sollicitation pourra cette fois être l'occasion d'une capture jusque-là refusée, en laissant d'abord le spectacle suivre son cours – peut-être dans l'espoir que sera livré le secret qui entoure le moment de l'évanouissement des objets refoulés – pour mieux être à même de surprendre son secret. »³⁸¹ Le public ne cesse de regarder ce qui se déroule sous

³⁷⁹ BIDAUD E., OUVRY O., « Adolescence, vêtement et visagification » in *Adolescence* 2007/3 (n° 61), p. 650

³⁸⁰ BANU G., *Les voyages du comédien*, Op. cit., p. 21

³⁸¹ GREEN A., *Un œil en trop – Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Op. cit., p. 13

ses yeux, et il s'agit d'un drame inconscient dont la création artistique propose une forme acceptable qui permet d'aborder certains secrets invouables.

« J'étais vraiment une enfant très timide et je me souviens d'un jour où on a fait un sketch et je ne sais ce qu'il s'est passé ce jour-là mais j'ai un souvenir assez précis où je me suis lâchée. J'étais pas... En fait on était en train de rigoler entre copines, en train d'imaginer le sketch, en train de le faire et tout à coup je me suis arrêtée et je me suis rendu compte que tout le monde me regardait et tout le monde rigolait. Ca a été un espèce de déclic. »³⁸² Par son témoignage cette comédienne nous laisse penser la force du jeu réside dans sa possibilité à faire oublier un temps, le regard du public, pour qu'il réapparaisse non plus comme inhibant le sujet, l'assignation à une identité figée, mais lui permettant d'ouvrir vers une nouveauté identitaire. On peut ici faire l'hypothèse que par l'incarnation d'un personnage fictif, cette jeune fille faisait l'expérience d'une identification nouvelle.

L'important est bien de souligner que le plaisir éprouvé ne réside ni uniquement dans le jeu et l'incarnation du personnage, ni seulement dans le fait de monter sur scène mais bien dans l'intrication entre les différents éléments qui interagissent pour permettre qu'advienne un moment de création artistique et personnelle. Il s'agirait ici de l'actrice, du personnage et du public. C'est le passage d'un regard qui restreint à un regard qui atteste de l'existence.

Dans un souci de sincérité et d'authenticité, l'acteur joue idéalement sans se regarder, selon l'expression fréquemment utilisé. Les élèves comédiens savent combien cela demande du travail et de la rigueur pour accéder à cette sincérité du personnage. Jouer et vivre de la même manière, l'enjeu serait-il là ? Il s'agirait alors pour le comédien de refaire l'expérience dans le jeu, d'un état de régression antérieur au stade du miroir décrit par J. Lacan qui symbolise le moment d'accès à la représentation de soi-même. Pour laisser le personnage advenir, il doit d'une certaine façon se défaire du regard sur lui-même. Le comédien peut observer son personnage et en rester ainsi à distance mais ne peut s'observer lui-même en jeu. Afin d'effectuer cette prouesse psychique particulièrement complexe, l'acteur ferait alors appel au public qui devient le miroir du sujet en jeu. Par ses rires, ses larmes, son effroi il atteste de l'existence du sujet derrière le personnage.

Dans le moment de la représentation, l'illusion n'est pas la folie. « L'acteur il met en place des choses mais il n'est pas si fou que ça. Par contre le fou serait peut-être le spectateur qui à certains moments y croit ou fait semblant d'y croire bien évidemment. Y'a cette espèce de duplicité de part et d'autre, cette espèce de confusion momentanée comme si

³⁸² Interview Fleur – annexe n°7, p. 311

on était fou, mais en étant sauvé parce qu'il y a un tiers qui permet de vivre cette duplicité. Le tiers pour l'acteur ce serait le spectateur et inversement »³⁸³ propose Philippe. Le spectateur se laisse illusionner mais en gardant toujours à l'esprit que le comédien joue un personnage, et l'acteur joue en s'adressant au public.

- *L'œil de la caméra : un regard objectal*

Les comédiens ont coutume de dire que leur métier est le même au théâtre et au cinéma. Pourtant il s'exerce d'une façon très différente sur un plateau de tournage ou sur la scène d'un théâtre. La place de l'acteur dans la troupe de théâtre ou parmi le staff technique n'est pas la même. Un comédien et metteur en scène de théâtre et de cinéma, m'expliquait qu'au « théâtre le boulot du metteur en scène ou de l'auteur s'arrête le jour où celui de l'acteur commence. Puisque l'acteur [...] va jouer la pièce tout le temps [...]. Au cinéma par contre, l'acteur [...] vient vraiment juste pour sa scène et après c'est bouclé, c'est dans la boîte, alors que le réalisateur il va être présent très en amont, il va être là pendant le tournage et après aussi au montage. »³⁸⁴ Si la place du comédien est différente c'est par la nature même des enjeux techniques mobilisés par ces deux arts proches mais pourtant bien distincts. Si la consigne donnée à l'acteur est presque toujours celle de ne pas se regarder jouer, c'est bien pour se laisser regarder. Il s'agit donc de savoir ce qui peut se laisser voir et quel niveau de maîtrise, de contrôle l'acteur peut exercer sur le regard qui se pose sur lui. La technique que nécessite le théâtre en termes de projection de voix, d'articulation, de travail corporel pour n'en citer que quelques-uns, sont autant d'outils qui permettent à l'acteur de projeter vers le public des éléments qui permettent aux spectateurs d'appréhender son personnage. Au cinéma cela relève d'un processus assez différent puisque la caméra se déplace, s'approche ou zoome, les micros se positionnent au-dessus ou en dessous du comédien, à l'écart du champ visuel de la caméra, pour ne rien rater de ce que le comédien émet. Dans la première situation c'est au comédien de projeter, dans la seconde, il lui faut se laisser approcher.

Voici ici le récit d'une après-midi de tournage sur le plateau d'un long métrage d'une comédie dramatique française. A mon arrivée dans le sublime immeuble parisien du XVIIème arrondissement où est installé l'équipe du film, le régisseur m'accompagne au sixième étage. Des dizaines de personnes s'affairent. Les derniers réglages du décor, de la lumière et du son se terminent. Seulement quatre comédiens sont présents sur le plateau. Ils

³⁸³ Interview Philippe – annexe n°8, p. 337

³⁸⁴ Interview Alexis – annexe n°9, p. 341

paraissent concentrés, silencieux. L'équipe responsable du maquillage, de la coiffure et de l'habillage, constituée exclusivement de femmes, discute. Le tournage démarre enfin. « Moteur », demande le réalisateur. « Moteur demandé » reprend l'assistante de réalisation avant de continuer : « on ne se déplace plus », pour éviter de faire grincer le parquet sous les pieds. « Et... Action ». Le réalisateur donne des indications au comédien qui ne quitte pas des yeux la caméra. C'est un plan serré de face. « Souris... Tiens le sourire sept ou huit seconde » demande le réalisateur à l'acteur.

La scène se répète ainsi presque dix fois : un sourire face caméra. D'un œil peu aguerri, les différences d'une prise à l'autre sont minimales, imperceptibles même. On recommence. Le comédien reprend avec la même intonation, le même rythme, la même intensité. Il répète une partition n'apportant que les précises et infimes modifications soufflées par le réalisateur. Quelle précision technique ! Réglage coiffure. On marque au sol l'emplacement pour le comédien afin que la caméra le suive. Le plan est serré, l'acteur n'est qu'un visage. Un visage comme décomposé : un sourire, un regard, un arrêt, un mot. Même à quelques mètres, ce qu'il dit est presque inaudible. Le jeu s'exerce dans une grande intimité.

L'après-midi avance, l'attente entre deux scènes est longue. L'équipe du maquillage, de la coiffure et de l'habillage réclament de quoi manger. Elles s'impatientent. Voilà qu'un énorme sac de chocolat est livré. L'actrice demande un goûter : « une tartine de Nutella ». Le réalisateur et le chef opérateur s'affairent avec les techniciens. Les derniers réglages et cadrages pour la prise suivante sont en cours. Les comédiens quant à eux sont assez isolés. Ils semblent à part. Cela relève-t-il d'un choix pour rester concentrer ? En voilà un qui n'a qu'un petit rôle que je n'ai vu parler à personne.

Entre deux installations de plateau, le comédien qui tient le rôle principal regarde avec le réalisateur, les prises qui viennent d'être tournées : « Le sourire du début ça va ? Ca n'est pas très naturel, non ? » demande-t-il. Chaque détail est scruté. « Le livre corné ça ne te dérange pas ? », demande le chef opérateur au réalisateur. Un détail que personne n'avait vu mais qui sans doute fait la différence, comme un cheveu mal placé, un rideau froissé, une pommette qui brille. Rien n'est laissé au hasard. Le comédien apparaît comme un élément parmi d'autres sur le plateau. Est-il l'essentiel ? Le temps consacré au cadrage et au réglage de la lumière paraît plus long.

Les allers-retours de l'acteur devant la caméra puis derrière la caméra rendent compte d'un mécanisme particulier au cinéma. Cela se passe d'une certaine manière comme si le comédien observait son image dans le miroir en deux temps. La caméra serait ainsi un miroir qui reflète dans un temps décalé. En observant cet acteur se regarder à l'écran et interroger

le metteur en scène sur le caractère naturel de son sourire, cela renvoie à mon sens, à un questionnement identitaire qui ne quitte jamais complètement l'acteur. A l'instar du bébé qui, dans les bras de sa maman perçoit son image dans le miroir et y reconnaît un être semblable à lui-même, avant de pouvoir accéder à une représentation de lui-même par l'appropriation de son image portée par le désir de sa mère, on pourrait penser que le dispositif du tournage de cinéma remet en jeu ce moment de surgissement du je, tel que J. Lacan le théorise par le stade du miroir³⁸⁵.

L'enjeu réside dans la manière d'utiliser la caméra et par la fonction qu'elle revêt ainsi. Alors que le public est incarné par des êtres humains vivants et animés d'une pulsionnalité qui s'exprime en direct lorsque le comédien joue sur scène, lors d'un tournage de cinéma, la caméra devient l'outil intermédiaire pour regarder. Elle peut alors s'envisager comme le miroir qui capte l'image du sujet, celui qui reflète une image idéale et aliène l'acteur qui se trouve fasciné par cette image en dehors de lui-même, ou encore un miroir qui reflète une image empreinte d'altérité, par l'autre qui regarde, reconnaît et introduit par le langage une médiation entre le moi et le moi-idéal.

J. Lacan précise en effet qu'il « suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »³⁸⁶, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une opération d'appropriation par laquelle le sujet se constitue par le surgissement de quelque chose de nouveau. En jouant un personnage puis en observant sa prestation, l'acteur expérimente une nouvelle partie de lui et d'une certaine façon, on pourrait dire qu'il se nourrit, s'enrichit de ces nouveaux traits auxquels il peut s'identifier. L'acteur s'accommode ainsi, d'une façon toujours personnelle, de l'importance de réactualiser des processus narcissiques et identitaires jamais complètement aboutis. Il dépasse ainsi, lorsque le miroir continue de refléter et ne se désagrège pas, la rigidité identitaire qui se fixe à l'issue du stade du miroir³⁸⁷. Ce désir porté à son image que le jeune enfant expérimente dans les premiers mois de sa vie, il n'aura de cesse de continuer de le chercher auprès d'autres que sa mère. L'image tient, par le regard cherché pour soutenir l'existence. Par le regard, il semble ainsi que ce soit le désir de l'autre que l'acteur recherche. C'est en effet le désir de l'autre qui, derrière l'objet caméra, est le garant de l'intégrité du comédien et atteste de son existence. Quand le miroir ne reflète plus mais capte tout, alors le risque est celui de l'effacement, celui

³⁸⁵ LACAN J. (1949), « Le stade du miroir » in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 94

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 97

pour l'acteur, de demeurer devant un autre perçu comme plein et ne manquant de rien et d'en devenir alors son instrument.

N'est-ce pas pour cela que certains comédiens qui quittent un temps les planches pour se consacrer au cinéma éprouvent par la suite le besoin de remonter sur scène ? Ils témoignent ainsi du besoin de s'éprouver pleinement vivant dans un rapport plus immédiat entre acteur et spectateur rendu possible par l'absence d'écran. Le regard du spectateur retrouve toute la consistance nécessaire pour permettre au comédien d'éprouver la plénitude de son existence.

- *Le risque de l'instrumentalisation*

La dérive vers laquelle un acteur novice, ou un acteur fragile sur le plan narcissique, pourrait se laisser emporter malgré lui est celle de l'éjection du sujet. D. Podalydès, acteur de théâtre évoque le risque d'un jeu mortifère en parlant d'un personnage de fiction, qui ferait l'expérience de devenir un acteur-instrument : « Acteur au cinéma, déposé comme un outil dont on ne sert pas, enduit, maquillé, coiffé, habillé, il n'éprouve aucune difficulté à n'être qu'une chose en attente. Réduit au silence de son enveloppe, vide de texte, de jeu, il ne cherche nullement à paraître ».³⁸⁸ L'expérience d'une certaine aliénation au désir de l'autre peut s'avérer particulièrement douloureuse comme en témoigne un comédien : « Le metteur en scène il est tout puissant dans le théâtre. Il n'est pas puissant quand il te propose une scène en tant que comédien. C'est un des seuls pouvoirs que tu as, de refuser la pièce ou pas. Parfois du coup tu assistes à des numéros de charme assez fous... Parce qu'il te veut... A partir du moment où tu dis oui, ça y est le rapport s'inverse. »³⁸⁹

Il ne s'agit bien entendu pas ici d'envisager la dynamique en termes de personnes mais bien en qualité des positions psychiques dans lesquelles peuvent se trouver pris les uns et les autres. « Je crois que le fait d'avoir un enfant ça m'a transformé. Cette instrumentalisation je ne l'accepte plus. [...] Ca a changé ma vision de l'art »³⁹⁰ témoigne Fleur. En effet, dans ce travail d'identification nécessaire à la création du personnage, le risque existe de ne pas en sortir indemne. Ainsi Emmanuel témoigne d'une expérience douloureuse : « au bout d'un moment [à] te faire rentrer de force dans un truc qui te correspond pas, tu te fais mal et tu te blesses. Je me suis blessé vraiment physiquement tu vois, ou alors au bout d'un moment tu

³⁸⁸ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 191

³⁸⁹ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 368

³⁹⁰ Interview Fleur – annexe n°7, p. 319

te dis : « Non », tu perds confiance en toi » parce que « ça ne t'appartient pas, tu le fais d'une manière mécanique [...] je me suis déchiré un mollet, c'est complètement fou, alors que c'était une pièce statique »³⁹¹. Le comédien pose ainsi la question de la limite du jeu. Sans la souplesse et la liberté d'interprétation, l'acteur devient l'objet du metteur en scène. C. Stanislavski précise l'importance du développement de l'imagination, et met en garde les comédiens du risque de tomber « entre les mains de metteurs en scène qui vous imposeront leur propre imagination et vous deviendrez une simple marionnette entre leurs mains. »³⁹²

Quand la création est possible, alors l'acteur ressent aussi sa responsabilité à prendre en charge le personnage. L'acteur, « c'est quelqu'un qui est sensé prendre en charge un personnage dans une pièce ou un film. Quelqu'un qui prend en charge un texte et qui le rend concret dans le sens où ça passe d'une feuille à un humain. »³⁹³ Pour L. Jovet, le comédien est investi d'une mission qui dépasse le seul but égoïsme de se faire plaisir et de jouir « d'être autre [...] pour sa justification personnelle ». Ainsi Grégory explique qu'il peut tout à fait refuser certains rôles car « il y a des gens dont on n'a pas envie de parler. Il y a des gens qu'on n'aime pas trop, on n'a pas envie de parler d'eux, on n'a pas envie de les raconter. »³⁹⁴ Il émerge ainsi une certaine forme de responsabilité de l'acteur d'offrir un point de vue, de prêter une subjectivité à un personnage qui vient nourrir l'histoire proposée par la pièce. Il devient ainsi d'une certaine façon le porte-parole d'une histoire : d'abord celle de son personnage et par extension celle de la pièce. Il n'est pas rare en effet que dans les médias notamment la parole soit donnée aux acteurs, plutôt qu'au metteur en scène ou au réalisateur de cinéma.

« La liberté doit être une « donne » première pour qu'un espace de jeu puisse se constituer, mais elle représente aussi l'horizon du jeu, la conquête que celui-ci doit rendre possible, son enjeu essentiel. »³⁹⁵ Jusqu'où le théâtre est-il du théâtre ? Quand le comédien n'est plus qu'un corps vidé de sa subjectivité peut-on encore parler de théâtre ? Quand le réel est donné à voir pour le dire au sens de J. Lacan, quand le plaisir consiste à voir des êtres s'abimer, il peut s'agir d'une forme de spectacle mais il ne s'agit plus de théâtre. Le théâtre réside dans le fait de faire croire à l'illusion comme si elle était le réel.

³⁹¹ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 369

³⁹² STANISLAVSKI C., *Op. cit.*, p. 63

³⁹³ Interview Grégory – annexe n°5, p. 283

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 284

³⁹⁵ ROUSSILLON R., *Le jeu et l'entre-je(u)*, *Op. cit.*, p. 79

IV. 2. Etre acteur : un voyage à la découverte de soi-même

IV. 2. A) *Jouer pour s'évader*

- *L'acteur à la rencontre du personnage errant*

La magie du théâtre est sans doute intimement liée au pouvoir du jeu qui permet d'une certaine façon de s'extraire de la réalité sans perdre le contact avec elle. Le comédien, plus qu'il ne rêve sur scène, effectue comme un voyage qui lui permet une évasion psychique. En effet « le but du jeu n'est pas la performance mais le plaisir et la découverte. Comme un enfant découvre et expérimente le monde à travers ses jeux, l'élève modifie la conscience et la vision qu'il a de lui-même et de son environnement à travers le jeu »³⁹⁶ explique A. Del Perugia, directeur d'acteur et pédagogue, au sujet de l'apprenti comédien. L'acteur est ainsi tel un explorateur qui débute un voyage avec, et par, le personnage qu'il incarne. « Nous revisitons notre personnage comme on revisiterait une maison, ses pièces, ses recoins, ses cachettes »³⁹⁷, précise D. Podalydès. Le voyage qu'effectue le comédien n'est ni un départ sans retour, ni une fugue, pas non plus une errance. Tout son travail consiste en effet à tracer les contours propres du voyage qu'il effectue sur scène pour savoir précisément que le retour sera possible. Ce voyage serait la possibilité de sortir de la place à laquelle le sujet-acteur se trouve assigné, voire bloqué, sans le risque de se perdre. Il semble que c'est précisément en incarnant un personnage laissé en errance par l'absence de corps, que le comédien se met sur la route de la découverte de lui-même, « car faute de pouvoir trouver la clef du personnage qui (répétons-le) est perdue, l'acteur ne pourra interpréter le personnage qu'en lui emboitant le pas pour suivre le mouvement de son errance, de la quête de lui-même et essayer avec lui toutes les serrures de sa vie. »³⁹⁸

La richesse des personnages c'est d'être à disposition des acteurs à l'infini. R. Abirached, écrivain et homme de théâtre écrit ainsi que l'auteur crée « un fantôme provisoire... délibérément placé en position d'attente, dans une zone intermédiaire. »³⁹⁹ Le jeu ouvre les possibilités de faire quelque chose sans vraiment avoir à se soucier des conséquences. Il permet le retour à une certaine innocence, dans laquelle le sujet peut

³⁹⁶ DEL PERUGIA A., « Les règles du jeu » in *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000, p. 141

³⁹⁷ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 289

³⁹⁸ ERNAUDEAU C., *Op. cit.*, p. 41-42

³⁹⁹ ABIRACHED R., *La Crise dans le personnage de théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p.9

expérimenter la vie. « La règle du jeu prévoit en effet le droit de se tromper ou de ne pas jouer, ce qui laisse le choix et le temps à chacun de se préparer quels que soient son âge et sa condition physique. Ainsi l'acteur qui n'est pas sûr de lui peut regarder les autres jouer. Il observe, il capte. Au bout d'un moment il entre dans le jeu, troquant le corps qui le tenait prisonnier contre un autre corps, affranchi des peurs anciennes, qui lui ouvre le monde des rêves. »⁴⁰⁰ L'acteur part ainsi à l'exploration de nouvelles vies, celle d'une autre scène qui pourraient prendre vie sur scène. Le passage d'un corps à l'autre ouvre l'espace à la nouveauté. « Le corps est constructeur de forme, déployeur de monde. Il projette sa propre mise en forme du monde. »⁴⁰¹

- *S'extraire d'une vie trop étroite : recomposer avec la toute puissance infantile*

Certains acteurs témoignent combien la porte d'entrée au théâtre a été en même temps l'espoir d'une porte de sortie de leur propre vie. « C'était un peu comme si c'était la première fois que j'ouvrais la bouche, c'était la sensation que j'avais. Et puis quand j'ouvrais la bouche on m'écoutait en fait. Pour moi il y avait vraiment un truc de sortir de la merde. »⁴⁰² Le théâtre devient ainsi un moyen pour l'acteur de s'extraire d'une vie qu'il ressent comme trop étreinte. Les comédiens, chacun à leur façon, semblent considérer leur art comme un moyen d'échapper à une réalité trop étroite. « Regardez les enfants et leur capacité de sortir de leur peau pour s'échapper ; moi je suis restée comme eux, je ne suis jamais devenue raisonnable »⁴⁰³ avoue Nathalie Baye. Quant à André Dussolier il nous confie : « J'avais très envie de grandir pour échapper à ce monde que je ressentais comme triste et bloqué »⁴⁰⁴.

Du comédien qui met au premier plan le désir qu'il prend à enfiler différents costumes et à retomber en enfance, à celui qui revendique un théâtre politique dans lequel il servirait, en tant qu'acteur, un discours et une histoire, chacun paraît valoriser dans son métier la possibilité que celui-ci offre de s'extraire d'une réalité vécue comme insuffisante. L'art du comédien consiste ainsi à manier le principe de réalité tel que S. Freud le définit. La prise en compte de la réalité n'est plus un paramètre indépendant du sujet à accepter, mais par l'acte

⁴⁰⁰ DEL PERUGIA A., *Op. cit.*, p. 142

⁴⁰¹ CHARBONNEAU G., *Op. cit.*, p. 99

⁴⁰² Interview Fleur – annexe n°7, p. 312

⁴⁰³ BAYE N., « Nathalie Baye ou le plaisir de jouer » in *Psychanalyse Magazine*, 2002, n°12 (février/mars 2002), p. 281

⁴⁰⁴ DUSSOLIER A., *Op. cit.* - annexe n°3, p. 276

créateur, il devient d'une certaine façon modulable. Principe de réalité et principe de plaisir trouvent une nouvelle articulation par le théâtre. « L'art parvient par une voie qui lui est propre à une réconciliation des deux principes. L'artiste est à l'origine un homme qui se détourne de la réalité parce qu'il ne peut se faire au renoncement à la satisfaction des pulsions exigé d'emblée par elle, et qui dans la vie de fantaisie laisse libre cours à ses souhaits érotiques et ambitieux. »⁴⁰⁵ Le jeu d'acteur de l'adulte, un peu différemment du jeu de l'enfant mais d'une manière sans doute similaire, permet au sujet de se confronter au principe de réalité sans pour autant s'y soumettre. « C'est par le jeu, et le plaisir partagé, que quelque chose de l'ordre de la toute-puissance infantile peut se remettre en mouvement. »⁴⁰⁶ Et S. Freud nous dit combien l'homme « ne veut pas se passer de la perfection narcissique de son enfance »⁴⁰⁷. Ainsi le jeu permet de retrouver quelque chose de la satisfaction infantile des premiers instants par l'illusion de maîtrise de son environnement que le bébé éprouve. L'acteur réussit par son art à proposer une articulation créative du principe de plaisir et du principe de réalité. « C'est ainsi que d'une certaine manière il devient effectivement le héros, le roi, le créateur, le favori qu'il voulait devenir, sans emprunter l'énorme détour par la modification effective du monde extérieur. »⁴⁰⁸

- *Jouer à être un autre : lâcher-prise sur soi-même*

Lorsque je rencontrai des élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, une des questions abordées par l'un d'eux et qui nous occupa pendant une partie importante de l'année durant laquelle nous nous sommes rencontrés, fût celle du lâcher-prise. Cela résonnait de près avec l'idée d'une libération de pulsions agressives, voire une souffrance qui serait restée jusque-là cachée. Martin est un jeune homme au parcours académique brillant qui s'engage dans une formation d'art dramatique en parallèle du travail universitaire qu'il effectue dans le cadre d'un doctorat. Dès les premières rencontres, son intérêt pour la recherche intellectuelle se fait entendre et il questionne son fonctionnement et le cheminement parcouru. « Il y a une formule qui m'est arrivé cette année qui est un peu la formulation de choses que je transportais avec moi, qui est d'assumer, accepter, revendiquer

⁴⁰⁵ FREUD S. (1911), « Formulations sur les deux principes de l'avenir psychique » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume XI, Paris, PUF, 2002 (réed), p. 19

⁴⁰⁶ ATTIGUI P. *Jeu, transfert et psychose, de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 118

⁴⁰⁷ FREUD S., *Œuvre Complètes*, Volume XII, Op. cit., p. 237

⁴⁰⁸ FREUD S., *Œuvres Complètes*, Volume XI, Op. cit., p. 19

tout. Accepter que je puisse être colérique, assumer que je puisse être colérique et puis ensuite le revendiquer, c'est-à-dire faire en sorte que je puisse l'utiliser quand c'est nécessaire. » C'est ce point de départ qui nous a permis de réfléchir notamment sur l'enjeu du lâcher-prise.

Lorsqu'il évoque le chemin qui l'a conduit au théâtre, il raconte que c'était paradoxalement afin « d'esquiver la question du moi » pour le dire selon ses termes. Le premier mouvement était pour lui de jouer à être un autre afin précisément d'y trouver quelque chose de plus intéressant que lui-même. Par la suite, ce sont les rencontres avec des textes qui sont venues le nourrir, l'enrichir et Martin explique que lui est venu l'idée selon laquelle s'il pouvait choisir ses émotions sur scène, il pourrait en faire de même dans la vie. « Il y a eu une période où j'étais très impérialiste avec moi, très autoritaire. Je pensais que je pouvais choisir mes états et donc il y avait une grosse tendance à me nier », témoigne-t-il lors des premières rencontres. C'est la découverte de sentiments plus intimes expérimentés dans la vie, de sensations corporelles non maîtrisées, qui l'ont petit à petit conduit à vivre les choses différemment, dans l'idée que ce qui est là d'emblée, dans le corps notamment, n'est pas « le fruit d'une décision [...] et il faut le prendre en compte quand même. » Le théâtre apparaît alors comme une possibilité d'être à l'écoute de soi-même et de continuer de creuser en soi pour se découvrir plus en profondeur. « La corporéité est une conscience corporelle constituante à l'égal de la conscience de l'esprit, du *phenomenological mind*. »⁴⁰⁹

Les échanges avec Martin ont été d'une grande richesse. Engagé dans différentes activités au sein du CNSAD mais également à l'extérieur, peu de temps libre pour ce passionné qui attendait nos rencontres comme une opportunité de faire une pause. Les questions qu'ils se posent sont nombreuses et nul besoin pour lui d'attendre que je pose trop de questions. Entre de nombreuses réflexions de société sur le théâtre, Martin fait part de ce qui le gêne particulièrement dans certaines directions d'acteur. Il dénonce une vision de la formation française, qui consiste à « empêcher l'acteur », « à le perdre » pour qu'à la fin seulement, l'acteur trouve quelque chose et s'y retrouve. Ne suffirait-il pas que le metteur en scène dise à l'acteur quoi faire puisqu'il semble le savoir, tant il dit non à chaque proposition de l'élève sur le plateau ? « Je suis vraiment de plus en plus partisan de direction, d'affirmation des choses et donc toutes les démarches de refus me paraissent suspectes », explique-t-il. Si on limite l'acteur cela doit se faire dans le projet de lui faire déployer autre chose, découvrir autre chose mais ne pas consister uniquement dans le fait de le limiter. Pour

⁴⁰⁹ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Op. cit., p. 99

reprendre cette douloureuse expérience qu'il faisait, d'un point de vue plus psychanalytique, on pourrait se demander en quoi l'errance dans laquelle il se trouvait alors sur le plateau, à ne pas savoir où aller, relevait d'une découverte un peu brutale que le metteur en scène, comme autre supposé savoir, finalement était lui aussi manquant et incomplet. « J'avais pu remarquer combien les comédiens professionnels eux-mêmes pouvaient développer d'inquiétude, et partant d'agressivité, face à un metteur en scène doutant et proposant peu face au vide du plateau. »⁴¹⁰

Au fur et à mesure, continuant son cheminement artistique et personnel et se heurtant à des directions d'acteurs qui ne lui paraissaient pas justes, il s'y est lui-même essayé. Comme leitmotiv : l'importance de laisser chaque acteur aller au bout de sa proposition, l'incitant à déployer chaque mouvement qui viendrait, qui adviendrait comme manifestation scénique de sa nécessité interne à jouer. La sensibilité à déployer, devient petit à petit le supplément d'âme nécessaire à la création. Par la réflexion que Martin accepte de mener avec moi et qui le conduira à explorer différentes voies de lui-même, jusqu'à chercher douloureusement les raisons d'un conflit majeur avec l'une des enseignantes, Martin ouvre un questionnement autour de l'essence du lâcher-prise et du laisser-faire, revendiqués au théâtre. Jouer nécessite de s'émanciper d'une certaine pression exercée par le Surmoi qui ramène le sujet à la norme, voire à l'interdit, mais le pousse à agir.

La pratique complexe du comédien réside dans cette oscillation entre connaissance de ce qu'il fait, et abandon à ce qui se joue malgré lui. Le laisser-aller auquel l'acteur s'adonne pour libérer son jeu, est-il celui d'un laisser-aller psychique pour n'être plus qu'un corps, une voix, des sensations ? Pour Jeanne, le discours de certains artistes qui consiste à dire : « Je me laisse sombrer pour ressentir plein de choses »⁴¹¹, pour reprendre ses termes, n'est pas pour elle, signe de travail créatif. « Ces choses-là, apprends à les maîtriser entre guillemets, si tu veux les ressentir, apprends à en faire tes amis pour pouvoir les convoquer au moment où tu en as besoin, [...] Je pense qu'il faut plus être un athlète qu'un poète maudit »⁴¹² poursuit-elle, soulignant l'engagement du corps propre au comédien.

⁴¹⁰ VIVES JM., « A propos des modifications subjectives observées auprès d'un groupe d'adolescents à l'occasion d'une expérience théâtrale » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2005/1 (n°44), p. 166

⁴¹¹ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 302

⁴¹² *Ibidem*.

Rejeter l'intimité ne permettrait pas à l'acteur une créativité suffisante mais monter sur scène dans une démarche exhibitionniste non plus. Alors chaque comédien s'interroge sur la façon de trouver l'alchimie qui lui permettra de se révéler dans une création artistique partageable. En effet Emmanuel formule ainsi sa pensée : « J'essaye de montrer une espèce d'état qui est le mien, intime. Ça peut être soit de la pensée, soit une forme de folie, soit un truc de cet ordre-là. [...] Mais en le formulant comme ça, je me rends compte qu'il y a un truc un peu égocentré, mais c'est pas ça du tout. Je déteste les comédiens qui sont, où qui présentent leur petite blessure, leur petit machin. Non c'est plus montrer la pensée, mais c'est très politique, un rapport au monde, à la société : politique au sens fort du terme.»⁴¹³ Ce comédien semble témoigner ici de l'importance de transformer un produit brut en une création qui fasse tiers en soi et l'autre. Malgré sa recherche d'authenticité et l'importance pour lui de toucher un point de vérité à dévoiler sur scène, il rend compte de l'importance de ne pas uniquement se laisser aller à un dévoilement total sur scène. La question se pose alors de la façon dont le corps peut se donner à voir sans se mettre à nu : doit-il s'effacer au profit de la pensée ? Doit-il devenir un corps en création et devenir une nouvelle peau qui protège le comédien ?

- *L'exploration des sentiments*

Incarner un rôle est sans nul doute un moyen d'expression. Il s'agit pour l'acteur de se saisir du personnage pour trouver dans le jeu une vertu libératrice. L'enjeu du jeu est de trouver un certain plaisir pour que le divertissement que constitue le théâtre n'advienne pas uniquement pour le spectateur mais également pour le comédien. Il faut que « ce soit que quelque chose de positif, que même quand tu créé des personnages qui sont durs, renfermés, tristes ou quoi, ça doit rester joyeux. C'est joyeux de créer de la tristesse ! Tu vois ce que je veux dire ? [...] Parce que tu peux le créer donc si tu peux le créer tu peux l'arrêter. Tu peux être maître enfin de tes sentiments ! »⁴¹⁴ confie Jeanne. A l'instar du bébé qui possède la capacité première de parler toutes les langues, avant de la perdre par l'apprentissage de sa langue maternelle, l'acteur se révolte d'une certaine façon contre l'obligation à choisir une seule vie, aussi riche soit-elle, en ouvrant par son art, les portes de nouvelles possibilités d'être.

⁴¹³ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 363

⁴¹⁴ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 305

« Quand on est acteur, on vit une autre vie. Et si on accepte de jouer le jeu, on va être traversé par les émotions que traverse le personnage. On va souffrir, ou être heureux, mais en général on souffre sinon ce n'est pas un personnage intéressant. Et ce qui est fascinant, c'est de se dire qu'un acteur ne fait pas qu'endosser une autre vie, il en endosse deux : la sienne et celle du rôle. Et ces deux vies se confondent pour former une entité qui est celle que vous voyez »⁴¹⁵ explique Richard, le personnage du metteur en scène dans la pièce d'A. Michalik *Intra Muros*.

Tous les personnages que le comédien rencontrera dans sa carrière sont autant de vie auxquelles il pourra accéder. Son travail consiste ainsi à se hisser à la hauteur du rôle, plus grand que lui par sa cruauté ou son héroïsme. Un personnage de théâtre n'existe que dans l'intensité de son existence. Un personnage banal ne trouve pas place sur scène. Ainsi il offre à l'acteur le moyen d'exprimer des affects et des sensations extraordinaires. Combien de comédiens témoignent du plaisir éprouvé à incarner des personnages cruels et violents ? Qu'il s'agisse d'une violence sadique, masochiste, d'ordre physique, moral ou sexuel, les comédiens confient souvent avec quel plaisir ils entrent dans la peau de ces personnages si éloignés d'eux-mêmes et pourtant sans doute si proches à un niveau beaucoup plus archaïque. Le personnage serait le prisme par lequel les mouvements pulsionnels de l'acteur peuvent s'exprimer, se mettant au service de la création. Isabelle Huppert, au sujet du personnage d'Erika dans le film *La Pianiste*, confie avec sincérité : « Je ne vois pas, en Erika, un cas de perversion ou de sadomasochisme. Ceux qui la voient malsaine ou malade me semblent refuser le miroir insupportable que nous renvoie Haneke sur cet être figé dans un conflit primitif, ce bébé finalement qui subsiste toujours en nous. »⁴¹⁶.

Le jeu théâtral invite l'acteur à un voyage interne vers un état primitif qui demeure en lui-même pour qu'il puisse en extérioriser quelque chose par son art quand l'intime se mêle à l'universel. Il s'agit par la rencontre avec un texte et une histoire, d'aller retrouver l'autre qui sommeille en soi-même. Cette altérité n'est rien d'autre que ce qui demeure encore inconnu en soi-même et qui pourra prendre forme dans un personnage. « Par exemple on va me confier un rôle de salaud, très violent, chef d'entreprise qui est un véritable salaud avec son personnel. [...] Je vais me dire c'est très loin de moi, et puis je vais commencer à penser à la situation et je vais me rendre compte que je joue ça très facilement. On appelle ça une rencontre. Donc ça veut dire quoi ? Que tout à coup je vais me mettre à vivre et à éprouver

⁴¹⁵ MICHALIK. A, *Intra Muros*, Paris, Les Cygnes, 2017, p. 5-6

⁴¹⁶ HUPPERT I., « La diagonale du fou » in *Psychanalyse Magazine*, 2001, n°11 (octobre 2001) – annexe n°2, p. 273

facilement des choses que j'ai forcément croisées dans ma vie, vécues dans ma vie mais d'une façon tellement microscopique que je ne m'en suis même pas rendu compte. Qu'en fait ces choses-là sont momentanément un portrait de moi-même puisque j'y adhère. »⁴¹⁷

Par l'exploration des sentiments du personnage, le comédien tente d'accéder à un savoir sur l'autre. « Comme l'analyste, je fouille, je gratte, dans les sentiments humains. »⁴¹⁸ Il ne s'agit pas tant d'un savoir intellectuel que d'un savoir qui passe avant tout par l'éprouvé corporel et par la sensation. L'acteur expérimente différentes sensations en lui-même pour faire advenir de la nouveauté. « Travailler les différents registres de sa voix, c'est donner au comédien l'occasion d'enrichir le registre de ses émotions. Avoir prise là-dessus, en jouer, c'est révéler tout un matériel qui jusqu'alors demeurait inconscient, c'est aussi laisser à l'humain la possibilité d'un nouveau tissage de ce qui est élémentaire en lui. »⁴¹⁹

Nourrit de la pulsion qui le pousse à agir, il expérimente de nouveaux objets vers lesquelles elle pourrait se tourner pour se rendre vivant autrement à travers le personnage. Car « le moi a en effet besoin de l'objet pour son enrichissement libidinal »⁴²⁰, nous rappelle D. Anzieu précisant que l'introjection de nouveaux objets est source de croissance. Ainsi dans sa rencontre avec son personnage et le chemin qu'ils parcourent ensemble, le comédien peut dénouer certaines intrications pulsionnelles pour les relier différemment. En effet, « la pulsion qui nous pousse en avant reste aveugle tant que l'appareil psychique ne lui a pas conféré un but et un objet »⁴²¹.

C'est un voyage en lui-même qui s'initie pour l'acteur, bien qu'il ne perde pas de vue le public pour lequel il joue. Le travail de l'acteur est de l'ordre de la sensation. Grégory raconte que lorsqu'il monte sur scène, c'est précisément pour suivre un petit chemin. Son jeu est balisé et il doit chaque soir le traverser. « Il se passe des trucs. [...] Le plaisir il est [...] d'avoir raconté quelque chose, d'avoir bien fait un petit voyage. »⁴²²

⁴¹⁷ Interview Philippe – annexe n°8, p. 331

⁴¹⁸ BAYE N., *Op. Cit.* – annexe n°4, p. 281

⁴¹⁹ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 117

⁴²⁰ ANZIEU D. (1985), « Le corps de la pulsion » in *Psychanalyse des limites*, coll « psychismes », Paris, Dunod, 2007, p. 184

⁴²¹ *Ibid.*, p. 191

⁴²² Interview Grégory – annexe n°5, p. 292

- *Le clown comme expérience du désordre*

Le travail du comédien, par la construction du personnage qu'il nécessite et le talent d'interprétation qu'il convoque, se singularise par sa dimension narcissique puisque l'œuvre de l'artiste reste dans son corps. Le voyage du comédien est un périple interne. L'acteur est en même temps éminemment empreint d'altérité puisque le personnage n'existe pas sans lui et réciproquement. « L'enjeu de l'acteur c'est à la fois de briser *l'autre* pour le jouer et de se briser pour jouer *l'autre* »⁴²³. Cette formulation de D. Sibony invite à penser la façon dont acteur et personnage peuvent cohabiter, si cela se situe à ce niveau-là, ou s'alterner dans un même corps. Reprenant les enseignements de L. Strasberg, Philippe livre la façon dont il conçoit l'interprétation d'un personnage. Il ne s'agit pas d'essayer de « jouer tout d'un personnage. [...] Il faut jouer une partie seulement, un peu. Au théâtre pour que quelque chose soit vrai on n'a pas besoin du café, on a besoin d'un peu de café. On n'a pas besoin du sang, on a besoin d'un peu de sang. Vous allez prélevez en vous quelque chose de vrai, de vrai en tant évidemment, puisqu'on est au théâtre, que chose vécue, que chose réagie, dans certaines situations, mais constitutivement vraie. »⁴²⁴ Il s'agirait de prélever en soi-même une partie qui pourrait se développer, en dehors de la personnalité et de l'histoire propre du comédien. Cela reviendrait d'une certaine façon à tenter de trouver en soi-même un personnage inachevé et donc à construire.

Ce procédé est engagé tout particulièrement dans le travail que font de nombreux comédiens : celui de la pratique du masque et plus particulièrement de la pratique du clown. Le théâtre regorge de personnages diversifiés, plus ou moins codifiés. Parmi eux, le clown qui naît des personnages de la *Commedia dell'arte*. Le clown est le personnage qui s'affranchit des normes. Ainsi la « première norme dont l'apprenti clown doit s'éloigner est donc son propre équilibre cognitif, celui par lequel nous sommes adaptés à notre environnement. »⁴²⁵ Il s'agit pour le comédien d'expérimenter le travail du clown pour se défaire des comportements sociaux reconnus et adaptés, qui limitent le jeu et enferme l'acteur dans un carcan social.

⁴²³ SIBONY D., *Op. cit.*, p.81

⁴²⁴ Interview Philippe – annexe n°8, p. 330

⁴²⁵ GOUDARD P., « Le clown, poète du désordre » in *Sens-Dessous*, 2013/1 (n° 11), p. 135

Le nez de clown est considéré au théâtre comme le plus petit masque. L'enjeu créatif de cette discipline, bien connue des apprentis comédiens, est de trouver son propre clown. « Mettre le plus petit des masques afin de faire tomber d'autres masques, ceux qui nous éloignent de ce qui est ! »⁴²⁶ Et ceux qui nous éloignent également de celui qu'on est. Le clown est un personnage mal éduqué, en marge de la société. S'il est aujourd'hui principalement reconnu pour la place qu'il a trouvé dans le cirque, P. Goudard nous dit que c'est sans doute parce qu'il appartient à un théâtre archaïque comme le cirque. Le clown plonge l'artiste dans « un état d'enfance qui surgit en vous et vous fait voir le monde avec des yeux étonnés. Tout est différent. Rien ne va plus de soi. »⁴²⁷

Quelles sont les caractéristiques du personnage de clown ? « Le clown a une certaine naïveté, il suscite la découverte, l'étonnement. Il peut donner à voir un arbre, une chaise, une personne avec un regard totalement neuf avec jubilation et joie de vivre. »⁴²⁸ Il est toujours attentif à ce qui se passe autour de lui, il ne se moque de rien. Doté d'une hypersensibilité il est un personnage en réaction, à l'affût de ce qui se passe autour de lui, prêt à capter le moindre mouvement, le moindre bruit repéré. « Le clown est dans l'instant par les gestes, les attitudes, les expressions de ce qu'il vit, voit ou ressent. Il capte le vivant, il est comme une éponge, ultrasensible. »⁴²⁹

Sabine, élève comédienne au CNSAD racontait son expérience de clown : « Parfois le prof s'adressait à moi, mais en fait il s'adressait à mon clown, mais c'était un peu à la frontière, des fois c'est assez douloureux ». Soulignant l'instabilité des limites, elle témoignait de cet exercice déstabilisant mais qui lui a finalement particulièrement plu. Le travail de clown consiste d'une certaine façon à faire naître ce personnage archaïque qui sommeille en chaque acteur, comme s'il existait *a priori* et qu'il faille aller le chercher. Donner vie à son clown reviendrait à jouer avec un personnage en soi. L'opération résiderait ainsi dans le fait de garantir l'intégrité du moi en donnant vie à des parties restées en suspens, en contenant dans une forme, le reste primitif qui demeure en chacun. Dans une discussion, C. Vallon et J. Oury questionnent l'expérience du clown comme « exercice de rassemblement [...] C'est comme s'il y avait une sorte de jeu de prise dans ce qu'on peut appeler le corps morcelé. Ce n'est pas le corps dissocié. Ça met en valeur, non pas des bouts

⁴²⁶ ANDRES P., « La catharsis de l'angoisse par le clown » in *Enfances & Psy*, 2009/1 (n° 42), p. 92

⁴²⁷ GOUDARD P., *Op. cit.*, p. 137

⁴²⁸ ANDRES P., *Op. cit.*, p. 93

⁴²⁹ *Ibidem*.

de corps, mais des représentants. »⁴³⁰ L'unité du sujet qui tente de s'ériger derrière l'idée d'une identité unique, le comédien n'hésite pas à la remettre en cause. Aller chercher en soi son clown, ce serait expérimenter la pluralité de l'être et s'éprouver dans un corps morcelé qui peut se défaire et se rassembler d'une façon chaque fois nouvelle, sous le coup de la création. Le travail de l'acteur consiste bien à jouer avec lui-même pour trouver la liberté de réagir et d'agir autrement que de la façon dont il le ferait dans sa vie privée guidée par la norme intériorisée. « Devenir quelqu'un d'autre exige de faire face. »⁴³¹ Le clown semble être le personnage le plus précaire de l'acteur, celui qui, émancipé de son éducation, lui permet de revenir à lui-même au plus profond de son intimité. Le trouver, c'est s'assurer de pouvoir incarner d'autres rôles par la suite. Car « intérioriser une relation, installer en soi-même un objet qui serve de repère pour l'appréhension de l'objet externe, suppose en effet que nous avons la faculté innée d'être sujet et objet pour nous-mêmes »⁴³².

- *Le personnage naît dans l'acteur*

Jeanne, une comédienne professionnelle plus expérimentée explique que les personnages qu'elle a créés en masque, sont devenus comme des amies, à qui elle peut faire appelle quand elle le souhaite. D. Anzieu propose l'idée que la création n'est ni mise en acte, ni hallucination, elle est une mise en œuvre. « Elle met en œuvre [...] les mouvements pulsionnels, les émois, les sensations inélaborées »⁴³³. Il apparaît en ce sens que le clown permettrait de créer une relation intime de soi à soi, une relation narcissique où la question de la différence entre sujet et objet ne se poserait plus. P. Attigui précise que « le terme de personnage renvoie au mot latin *persona*, lequel désignait le masque, élément essentiel, reflétant l'imaginaire, les passions et les désirs. De prime abord, sa fonction est de surimposer au visage des expressions culturellement codifiées, mais s'il cache le visage c'est aussi pour révéler à la fois le corps et l'esprit. Il trouve son origine dans la prise de conscience que l'homme a de lui-même, quand il accède à un état de culture. »⁴³⁴

Par la relation au clown, le comédien entre en relation avec lui-même comme autre. Il cache une part de lui, très petite dans la réalité avec seulement un nez de clown, pour en

⁴³⁰ VALLON C., OURY J., « Le clown et le conférencier » in *Chimères* 2014/3 (n° 84), p. 197

⁴³¹ ANDRES P., *Op. cit.*, p. 92

⁴³² ABRAHAM N. et TOROK M. (1962), *L'écorce et le noyau*, coll « Champs essais », Paris, Flammarion, 2009 (rééd), p. 127

⁴³³ ANZIEU D., « Créer/Détruire » in *Créer Détruire*, Paris, Dunod, 1996, p. 28

⁴³⁴ ATTIGUI P. « Le jeu théâtral » in *Santé mentale*, 2011, n°154, Dossier : Théâtre et Psychiatrie (janvier 2011), p. 105

révéler d'autres. Le clown est tout particulier puisqu'il résulte d'une création en même temps qu'il serait le premier personnage du comédien, celui qui naît de ce qui était resté innommable chez un sujet. Pas étonnant ainsi qu'il fasse rire le public. Car « le rire est le cri et le plaisir de la déliaison pour un sujet que la parole abandonne »⁴³⁵, souligne E. Bidaud. Ainsi ce qui se passe entre le clown et son public se joue dans un en deçà de la parole.

Il pourrait alors constituer l'essence même du concept de personnage en ce qu'il est ce qui demeure dans le comédien, de non subjectivé. Un personnage ne serait-il pas une personne potentielle qui prendrait forme chez un sujet en allant chercher ce qui ne s'exprime pas ? Le travail de clown consisterait ainsi à apprivoiser de l'archaïque en soi-même pour toucher à ce qui serait resté non subjectivé. S'ouvrirait ensuite une ressource inépuisable pour donner corps à des personnages. Mais encore faut-il y avoir accès et la manier avec délicatesse. Ouvrir une voie vers l'intime du sujet permettrait de jouer autre chose que ce qu'on est dans le champ restrictif du Moi.

Le travail du clown, crédule et naïf, mais toujours sincère et hyper-sensible est souvent une épreuve difficile pour les comédiens. Il constitue peut-être une étape importante du travail d'art dramatique en ce qu'il permet d'accéder à ce personnage d'avant l'être divisé. « Le jeu, tout comme le travail du rêve, nous permet d'explorer des voies psychiques régrédientes et de rendre figurable ce qui était resté innommable, en l'occurrence l'objet de la satisfaction hallucinatoire que le patient [sujet] croyait à jamais perdue. »⁴³⁶ L'amour passionnel du comédien à son clown s'incarne dans le clown lui-même. En lui donnant vie, le comédien peut éprouver un plaisir intense à se vivre dans un bain de sensations. Ce personnage advient comme une sorte d'éponge vis-à-vis du monde qui l'entoure, sans réelle conscience de lui-même. Il est sensible à tout, touché par tout. Il est cet être primitif, ce qui demeure en chacun comme soi en création. A l'image d'un bébé qui découvre le monde, l'hypersensibilité du clown permet au comédien de retraverser des états psychiques oubliés depuis longtemps.

Alice, une autre actrice racontait comme cela avait été éprouvant de chercher ce clown au plus profond d'elle-même, dans une intimité qu'elle ne connaissait pas encore très bien : « Ce qui est drôle c'est qu'on va chercher très loin dans le clown et donc j'ai trouvé quelqu'un de très renfermé, qui regarde toujours vers le bas ; qui est centré sur elle, qui se renferme sans arrêt, qui est très gênée de voir du public des gens, qui, dès qu'elle entend un bruit elle est affolée, très paniquée, elle a des yeux grand ouvert sur le monde, et elle, elle est

⁴³⁵ BIDAUD E., *Cliniques méditerranéennes*, Op. cit., p. 76

⁴³⁶ ATTIGUI P. *Santé mentale*, Op. cit., p. 32

toute petite. Ce clown c'est moi, mais c'est le moi de l'inconscient presque qu'il faut aller chercher.» C'est comme s'il s'agissait d'un « personnage avec lequel on vit ».

S'agirait-il alors d'une relation passionnelle en ce que les limites entre le sujet et l'objet semblent se brouiller, pour reprendre les termes de S. Freud⁴³⁷ ? Cela relève-t-il davantage d'un investissement fort de l'espace transitionnel tel qu'il est défini par DW. Winnicott ? Le clown serait le personnage sans nom, sans texte, mais qui a une forme, qui prend forme du moins. D'une certaine façon, il vient rappeler que le sentiment d'unité n'est qu'une illusion. En lui attribuant un statut d'objet narcissique, le comédien crée alors une relation passionnelle par excellence : se mettre en relation avec soi-même comme création. Cependant le clown par essence naît sous le regard du public. « Il lui faut les conditions d'une scène. C'est-à-dire un espace vide, et au moins une personne qui regarde. »⁴³⁸ La présence de l'autre est vitale au clown car par le désordre de sa structure précaire, il existe dans le rapport aux autres qui représentent le sens commun. D'ailleurs en scène, « le clown crée la distanciation. En théâtralisant l'événement, il lui donne la dimension du jeu, du rire, il redécouvre le monde sans jugement, sans a priori, sans étiquette, avec un regard neuf, joyeux, ludique et vivant. »⁴³⁹

- *Trouver sa voix pour développer un langage théâtral*

Les observations et les réflexions qui viennent d'être menées rendent compte de l'expérience du clown qui engage le comédien dans un mouvement régressif pour renouer avec un état antérieur au langage. Il apprivoise à nouveau son corps, sa voix et sa sensibilité. Ainsi ces considérations sur le clown ouvrent à la question du langage théâtral développé par le comédien. En effet, dans sa forme la plus épurée, le clown ne parle pas ou peu. « Il parle mais sa parole est précaire, jamais explicative ni rationnelle. En tout cas, il est à l'inverse de tout le monde. Sa parole surgit, non de l'avoir mais de l'être, du « qui suis-je ? ». C'est une parole de l'abîme ».⁴⁴⁰ Le clown permet ainsi à l'acteur de commencer à structurer un nouveau niveau de langage : le langage théâtral. Il crée un personnage sans support textuel en tâchant de faire naître le clown qui sommeille en lui.

⁴³⁷ FREUD S. (1930), « Chapitre premier : Sentiment océanique et narcissisme » in *Malaise dans la civilisation*, (trad. Odier Ch et J.), Paris, PUF, 1971, p.7

⁴³⁸ VALLON C., OURY J., *Op. cit.*, p. 198

⁴³⁹ ANDRES P., *Op. cit.*, p. 93

⁴⁴⁰ VALLON C., OURY J., *Op. cit.*, p. 198

Le langage signe la maîtrise du symbolique en permettant de nommer l'absence selon J. Lacan. Il s'agit de considérer le langage non pas comme simple outil de communication mais comme opération symbolique en tant que l'enfant peut pratiquer le langage maternel. C'est pour remplacer l'objet perdu que s'institue le langage. Il permet de penser le manque en tentant de l'approcher, d'en attraper quelque chose. Le clown apparaît comme le personnage qui s'éprouve en deçà du langage et engage ainsi le comédien à investir la scène pour s'exprimer autrement. Selon J. Oury, « on peut dire que le clown est presque un spécialiste de la ponctuation. Par exemple il suffit que quelqu'un fasse une remarque, tout de suite il l'accueille soit par un sourire, soit par un geste ou même un silence. C'est-à-dire qu'il est très attentif à ce qui donne le sens. Et le sens ce n'est pas forcément un discours. C'est simplement parfois un sourire ou un geste. »⁴⁴¹

Pour qu'un acteur puisse transmettre la parole de l'auteur par le personnage qu'il incarne, il apparaît que la rencontre s'appréhende en deçà de tout discours construit. Lorsqu'un personnage entre en scène, l'intention est la sienne bien qu'imaginée par le comédien. L'acteur vient dire quelque chose de lui-même en empruntant les mots de son personnage. D. Podalydès témoigne du fait que lorsqu'il parle, « c'est une voix sans voix, qui parle par la bouche de mémoire. Des souvenirs de voix, de voix entendues, de voix imitées, de voix aimées. Aucune n'est la mienne, mais la mienne est bel et bien faite de toutes ces voix, je le sais, je l'entends même si c'est inaudible. »⁴⁴² La voix par laquelle se nouent le langage verbal et le langage corporel est principalement investie au théâtre pour offrir de nouvelles possibilités et se faire entendre pour elle-même, dégagée au maximum des investissements affectifs et identificatoires du comédien.

Le travail sur la voix est un axe primordial dans la formation du comédien. Afin de pouvoir s'approprier les mots d'un autre et faire émerger une parole, il se doit d'apprivoiser sa voix. Lorsqu'il apprend à poser sa voix, c'est qu'il cherche à éprouver d'où il peut parler en tant qu'acteur. La voix profonde correspondrait d'une certaine façon au sujet au plus proche de son intimité. L'acteur la recherche pour qu'elle lui soit accessible et puisse être véhiculée dans différentes paroles. Si l'auteur déploie une parole nouvelle par son travail d'écriture, il revient au comédien de faire naître un langage nouveau duquel ce personnage prendra vie. Bien que certains comédiens soient aussi des auteurs, nombreux sont ceux qui précisément différencient leur travail de celui de l'écriture.

⁴⁴¹ VALLON C., OURY J., *Op. cit.*, p. 200

⁴⁴² PODALYDES D. *Op. cit.*, p. 216

C'est la superstition décrite par D. Podalydès selon laquelle un acteur ne doit pas écrire. Superstition en lien avec son expérience quand il explique qu'il éprouvait « [son] bagage intellectuel [...], [sa] culture, [ses] idées, [ses] goûts, [son] langage comme une source d'embarras, un obstacle délicat entre certains de [ses] camarades et [lui]-même. »⁴⁴³ Le comédien prend en charge un texte mais son travail ne se situe pas au niveau des mots. Le texte est une partition sur laquelle il s'appuie pour justement qu'émerge quelque chose de nouveau. A. Artaud, par la sensibilité qu'est la sienne, attache une importance toute particulière à cette nouvelle forme de langage que permet le théâtre. Il évoque ainsi un aspect du « langage théâtral pur, qui échappe à la parole, [...] langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverses. »⁴⁴⁴ Il imagine ainsi un langage qui serait dénué de tous les symboles universels ou tout du moins culturels, un langage qui émergerait ainsi uniquement de l'humain libéré de son empreinte culturelle. Si un tel dénuement paraît difficilement réalisable dans la pratique du comédien, il permet de penser la façon dont le corps de l'acteur travaille à se défaire de ses attaches et codes culturels, des marques de son vécu pour devenir un support disponible pour que le personnage puisse naître en lui. Cela commence par la voix. Pour s'approprier les mots d'un autre, il revient au comédien de trouver comme une voix pure, déliée des signifiants auxquels elle s'attache. Tenter d'éprouver cette pure voix pour déployer un langage nouveau, engage le comédien dans la reconnaissance de sa voix intérieure. La « voix s'incorpore, s'enracine, prend corps dans l'inconscient et on pourrait également soutenir que c'est parce que la voix s'enracine que le sujet a un corps. »⁴⁴⁵ Parler permet au comédien d'éprouver son corps, et c'est à partir de celui-ci qu'il pourra déployer un langage nouveau. C'est un passage de la parole au corps qui s'effectue. L'enjeu serait, pour le dire à la façon d'A. Artaud, de sortir du langage articulé car « cela permet la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots. »⁴⁴⁶

Un tel exercice nécessite l'assurance qu'à défaire ainsi les mailles qui permettent au psychisme de fonctionner correctement, qu'à délier le tissu symbolique du réseau de signifiants, l'issue n'en soit pas celle de l'effondrement. Le retour à la voix, c'est le retour

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 13

⁴⁴⁴ ARTAUD A. (1964), *Le théâtre et son double*, 1932-1938, Paris, Gallimard, 1971, p. 58-59

⁴⁴⁵ IZCOVICH L., « La voix dans l'interprétation » in *Essaim* 2014/1 (n° 32), p. 15-23, p. 18

⁴⁴⁶ ARTAUD A., *Op. cit.*, p. 57

au réel du corps. « La voix est la plus grande puissance *d'émanation* du corps. »⁴⁴⁷ Le travail artistique réside précisément dans le fait de détourner la fonction première du langage qui est celle de la communication. Comme dans le chant, la voix au théâtre « contrarie le langage « tel qu'on le parle », c'est-à-dire quand on veut obtenir le meilleur rendement de la communication. Loin d'être un inconvénient, cette entrave est facteur de délectation dans la découverte. »⁴⁴⁸ Le travail sur la voix imposé par le texte est une étape non négligeable du travail du comédien. La voix engage l'acteur dans un travail éminemment corporel sur lequel je reviendrai et en ceci s'engage dans un processus introspectif afin de découvrir en lui-même d'où pourra naître une nouvelle forme de langage.

IV. 2. C) *Le temps des répétitions : mémoriser, oublier, retrouver*

- *Apprendre par cœur le texte : une inscription profonde ignorée du personnage*

Une autre étape du travail du comédien est bien entendu celle d'apprendre son texte, de l'apprendre par cœur pour se l'approprier. Cette étrange expression qui fait du cœur le siège de la mémoire trouve son origine dans l'Antiquité lorsqu'il était considéré comme le siège de la sensibilité et de l'intelligence. Il est ainsi resté associé aux émotions et aux sensations et nous ouvre le champ de la réflexion du lien entre le texte de théâtre et la mémoire émotionnelle telle qu'elle est nommée dans le langage courant.

Apprendre un texte de théâtre c'est évidemment le connaître mot pour mot, afin qu'il se dise sans aucun effort de la part de l'acteur. Nombreuses sont les techniques d'apprentissage et les moyens de vérifier qu'une fois le processus de récitation engagé, l'acteur sera libre de faire tout autre chose. Le texte devra continuer à se dire par sa bouche, presque de façon automatique. Réciter son texte en faisant la vaisselle, ou bien en jonglant, ou encore en marchant sur une poutre, sont des situations qui demandent une attention plus ou moins soutenues dans lesquelles un acteur peut se mettre, pour s'assurer que même si sa concentration se porte ailleurs, le texte est inscrit dans sa mémoire de façon solide. Mais apprendre un texte au théâtre c'est également l'apprendre de façon neutre et sans intention. Connaître seulement les mots, les vider de leur sens pour pouvoir ensuite les investir de façon personnelle et pouvoir jouer en apportant sa propre interprétation. « L'art du comédien

⁴⁴⁷ ROSOLATO G., « La voix : entre corps et langage » in *Revue française de psychanalyse* 1974/1 (Vol. 38), p. 76

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 85

est précisément de lâcher la maîtrise de sa technique pour en somme l'oublier, en faire le passage d'une émotion. C'est en ce sens qu'il *nous* parle, que se joue une vérité entre le hasard d'un non-attendu et la nécessité de l'attendu du texte. »⁴⁴⁹

Le travail d'acteur a ceci de particulier qu'il consiste à savoir très exactement ce que son personnage va dire par sa bouche et ce que son partenaire va lui répondre, en tâchant de garder une spontanéité garante de la justesse et la sincérité du jeu d'acteur. Ainsi le travail de mémoire se trouve très intimement lié au travail de l'oubli. A connaître un texte sur le bout des doigts, l'acteur pourra l'oublier, détourner son attention de ces mots-là pour les laisser venir à lui. « Je n'aurai aucune pensée pour ce travail de mémoire, lui-même oublié. Rien ne s'interposera entre le texte et moi, entre la page et la bouche. Plus de papier, plus de livre, plus de mots. Les vers et la voix. Délivré dans la voix, dans l'eau de la voix, dans le flot du jeu, tout ce qui n'est encore que rocaïlle, mot lettres, pages, vers, butées, contretemps, obstacles de toute sorte, tout coulera, s'écoulera, le jour venu »⁴⁵⁰, souligne D. Podalydès. Une fois le texte incorporé, le comédien pourra d'une certaine façon laisser s'opérer une confusion artistique qui consiste à utiliser les mots qui lui ont été prêtés par l'auteur pour délivrer une parole personnelle et créative. L'acteur doit se débarrasser de son texte au plus vite pour ensuite pouvoir jouer. Car le personnage ignore son texte. Son art ne réside pas dans le fait de réciter un texte par cœur. Alors le meilleur moyen est de complètement l'incorporer pour le faire disparaître. Le texte se constitue ainsi comme un élément parmi d'autres, disponible pour l'acteur, afin de faire émerger le personnage qu'il incarne. Bien-sûr il est en est la trace la plus tangible, mais c'est en se mêlant intimement à ce qui est présent en l'acteur qu'il pourra réellement opérer.

- *L'appropriation du texte : faire résonner les mots en soi-même*

L'actrice Nathalie Baye, évoquant le choix d'un rôle, confie : « je l'accepte parce qu'il fait écho en moi comme, je crois, à toutes les femmes. Il s'agit presque, à chaque fois, de femmes hors normes et intemporelles dont nous avons toutes quelque chose en nous »⁴⁵¹. En effet un comédien choisit un rôle parce qu'il lui parle. Il est, d'une certaine façon, nécessaire

⁴⁴⁹ BIDAUD E., *Cliniques méditerranéenne*, *Op. cit.*, p. 73

⁴⁵⁰ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 178

⁴⁵¹ BAYE N., *Op. cit.* – annexe n°4, p. 280

qu'un accordage se fasse entre le texte et l'acteur pour qu'une rencontre soit possible, à partir de laquelle un personnage pourra se dessiner.

Les acteurs « font vivre un texte, lui donnent corps ; cela pose de vraies questions sur la vie et le corps : de quoi c'est fait, la vie d'un texte en tant qu'il est lui-même mémoire d'un jeu très ramifié ? Lui donner vie, c'est donner le corps et l'âge dont ce texte serait la parole, une parole possible. Le Corps-acteur joue avec la mémoire d'un autre jeu, et c'est pourquoi il espère transmettre – mettre en mémoire – le jouable du destin. Textuellement. »⁴⁵² Le texte est à la base du théâtre dans sa forme la plus classique. Le travail de l'acteur consiste ainsi à se l'approprier pour l'interpréter de la façon la plus juste possible. Toute personne, ayant eu dans sa vie à faire l'expérience de délivrer un texte appris par cœur, le sait, il faut que le texte lui parle. Maîtriser la langue et connaître les mots ne suffit pas, il faut qu'un langage puisse se déployer pour que chaque mot résonne en l'acteur et parvienne ensuite au spectateur.

Les mots sont les outils du comédien, comme en témoigne Grégory, comédien professionnel : « Les mots je les aime bien parce que c'est la base. C'est le métier. Les mots c'est un indice, c'est une trace. D'ailleurs c'est chiant parce que maintenant dès qu'on tourne dans un truc et que quelqu'un doit dire « mon Dieu je suis fatigué », on a toujours tendance, parce que c'est un film ou un téléfilm et que l'auteur est pas loin, on peut lui dire « dis donc, on dit plus « mon Dieu je suis fatigué », on peut dire « Ha je suis crevé » ». Alors que pourquoi ? Ça donne un corps déjà quelqu'un qui dit « mon Dieu je suis fatigué » et pas « Ha je suis crevé ». »⁴⁵³ Il s'agit ainsi de donner corps au mot car ils sont porteurs de bien plus que leur forme verbale.

Au théâtre le comédien est vraiment porté par le texte alors qu'au cinéma ou à la télévision, le texte ne semble pas avoir la même place. En effet, le personnage, qui ne se dégage que des répliques dans le texte au théâtre, est d'une certaine façon, pris en charge par le scénario lors d'un tournage. Philippe l'évoque en ces termes en donnant d'exemple du rôle du juge d'instruction qu'il incarne dans une série télévisée : « Je vais avoir un costume, on va aller au Palais de Justice, les gens vont me dire : « Bonjour Mr le Juge », donc pour les gens y'a pas de problème je suis juge d'instruction. [...] Tout ça, ça se fabrique tout seul, par contre ce que je vais apporter moi c'est ce qu'il peut y avoir de commun, donc le juge

⁴⁵² SIBONY D., *Op. cit.*, p.79

⁴⁵³ Interview Grégory – annexe n°5, p. 285

d'instruction que j'aurais été dans une autre vie si vous voulez. »⁴⁵⁴ Nous nous intéresserons donc ici particulièrement au texte de théâtre.

Les auteurs prêtent leurs mots aux comédiens. Cette relation de confiance et ce désir de partage constituent le noyau de la création théâtrale, dans l'espoir que cet échange s'avère mutuellement enrichissant. Alors comment l'acteur trouve-t-il un point d'accroche des mots à quelque chose en lui-même qui puisse les lui rendre familiers ?

Pour qu'un texte fasse écho comme l'évoque Nathalie Baye, ne faudrait-il pas que l'acteur ait accès à un espace vide ou un espace en creux, en lui-même qui puisse faire fonction de caisse de résonance ? « Je suis quelqu'un qui respecte énormément le texte, je respecte les virgules... Parce que je crois que ça te donne des indications extrêmement importantes. Une virgule, c'est une respiration et si tu respirez à ce moment-là et pas deux phrases avant, ça t'amène quelque chose. C'est ta seule vraie matière le texte. »⁴⁵⁵ explique Jeanne. S'emparer d'un texte pousse le comédien à fouiller dans celui-ci pour dévoiler un personnage auquel il peut s'identifier afin de l'incarner dans un rôle. « Jouer au théâtre, c'est se nourrir des mots d'un étranger à soi-même, pour se les approprier, les faire siens et pouvoir enfin les dire. Le texte donne d'emblée une forme de langage. Il revient alors à l'acteur de le faire sien. »⁴⁵⁶ Pour Jeanne, c'est par la rythmique du texte que va pouvoir se dessiner petit à petit le personnage : un rythme soutenu et saccadé, peut-être que la respiration est courte, peut-être que le personnage se tient voûté, ou alors boite. Débute ensuite le travail de création du comédien, le temps de la recherche pour expérimenter par le corps la façon dont les mots pourraient être dits.

Il s'agit pour l'acteur de trouver le point de résonance qui lui permettra de s'accorder au texte. « Si vous prenez Racine par exemple, il y a des vers, vous les dites, ça vous traverse, ça vous parle. D'autres c'est l'écran complet. On comprend rien, on lit des mots pour rien », témoigne Philippe. Il s'agit donc pour le comédien de comprendre au niveau intellectuel ce que dit le personnage mais la résonance vient également toucher le corps au niveau symbolique. Cela se passe comme si le vers venait retentir à un endroit précis de l'intimité de l'acteur par un procédé qu'il ignore lui-même par la magie du laisser-faire. Selon les physiciens, la résonance, ou vibration par sympathie, est un phénomène selon lequel tout corps élastique susceptible de vibrer sur une fréquence N entre spontanément en

⁴⁵⁴ Interview Philippe – annexe n°8, p. 333

⁴⁵⁵ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 308

⁴⁵⁶ SERGENT M. (dir. WOLF-FEDIDA M.), « De l'écriture à l'expression, le maniement de la langue chez le comédien » in *Bilinguisme et maîtrise de la langue française*, coll « Culture et Langage », MJWFéditions, Paris, 2016, p.112

vibration, audible ou non, lorsqu'on émet dans son entourage un son ayant soit cette fréquence N, soit une fréquence N' dont N est un harmonique proche⁴⁵⁷.

Le processus de jeu théâtral de l'appropriation des mots d'un étranger consiste ainsi à trouver un point d'accroche et pour cela l'acteur ne peut être tout à fait vide, mais à partir duquel cette rencontre pourra faire écho. Lorsqu'un enfant lance un caillou dans un puits, c'est au moment où il se heurte à quelque chose de tangible, de dur, qu'un bruit résonne de l'intérieur de cet espace vide. Ainsi pour l'acteur, c'est précisément la même chose, les mots doivent circuler en lui dans un espace suffisamment libéré pour venir s'accrocher à un déjà-là et se saisir du vide comme caisse de résonance. C'est tout le travail de répétition qui permettra de trouver la façon la plus juste de procéder à cette articulation.

« Plutôt que de chercher les mots pour dire ce que l'on ressent, ce que l'on pense et ce que l'on vit, au théâtre le comédien se saisit des mots d'un auteur. Contrairement à celui « qui ne trouve pas les mots », l'acteur cherche en lui-même, ce qui pourrait le pousser à les dire. »⁴⁵⁸ Le travail d'écriture constitue déjà un certain langage ce qui rend spécifique le travail de l'acteur. Il s'agit alors pour le comédien de trouver un point d'accroche, d'articulation et de résonance entre lui et le texte. C'est ce qui lui permettra d'accéder à la justesse de jeu nécessaire pour que l'illusion atteigne le public.

« Je vais essayer de trouver le phrasé qui me convient et qui convient au texte en même temps »⁴⁵⁹, explique quant à lui Philippe. Il s'agit de trouver la fréquence sur laquelle la parole de l'acteur et celle du personnage pourraient vibrer ensemble. Le corps de l'acteur fonctionne en partie comme caisse de résonance. La magie du théâtre opère et l'illusion est parfaite quand le langage théâtral prend la forme d'un langage universel. « Le théâtre devient vital lorsque le public oublie la technique de l'art, car l'acteur est parvenu au plus profond de lui-même. Qu'il fait corps avec le public. »⁴⁶⁰ Ainsi il devient accessible au public et pourtant celui-ci perçoit bien qu'il ne reçoit pas une parole quotidienne. « Le langage théâtral émerge sur une scène de théâtre par l'écriture d'un auteur qui s'inscrit dans le corps de l'acteur sous le regard du metteur en scène. »⁴⁶¹

⁴⁵⁷ LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/r%C3%A9sonance/169836>

⁴⁵⁸ SERGENT M., *Op. cit.*, p.112

⁴⁵⁹ Interview Philippe – annexe n°8, p. 334

⁴⁶⁰ DELBONO P., *Op. cit.*, p. 39

⁴⁶¹ SERGENT M., *Op. cit.*, p. 112

Ainsi l'acteur « déstructure la phrase, sans pour autant la désorganiser, il déplace les accents et perturbe l'ordre établi : grâce à lui on entend la langue comme si elle venait d'ailleurs, une langue soumise au traitement poétique d'un acteur qui s'attaque aux moules hérités et à la rigueur imposée »⁴⁶². L'acteur accepte de se rendre disponible pour être habité, il se fait vacant pour devenir le vecteur d'une parole qui cherche à tout prix à s'exprimer. « Un mot n'est pas, à l'origine, simplement un mot. C'est un produit achevé qui part d'une impulsion stimulée par l'attitude et la conduite qui entraînent un besoin d'expression. Ce processus est déclenché par le dramaturge ; il ne fait que se répéter chez l'acteur. Tous deux peuvent n'être conscient que des mots, mais pour tous deux – l'auteur puis l'acteur – le mot est la petite portion visible de tout un univers caché. »⁴⁶³

L'acteur qui monte sur une scène de théâtre, sur le plateau encore vide sait combien cela peut paraître impressionnant. Où est-ce que le comédien doit se mettre ? Chercher sa place sur le plateau, c'est symboliquement chercher l'endroit à partir duquel une parole peut émerger, l'endroit duquel le personnage s'exprimera et l'acteur déploiera un discours. On peut ici entendre la scène de théâtre comme la représentation symbolique d'un espace psychique. Elle permet de trouver un lieu psychique et se fait l'occasion d'une présence.

- *L'interprétation : entre réactivation et création d'expériences vécues*

La tâche de l'acteur pourrait se situer à la frontière entre ce qui est imaginé et ce qui est réactivé. Ce mélange des genres est le propre du comédien. Lors de l'entretien que je mène avec Philippe, il l'explique de la façon suivante :

« Imaginez la situation suivante : vous êtes en train de me parler et je vous dis : « Ha bah c'est très très bien parce que je suis en train d'écrire un film et j'aimerais qu'il y ait une jeune étudiante en psychologie qui interviewe un acteur pour lui poser des questions sur le rapport qu'il y a entre la vie et le théâtre » et je dirais : « Est-ce que vous acceptez ? Vous allez dire oui », et donc on va tourner ce film-là. Je vous dirais : « Essayez d'être le plus possible vous-même » [...] Et vous allez refaire exactement ce que vous venez de faire, en mettant la même sincérité [...]. Votre mémoire va fonctionner par rapport à ce que vous avez vécu peu de temps avant, un jour ou une semaine, un mois. Et vous allez devoir refaire ça. [...] Donc si vous voulez cette espèce de confusion dans laquelle vous seriez est très exactement le métier d'acteur. La différence c'est que tout est réel et plus rien n'est réel. Ce qui est réel c'est que vous allez activer votre mémoire. Forcément. La mémoire de ce que vous avez fait une semaine ou un mois avant

⁴⁶² BANU G., *Op cit.*, p. 26

⁴⁶³ BROOK P., *Op. cit.*, p. 29

avec moi, et vous allez par là essayer aussi d'en réactiver des sensations, mais il y a quelque chose qui va se perdre de toute façon, parce que ça ne sera pas la première fois.»⁴⁶⁴

Ce que détaille ici Philippe, est précisément la difficulté de quelqu'un qui ne serait pas acteur, de jouer ce qui a déjà été vécu, c'est-à-dire de répéter avec la même intensité. La source dans laquelle l'acteur puise son inspiration est à l'intérieur de lui-même dans un doux mélange entre ce qu'il s'est approprié de ses observations et ce qui lui a déjà été donné de vivre. C'est ainsi la créativité qui semble permettre de ne pas jouer et rejouer les choses dans un éternel retour, qui s'appréhenderait comme une boucle fermée. La création est ce qui permet à une nouveauté de s'introduire.

Car en effet, il ne s'agit pas de répéter quelque chose de déjà vécu à l'identique, ce n'est pas ici que se situe la motivation du comédien. « On ne peut pas réduire le fait d'être acteur à revivre des choses qu'on a déjà vécues, ça n'a aucun sens, ou alors on est fou, où on est névrosé complètement mais on n'est pas acteur. C'est bien effectivement la part créative qui attire, ça c'est clair. Ce serait peut-être une redistribution de ce qu'on est, mais selon d'autres modes. »⁴⁶⁵ Ce double mouvement de retour en soi-même pour ensuite porter quelque chose vers l'extérieur articule d'une façon spécifique la réactivation et la création. En faisant revivre sans cesse le passé, cela empêcherait-il qu'il ne se fige ? « C'est ce qui fait qu'un acteur n'est pas un individu comme les autres : il a besoin d'y revenir, de réactiver »⁴⁶⁶ explique Philippe. En apprenant un texte par cœur, en œuvrant à l'oublier pour le faire resurgir comme une nouveauté, avec la spontanéité d'une surprise, l'acteur semble effectuer un travail de refoulement actif. Il s'efforce d'oublier ce qu'il doit dire et le sens du texte pour que cela puisse faire retour, chargé d'une puissance affective issue de l'inconscient quand les mots se sont articulés à l'expérience vécue, dans une forme artistique maîtrisée offre une nouveauté de sens mais échappe à la surprise traumatique.

Un tel procédé paraît s'observer davantage dans le travail de construction du personnage au théâtre qu'au cinéma. En effet si au théâtre rien n'est donné d'emblée, au cinéma en revanche le personnage évolue tout de suite dans un décor réaliste. Dans l'élaboration du rôle, le comédien fera appel à du connu. Il prête son corps au personnage. Il cherche à accorder son corps, comme un musicien accorderait son instrument de musique pour qu'il sonne bien et que la mélodie qu'il jouera soit juste. Toute la spécificité de l'acteur réside notamment dans le fait qu'il n'existe pas de point de référence sur lequel se baser. Il s'agit

⁴⁶⁴ Interview Philippe – annexe n°8, p. 329

⁴⁶⁵ Interview Philippe – annexe n°8, p. 332

⁴⁶⁶ Interview Philippe – annexe n°8, p. 330

d'accorder son corps avec le personnage, lui-même œuvre de création par l'articulation des imaginaires de l'acteur, du metteur en scène et de l'auteur par le texte qu'il a produit. Il s'agit là du travail d'interprétation qui permet d'une certaine façon à la mémoire d'ajuster l'expérience vécue aux conditions du présent⁴⁶⁷, pour le dire selon les termes de R. Roussillon. Pour l'acteur comme pour le psychanalyste, le travail d'interprétation nécessite de donner corps au langage et cela ne va pas de soi, même s'il en est toujours affecté. « Trouver la forme qui confère à l'énonciation la posture relationnelle adéquate, le « ton » qui convient pour manifester, à un moment donné dans le transfert, la distance et le type de contact jugé optimum par l'analyste, ne peut guère se programmer sans artifices et sans, du même coup, faire perdre à l'interprétation sa valeur d'accordage ; c'est au « sur-mesure » que cette question doit pouvoir se régler. »⁴⁶⁸ L'auteur souligne ici l'importance de l'engagement corporel dans le travail d'interprétation dans le cabinet du psychanalyste, soulignant ainsi l'importance encore plus accrue à ce même engagement physique pour le comédien.

- *La mémoire corporelle comme réservoir de sensations et d'émotions*

La part accordée au travail physique par l'acteur est bien entendu non négligeable. « Quand je parle de physique, c'est aussi de l'intérieur, c'est plus de l'ordre de la sensation »⁴⁶⁹, précise Fleur ouvrant la voie à un intérêt pour le corps dans sa dimension singulière et subjective. Il semblerait que dans le corps s'inscrive quelque chose du sujet. Jeanne rapporte ainsi les propos de Jacques Tati : « Si tu as trouvé la démarche de ton personnage, tu as trouvé ton personnage »⁴⁷⁰, poursuivant : « Et si tu regardes les gens dans la rue, tu te dis que ce n'est pas faux, d'où l'idée de trouver tout de suite les bonnes chaussures. Tu peux jouer avec n'importe quel costume mais pas avec n'importe quelles chaussures ! »⁴⁷¹ Quant à Philippe, il se surprend en écoutant un vieil enregistrement de lui faisant du théâtre datant d'au moins 25 ans plus tôt : « j'ai été sidéré de voir que le phrasé, ce qu'on appelle le phrasé, était déjà là intact et qu'il n'a pas bougé. »⁴⁷² Le corps est porteur d'une part de l'identité du sujet. Malgré tous les changements qu'un sujet peut connaître, quelque chose de lui-même

⁴⁶⁷ ROUSSILLON R., *Le jeu et l'entre-je(u)*, Op. cit., p. 68

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 64-65

⁴⁶⁹ Interview Fleur – annexe n°7, p. 318

⁴⁷⁰ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 309

⁴⁷¹ *Ibidem.*

⁴⁷² Interview Philippe – annexe n°8, p. 332

reste là. Le sujet est d'une certaine façon « assigné à lui-même. [...] Nous sommes, donc, chacun, condamné à une unicité de notre existence et ce fil qui relie tous nos actes est bel et bien le Soi. »⁴⁷³ Si l'impossibilité de se défaire de notre corps rend compte d'une certaine manière appréhendable, de cette unicité d'existence pourtant jamais tout à fait objectivable pour reprendre les termes de G. Charbonneau, le comédien semble investir le Soi d'une manière toute particulière. Dans le va et vient qu'il produit par l'incarnation de personnages, on pourrait dire qu'il l'investit pleinement pour toujours le garder en vie. Et c'est par le corps que ce travail s'opère en grande partie. Il revient ainsi au comédien de modifier son corps pour se défaire comme il peut, de son histoire personnelle qui s'y est inscrite petit à petit, sans pour autant faire de son corps un instrument sans vie, un corps purement organique.

C'est bien du corps pulsionnel qu'il s'agit ici. En effet, la pulsion telle que S. Freud la définit, est un concept à la limite du psychique et du somatique. Elle entre ainsi en résonance avec ce qui corporellement est cher à l'acteur, c'est-à-dire ses sensations. En effet, il s'agit souvent pour le comédien de solliciter pour jouer, ce qu'il nomme les souvenirs corporels. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de tenter de se souvenir d'un événement en particulier qui aurait provoqué, de la tristesse par exemple, mais plutôt de tenter de retrouver dans le corps, toutes les sensations que cette tristesse avait alors provoquées, afin de les réactiver au profit du personnage et de la façon dont il pourrait s'animer dans la scène proposée. Ainsi le comédien peut se servir de son expérience personnelle. « Jamais je n'utiliserais un souvenir négatif pour me créer une émotion. J'utilise à la limite le chemin »⁴⁷⁴, témoigne Jeanne. Certains peuvent choisir d'utiliser des techniques de réactivation du souvenir afin de réactualiser les effets et manifestations corporels qu'ils pourraient réattribuer au personnage. Il revient cependant plus souvent que le cheminement de l'émotion dans le corps est ce qui se constitue comme outil du comédien. Et si le comédien débutant tentera de se souvenir de sensations auxquelles il n'avait pas prêté une grande attention, le comédien plus expérimenté intégrera bien souvent une étape anticipatrice à son travail.

Dans l'optique d'enrichir toujours son jeu, plusieurs comédiens témoignent du fait qu'ils effectuent un travail actif d'enregistrement des inscriptions corporelles liées à des émotions fortes. « Parfois quand je suis triste je me dis : Tu as vu ça là ! Tiens, garde ce

⁴⁷³ CHARBONNEAU G., « Les nouveaux concepts de la phénoménologie psychiatrique. L'ipséité et le Soi, l'architectonique, le phenomenological mind, rôle et relation de rôle » in *Perspectives Psy* 2014/2 (Vol. 53), p. 156

⁴⁷⁴ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 301

chemin en mémoire. Tu vois, donc je reprends le chemin mais sans mettre l'intention, sans la rattacher au sentiment premier »⁴⁷⁵, explique Jeanne. « Par exemple un jour mon fils [...] a traversé la rue, [...] j'ai eu peur qu'il meurt, j'ai hurlé un truc je ne savais pas que ça faisait partie de moi. Et juste après, une fois que l'angoisse était passée, je me suis dit : « Tiens c'est bizarre ce cri je ne le connaissais pas de moi ». J'ai toujours le réflexe de ça »⁴⁷⁶, ajoute Fleur.

Dans le processus de refoulement comme possible destin de la pulsion⁴⁷⁷, S. Freud explique qu'afin de gérer la quantité d'affect qui risquerait de déborder le psychisme, celui-ci sépare l'affect de la représentation. La représentation est refoulée et l'affect réprimé, libre ou s'attachant à une nouvelle représentation. Le processus actif d'intégration des émotions vécues, décrit par les deux comédiennes, fait écho à ce processus. A des fins de création, les émotions vécues, parfois de façon intense dans la vie, prennent une fonction nouvelle au niveau psychique.

En détachant activement l'affect de la représentation, le comédien envisage d'emblée la possibilité qu'il puisse être récupéré, sous forme de sensation au service de la création. Pour le dire d'une façon imagée, l'affect serait comme déposé dans un réservoir de sensations pour pouvoir être réutilisé plus tard sans nécessairement réinvoquer la représentation associée.

Le travail sensoriel est ainsi extrêmement intense. En enregistrant activement ses réactions sensorielles, le comédien en fait des opportunités créatrices et non pas uniquement des sensations désagréables dont il faudrait chercher à se défendre. En effet toute l'attention portée sur la sensation soulagerait d'une certaine façon le psychisme du travail de gestion de l'affect qu'il aurait à faire. La focalisation portée sur les sensations serait ainsi une issue possible de maîtrise de la situation. Ce que le sujet acteur aurait de plus que les autres, serait ainsi un réservoir corporel de créativité, comme nouveau contenant possible pour accueillir les mouvements affectifs et pulsionnels qui pourraient autrement s'avérer débordants et faire effraction.

Une façon d'envisager le travail corporel est donc d'utiliser le souvenir du cheminement émotionnel. « Le but étant qu'après les émotions, les états et le psychisme se mettent en route. Mais j'ai l'impression de moins fausser la donne quand je commence à travailler physiquement. Parce que ce n'est pas mon émotion entre guillemets qui crée quelque chose.

⁴⁷⁵ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 301

⁴⁷⁶ Interview Fleur – annexe n°7, p. 318

⁴⁷⁷ FREUD S. (1914), « Métapsychologie » in *Œuvre Complètes* (trad.), Volume XIII, Paris, PUF, 2005 (rééd), p. 175

C'est comme les habits, qui font qu'un moment donné tu éprouves les choses différemment et que les états se font. »⁴⁷⁸ Un tel travail technique n'est pas complètement dissociable de celui qui consiste à provoquer des transformations physiques en fonction des hypothèses faites sur le caractère du personnage, ni du procédé par lequel le comédien ne ferait rien d'autre que dire le texte pour observer ce que cela produit en lui, procédé éminemment corporel également puisque même le verbal s'enracine dans le corps par la vibration des cordes vocales.

« Par exemple, Mme Gabrielle, la petite caissière avec ses petites lunettes, tu vois ? [...] je me suis dit : déjà elle est toute dévouée à la cause, en même temps elle tient les comptes, elle a une énorme pression et je pense qu'elle n'a aucune vie en dehors de ça. Donc j'ai – c'est con – mais j'ai fermé le périnée, fermé la cage thoracique, descendu un peu le corps et travaillé sur la respiration qui n'est pas la même et sur le corps qui tombe [...] Tu vois si tu as les yeux qui sont très ouverts et que tu as une toute petite bouche et bien tu peux pas parler [...] et respirer [de la même façon] et donc du coup à un moment donné, ça t'amène à d'autres émotions »⁴⁷⁹ explique Jeanne pour parler de la façon dont elle construit un des personnages de la pièce dans laquelle elle joue au moment où je la rencontre. Grégory quant à lui aurait tendance à laisser faire : « Moi je ne sais pas transformer. Il y a des acteurs qui sont « transformistes ». Ils jouent tu ne les reconnais pas. Moi je ne sais pas faire ça. Je parle et c'est le texte qui fait tout. J'ai tendance à dire le texte comme ça. »⁴⁸⁰

On observe ici combien le travail de l'acteur se déploie dans une articulation d'une extrême finesse entre la technique et le lâcher-prise, ou le laisser faire. La technique apparaît absolument nécessaire en même temps qu'elle s'attache à un objet affectif extrêmement peu maîtrisable. Cette vision s'approche de celle de L. Jovet qui reste une référence en France. Selon lui, le travail du comédien consiste à « faire monter en soi des sensations, des imaginations pour atteindre à des sentiments, les doser, les ajuster, puis les lier, les faire dépendants les uns des autres, les unir en les rendant conséquents, jusqu'à en faire un tout »⁴⁸¹. Ainsi l'expérience ne serait pas fictive mais au contraire une expérience fictive vécue dans ce qu'elle a de plus authentique et sincère.

« Je m'allonge et contemple, au plafond, les images du récit, que je voudrais imprimer dans la mémoire, comme s'ils étaient des souvenirs vécus »⁴⁸², témoigne D. Podalydès. Le

⁴⁷⁸ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 295

⁴⁷⁹ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 295

⁴⁸⁰ Interview Grégory – annexe n°5, p. 286

⁴⁸¹ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 101

⁴⁸² PODALYDES D., *Op. cit.*, p.149

comédien prête son corps pour en faire le réceptacle de sentiments, de sensations, de pensées qui ne sont pas les siennes, pourtant tout vient de lui. L. Jovet témoigne de l'aspect paradoxal du concept de corps chez l'acteur. S'il est un corps offert au personnage pour le rendre vivant, il résiste également comme corps enfermant qui empêche et limite le comédien dans la réalité.

IV. 3. L'acteur sur scène

IV. 3. A) *La présence scénique : le corps de l'acteur*

- *Savoir jouer de son instrument : l'entraînement physique et psychique de l'acteur*

« L'instrument du théâtre, c'est la chair et le sang du comédien »⁴⁸³, écrivait P. Brook portant ainsi son intérêt sur l'acteur et en particulier sur le corps de l'acteur. Mais de quel corps s'agit-il ? Philippe précise bien que pour lui s'il y a « une part d'instrumental dans la mesure où je joue un texte donc je vais servir ce texte pour le faire entendre, [...] assimiler l'artiste à un instrument [serait] un non sens. »⁴⁸⁴ Si ce que tout un chacun pressent du fait que l'acteur n'est pas une machine, un simple instrument par lequel un texte pourrait se dire et se faire entendre, cela renvoie à la question du corps au-delà du corps organique qui aurait les capacités physiques et cognitives de dire un texte.

Malgré la dimension extrêmement physique dans la pratique du théâtre, par l'endurance qu'elle nécessite et certaines prouesses sportives qu'elle exige parfois, le corps de l'acteur n'est pas tout à fait le corps du sportif. Pour jouer de la façon la plus juste possible, l'acteur entraîne ses corps et non pas uniquement son corps. Le corps physique a besoin d'être entraîné car à l'instar du sportif, l'acteur cherche à repousser ses limites corporelles afin d'élargir au maximum la gamme des rôles possibles à jouer. « J'aime que mon corps ne me mette pas de limite à mes envies. Bon après je ne suis pas non plus gymnaste professionnelle, mais je n'aimerais pas me dire : « Ha bah non par exemple, là je ne peux pas faire cette voix aigüe parce que je fume un paquet par jour, donc j'ai la voix tellement grave, c'est ma voix et je ne peux plus la bouger » »⁴⁸⁵, témoigne Jeanne en évoquant l'importance qu'elle accorde à adopter un rythme de vie sain.

⁴⁸³ BROOK P., *Op. cit.*, p. 34

⁴⁸⁴ Interview Philippe – annexe n°8, p. 339

⁴⁸⁵ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 304

Mais au-delà de ce corps, l'acteur s'intéresse à un autre corps, celui qui se présente comme le vecteur de l'émotion. L'acteur en jeu « ne vit plus son corps comme un instrument athlétique mais comme un réservoir de sensations qui le mènent vers l'action. »⁴⁸⁶ Le comédien s'exerce pour affûter son instrument corporel afin qu'il devienne son outil de création. Il s'agit en effet pour le comédien, de travailler son intériorité dans la perspective d'affiner la connaissance qu'il a de lui-même et investir ensuite son corps comme outil de projection. C'est un travail de l'extériorité qui sert la nécessité esthétique du théâtre, par elle-même et pour atteindre le public. L'effet sera trouvé par « la présence de l'acteur [qui tient] à ce frottement des espaces-temps collectifs et particuliers, à cette conjugaison éphémère d'un *dehors* et d'un *dedans*. »⁴⁸⁷

Ainsi « les méthodes d'entraînement diffèrent, bien sûr, mais elles mettent toutes en place les fondements nécessaires au jeu du comédien : souplesse du corps, travail sur la voix mais aussi travail sur l'intériorité, l'objectif étant de faciliter à l'acteur le passage de l'un à l'autre, et de le mettre en état de créativité. [...] Le plus souvent, c'est par le biais d'exercices que l'acteur apprend comment faire coïncider intériorité et extériorité, comment exprimer l'une par l'autre. Le corps devient ainsi effectivement le véhicule de la « pensée ». »⁴⁸⁸ Ainsi la technique s'avère absolument nécessaire pour le comédien mais elle ne suffit pas, car elle relève d'une certaine maîtrise et doit être équilibrée par un autre aspect du travail de l'acteur qui relève quant à lui d'un certain lâcher-prise. La phénoménologie nous ouvre des pistes de réflexion intéressantes sur l'articulation possible entre la maîtrise comme contrôle du corps par l'esprit et du lâcher-prise qui serait libération de l'esprit dans le corps.

« La docilité recherchée en effet dans ce qui constitue le geste adéquat n'est pas à saisir comme une obéissance du corps à la volonté, elle est plus fondamentalement une bonne disposition du *Dasein* corporel lui-même. A trop vouloir, la maladresse surgit, il ne s'agit donc pas de situer le moi dans une volonté qui commande le corps instrumentalisé mais d'éprouver cette malléabilité par où le corps se fie à celui qui l'existe comme sien. »⁴⁸⁹ Il s'agirait ainsi d'apprendre avant tout à investir son corps pour l'éprouver comme sien.

⁴⁸⁶ DEL PERUGIA A., *Op. cit.*, p. 141

⁴⁸⁷ LUCET S., (2001), « Transmission de la présence ? Autour de Roberto Bacci » in *Brûler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Paris, L'entretemps, p. 81

⁴⁸⁸ FERAL J., « Introduction Vous avez dit « training » ? » in *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000, p. 17

⁴⁸⁹ AURIOL I. (dir. B. Granger et G. Charbonneau), « La douleur comme entrave et la corporéité du *Dasein* » in *Phénoménologie des sentiments corporels, Douleur, souffrance, dépression*, coll « Phéno », Argenteuil, Le cercle Herméneutique, 2003, p. 179

Le travail du comédien consiste entre autres, à apprendre le maniement des résistances propres qui s'inscrivent dans un registre à la fois psychique et corporel. Jeanne fabrique des « interrupteurs » pour enclencher un rôle ou l'arrêter. Grégory quant à lui manie ses fusibles, « parce qu'un fusible c'est quelque chose qui empêche qu'il y ait un problème. Du coup ton cerveau te dit « attention, il faut que tu travailles là-dessus ». Je ne sais pas. C'est bizarre comme chimie. »⁴⁹⁰ Au détour de ces métaphores électriques, ces comédiens témoignent de l'importance de doser une certaine énergie qui, libérée dans une forme artistique, peut s'avérer sublime mais qui le plus souvent dans la vie quotidienne, est contenue et retenue par des mécanismes inconscients afin qu'elle ne déborde pas le sujet. Ceci n'est bien sûr pas sans rappeler les mécanismes de défenses théorisés en psychanalyse qui exercent une sorte de pression sur les revendications pulsionnelles, afin que le seul destin pulsionnel possible ne soit pas celui de la satisfaction directe et immédiate.

- *Le geste et le mouvement : essence de l'être*

Le langage scénique du comédien commence par le corps. « J'ai commencé à parler avec mes gestes avant de parler avec mes mots », confie Martine Chevallier, sociétaire de la comédie française, lors d'une interview dans le cadre de l'école d'acteur de la Comédie Française. Être à l'écoute de son propre corps pour entendre ce qu'il a à dire et le laisser s'exprimer, tel est un des enjeux du théâtre. Une fois cela explicité, encore faut-il à l'acteur trouver les méthodes pour effectuer ce travail de découverte corporelle qui rendra son interprétation vivante. P. Brook revient sur les celles développées au sein de son théâtre de la cruauté, nom donné en hommage à l'œuvre d'A. Artaud. Elles lui ont permis de mettre en évidence que le comédien devait « découvrir quel était le plus petit élément nécessaire pour faire naître la compréhension. [...] Un acteur devait communiquer une idée – le départ devait toujours être une pensée ou un désir qu'il s'efforçait de projeter -, mais il n'avait à sa disposition qu'un doigt, qu'une intonation, qu'un cri, ou que la possibilité de siffler. »⁴⁹¹ En mettant le comédien en situation d'immobilité physique, tout en lui donnant la consigne d'exprimer sa pensée et son intention, l'acteur pouvait éprouver la nécessité du mouvement. « On peut utiliser n'importe quelle partie du corps (doigt, hanche, tête, genou, etc.) mais en commençant de tout petits gestes. Et en se limitant à un geste infime dans un endroit précis. On commence par le reproduire plusieurs fois. On le répète encore et encore et on demande

⁴⁹⁰ Interview Grégory – annexe n°5, p. 287

⁴⁹¹ BROOK P., *Op. cit.*, p. 72

alors au corps comment il entend traiter cette base gestuelle. »⁴⁹² La nécessité connue du comédien est bien celle de rendre visible, de donner une forme nouvelle, à ses impulsions profondes car « l'acteur invoque, met au jour ce qui gît au fond de chaque homme que masque la vie quotidienne. »⁴⁹³

La nécessité du mouvement qui est celle du théâtre est également celle du sujet. Monter sur scène serait avant tout une façon d'exister, parfois la seule pour le comédien. Le corps permet à l'être de prendre forme, au Soi de s'incarner et en cela permet d'éprouver un sentiment d'existence. Le Soi, ou l'ipséité, « le « pur » *qui* de la présence, est donc aussi bien celle du corps s'élaborant en permanence comme *propre*. »⁴⁹⁴ S'approprier à nouveau et autrement ses gestes propres, permet de déployer une nouvelle façon d'être au monde pour le comédien.

« Aller, marcher, sauter, tenir debout, courir, glisser, tourner, se pencher ou rester au repos s'articule avec le monde pour autant que notre corps vif est lui-même articulé ; plus encore, le rapport possessif à la corporéité se déploie à la faveur du mouvement : c'est le bras que je tends qui devient le mien en sorte que nul n'a deux bras et deux jambes comme la table a quatre pieds. Le rapport d'appartenance n'est ici ni statique, ni morphologique. »⁴⁹⁵ Le comédien cherche à renouer avec des sensations laissées en suspens, à retrouver un chemin intérieur qui lie d'une façon nouvelle le geste à la sensation, au ressenti le plus profond. En proposant différentes formes corporelles aux personnages qu'il compose, la préparation de l'acteur consiste à éprouver ce qui en lui-même demeure immuable et lui garantit son existence. Car « exister est tout simplement fonder et assumer une continuité de soi à travers des péripéties et des métamorphoses, celles des époques de notre être ou celles qu'exige la traversée des grandes épreuves. »⁴⁹⁶ Sans doute la traversée d'un rôle pourrait s'apparenter à celle d'une grande épreuve de vie.

La contrainte de l'immobilité proposée par P. Brook serait une façon d'éprouver son Soi profond, comme l'épuisement contraint ou accidentel permet de se vivre autrement.

« « Aujourd'hui, vous avez joué fatigués. Oui, ce n'était pas bon. Mais, dans la détente et le relâchement, la béance de la fatigue, vous avez libéré plus d'humanité, de naturel, de vérité émotive que lorsque vous jouez *énergiques* et *concentrés*. Certains se servent mal de leur fatigue et se replient sur leur maigre savoir, sur leur voix. [...] Votre fatigue vous a désigné le chemin à parcourir. La marée basse vous fait mesurer l'espace, immense, de votre potentiel. [...] Mais

⁴⁹² OIDA Y. *L'acteur invisible* (trad. I. Famchon), Arles, Actes Sud, coll « Le temps du théâtre », 1998, p. 57

⁴⁹³ BROOK P., *Op. cit.*, p. 84

⁴⁹⁴ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, *Op. cit.*, p. 99

⁴⁹⁵ AURIOL I., *Op. cit.*, p. 177

⁴⁹⁶ CHARBONNEAU G., *Op. cit.*, p. 15

l'acteur seulement fatigué ne se résout pas à n'avoir qu'une seule expression pour la surprise, à seulement signifier qu'il pleure. Il laisse voir qu'il n'a plus d'expression. Il ne pleure plus mais présente un visage dévasté. S'il rit, c'est aux larmes, ou il ne rit pas. Son absence le rend à lui-même. Il ne joue que le nécessaire, l'intelligible. Il est enfin là. Dans la mélancolie du mauvais travail, il est parvenu à desserrer, à casser le systématique désabusé, la gangue académique. »⁴⁹⁷

Certaines techniques permettent d'accéder à une nouvelle conscience de soi. Elles sont presque toutes corporelles. « L'intégration corporelle permet l'harmonie du geste, expression d'une conscience de soi « aconsciente » qui a recomposé une totalité d'expérience »⁴⁹⁸, écrit G. Charbonneau.

C'est ainsi que P. Brook remet au cœur du théâtre, la créativité du comédien. En effet le comédien effectue un voyage intérieur dans l'optique de proposer quelque chose de nouveau qui se donne à voir. P. Brook rapporte qu'au détour des exercices, « l'acteur était amené à la conclusion inexorable qu'il lui fallait disposer d'une structure. Il ne lui suffisait pas de se sentir passionnément : un effort créateur lui était nécessaire pour forger une nouvelle forme, qui serait le réceptacle et le réflecteur de ses impulsions. Voilà une véritable « action ». »⁴⁹⁹ Le travail du comédien ne réside pas dans un pur laisser-aller corporel dans une passivité incontrôlée, ou une régression sans limites mais bien de laisser-faire en lui-même pour se saisir du geste qui mène à l'action. Elle serait ainsi la réponse qui advient dans un second temps et qui nécessite ainsi bel et bien qu'elle soit initiée par quelque chose. L'action de l'acteur s'envisage comme réponse à ce qu'il ressent.

C'est à partir d'une prise de conscience de certains acteurs au XX^{ème} siècle, accompagnée d'une révolte contre les clichés et les stéréotypes, que vont progressivement se développer les exercices, dans la pratique du théâtre. Considérés comme une « fiction pédagogique [...] ils n'apprennent pas à jouer, à interpréter un rôle, à révéler une personnalité originale, mais à [...] penser avec le corps entier, à l'engager totalement, à réfléchir non seulement avec une section du cerveau et du système nerveux, mais avec les trois parties qui constituent notre masse cérébrale, pas seulement avec le cortex qui permet la rationalité et les associations, mais aussi avec certaines parties du cerveau qui dirigent les pulsions et les différents centres dynamiques et sensoriels. »⁵⁰⁰

⁴⁹⁷ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 144

⁴⁹⁸ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, *Op. cit.*, p. 102

⁴⁹⁹ BROOK P. *Op. cit.*, p. 73

⁵⁰⁰ BARBA E., « Le protagoniste absent » in *Le training de l'acteur*, Arles, Actes sud-papiers, 2000, p. 86

Ainsi il s'agit en mêlant le corps à la parole de développer une nouvelle forme de langage qui aille bien au-delà du langage verbal. Les comédiens s'attachent à trouver les gestes justes, c'est-à-dire ceux qui viennent soutenir la parole, ceux qui portent en eux-mêmes un message, qui témoignent de l'urgence du personnage, de sa personnalité, de son histoire. Ils sont les gestes quotidiens et réflexes du personnage qui en ceci n'ont absolument rien de banal, de médiocre ou de petit. « Le texte me donne une partition corporelle et le personnage vient après, ou pas d'ailleurs. »⁵⁰¹

Le corps de l'acteur est ainsi un nouvel outil de prédilection. Lire un texte n'est pas le jouer, il faut que celui-ci s'incarne, prenne corps. Le corps de l'acteur « devient un réceptacle de l'esprit par la sensation, de l'esprit d'un autre, d'une autre âme que la sienne, et c'est pourquoi sans doute il doit être aussi vide, aussi pitoyablement vacant »⁵⁰². La vacance déjà évoquée plus haut n'est ainsi sans doute pas celle du sujet mais celle du corps, non pas comme instrument dépourvu de toute subjectivité, mais comme corps pulsionnel dont la jouissance ne viendrait pas boucher toute possibilité de relation avec l'autre. « Les sentiments et les mouvements sont la réflexion des mots sur un corps supposé – l'acteur est cette supposition en acte »⁵⁰³.

Le travail de recherche du comédien au théâtre, par la nécessité d'extériorité qu'impose son art, et qui en ceci est sans doute différente du travail de l'acteur devant la caméra, s'ancre dans l'exploration corporelle de son personnage. Ce qui plait à Jeanne d'ailleurs c'est « l'idée de rechercher à l'intérieur les petits chemins. [...] Comment les émotions s'expriment ou ne s'expriment pas. Et du coup si elles ne s'expriment pas qu'est-ce que ça engendre comme signe ? [...] Je commence le travail, contrairement à d'autre, par le corps. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui construisent le psychisme et d'autres qui construisent le corps. Moi je construis le corps et après le corps se modifie, mais entraîne des choses. »⁵⁰⁴

Les gestes seraient les signes des sensations qui mènent à certaines émotions. Le chemin se trace ainsi de la sensation au geste et du geste à l'émotion, qui modifie l'état psychique. Ce parcours n'est sans doute pas le même chez chaque comédien, mais il apparaît intéressant de souligner ce travail qui consiste à repenser le geste. En effet, la spécificité du travail du comédien réside dans le fait qu'il s'agit de travailler ensemble les éléments de communication verbale, à savoir le texte et les mots, de communication non verbale c'est-à-

⁵⁰¹ Interview Fleur – annexe n°7, p. 317

⁵⁰² JOUVET L., *Op. cit.*, p. 105

⁵⁰³ SIBONY D. *Op. cit.*, p. 82

⁵⁰⁴ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 295

dire ce qui concerne, le rythme, l'intonation et l'intensité de la voix et la communication visuelle qui réside dans l'expression du visage et le langage corporel, pour le dire avec les termes propres au domaine de la psychologie. Il n'est pas question pour lui de pointer les incohérences entre ce qui est dit avec les mots et ce qui serait dit avec le corps en attribuant à l'un ou à l'autre la vérité du message porté par le personnage. Car le corps et l'esprit ne peuvent être séparés.

Il s'agit au contraire, précisément de jouer avec un maximum d'éléments pour rendre son personnage le plus vivant possible. Car on sera parfois au plus près du message porté par le personnage en lui reconnaissant sa complexité et son ambivalence, voire ses paradoxes. L'acteur depuis le XX^{ème} siècle considère que « les mots ne doivent pas nécessairement correspondre aux réactions physiques. [Et ainsi son travail consiste à] visualiser par des expressions vocales et physiques cette simultanéité d'intentions divergentes. »⁵⁰⁵ L'acteur prend en charge la complexité du personnage en allant bien au-delà des mots.

« Va, je ne te hais point »⁵⁰⁶ clame Chimène à Rodrigue dans *le Cid*. Si Corneille formule ainsi cette déclaration d'amour, n'est-ce pas déjà pour rendre compte, par sa plume de la multiplicité des émotions qui traversent le personnage ? Ainsi le comédien explore différentes façons de lier le geste à la parole, de mettre son corps en mouvement sous l'élan d'impulsions nouvelles. Il s'agit d'une certaine façon d'effectuer un travail de désymbolisation pour parcourir à l'inverse le chemin qui a un jour mené le sujet de l'excitation somatique à la pulsion, de la pulsion à l'affect et de l'affect à la représentation de mot. Jouer consisterait ainsi à défaire les liens connus pour en faire apparaître de nouveaux, redonner à la pulsion sa force et à l'affect sa capacité de liaison à de nouvelles représentations.

L'acteur remodèle son corps. Dans un même espace donné qu'est celui du corps, chaque personnage est pour l'acteur l'occasion d'un réaménagement interne pour que le texte se déploie de la façon la plus juste et la plus sublime possible. « Je remplis ma mémoire, je meuble les salons, y fais entrer air, désir, mouvement, geste. [...] Un vers obstrue malencontreusement le superbe corridor que je viens de creuser »⁵⁰⁷, décrit D. Podalydès. Ainsi le travail de vide advient comme retour du sujet au plus profond de son être pour toucher à l'essence même de sa singularité et de son humanité.

⁵⁰⁵ BARBA E., *Op. cit.*, p. 88

⁵⁰⁶ CORNEILLE P. (1637), *Le Cid*, Paris, Le livre de Poche, 1986

⁵⁰⁷ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 177

- *Disponibilité du corps et espace vide de la scène*

Afin de se mettre en jeu, l'acteur recherche un état spécifique, état de disponibilité pour le dire selon les termes de L. Jouvett, état de vide qui n'est pas donné d'emblée, qui constitue déjà une certaine création et ne correspond pas à un état de rien.

Au théâtre, l'espace du plateau fait écho à l'état de vide intérieur vers lequel l'acteur tend. « Avant de commencer quoi que ce soit, il est important de nettoyer l'espace de travail. De le vider, le débarrasser de ce qui traîne » confie Y. Oida, précisant qu'au Japon, une telle pratique n'est pas réservée aux traditions théâtrales et s'étend aux traditions religieuses et dans le domaine des arts martiaux. Il ne s'agit en effet pas d'un simple nettoyage mais bien d'un moment de concentration pour permettre au corps de trouver la disposition dans laquelle il sera prêt pour le jeu. Contrairement à ce qui se passe dans la vie quotidienne, il s'agit de ne pas laisser les pensées vagabonder dans tous les sens mais de se concentrer pleinement pour commencer à « ressentir l'existence de quelque chose « de plus » que son énergie personnelle. »⁵⁰⁸ L'environnement extérieur ne cesse pas d'exister mais ne vient plus perturber l'artiste concentré.

« Au théâtre on rentre dans un lieu où on s'enferme. [...] C'est un travail de création qui consiste véritablement à créer toute chose, on crée l'espace, on crée entre guillemets le personnage qu'on est censé représenter, c'est une porte vers l'extérieur. »⁵⁰⁹ Le mouvement apparaît ainsi comme celui d'un repli sur soi, d'un certain enfermement allant ainsi vers l'intérieur pour que la création puisse permettre une ouverture vers l'extérieur. Ce travail s'effectue grâce à une grande concentration et un engagement de l'acteur qui doit se consacrer tout entier à la tâche qu'il accomplit. « Les acteurs doivent être capables de s'engager dans n'importe quelle activité à cent pour cent de leur être et de leur concentration. »⁵¹⁰

Le comédien qui monte sur un plateau de théâtre éprouve cet espace scénique qui est rien et tout à la fois. « Quand on rentre sur un plateau pour la première fois, si on n'est pas préparé, on se sent vidé. On est comme aspiré par cet espace de rien, de vide et d'absence qu'est le plateau, parce que c'est une forme d'absence, pas au sens médiatique, mais au sens de l'ouverture et de la disponibilité. »⁵¹¹ C'est sans doute en ce sens que Y. Oida souligne l'importance de la préparation de l'espace de jeu qui relève en même temps déjà d'une phase

⁵⁰⁸ OIDA Y., *Op. cit.*, p. 22

⁵⁰⁹ Interview Philippe – annexe n°8, p. 327

⁵¹⁰ OIDA Y., *Op. cit.*, p. 23

⁵¹¹ Interview Philippe – annexe n°8, p. 335

de jeu qui est celle de la concentration. « Un lieu juste ne précède pas une activité, bien au contraire il en est la conséquence »⁵¹² précise G. Banu.

Monter sur une scène de théâtre est déjà un acte engageant et faire le vide n'est pas qu'une étape de préparation puisque ce n'est pas donné d'emblée. « Le vide [...] c'est une création aussi. Ce vide il n'est pas donné, on sait bien qu'il faut le recréer. Toutes les pratiques annexes du théâtre, le zen, tout ça... Ce sont des pratiques pour atteindre quelque chose qui n'est pas donné. Il faut le créer ce vide en soi, ça va être plutôt une vacuité qui va permettre à l'acteur de faire vivre quelque chose. »⁵¹³

Faire le vide relèverait ainsi déjà d'un processus de création propre à l'acteur. Si la création est habituellement pensée comme ce qui adviendra en plus, comme une extension narcissique, chez le comédien, c'est par le vide qu'advient la disparition de l'acteur qui permet au personnage d'émerger. Par la concentration, qui est bien le fait de « porter toute son attention sur un même objet »⁵¹⁴, ce dernier convoque l'espace de vide en lui-même qui deviendra son outil de jeu, par le corps de l'acteur mobilisé et disponible autant que par la possibilité de jouer avec des objets imaginaires. Car « les objets matériels qui nous entourent sur la scène demandent une attention bien entraînée, mais les objets imaginaires exigent une force de concentration encore plus développée »⁵¹⁵, pour que l'acteur attire le spectateur sur ce qu'il doit lui-même regarder.

La disparition à laquelle s'adonne le comédien n'est ainsi pas tant celle qui s'apparente à une mort mais au contraire celle d'une certaine renaissance. « Au théâtre y'a tout à réapprendre. Il faut réapprendre à parler, parce que parler c'est dire des textes, donc comme on a vu c'est pas donné. Apprendre à se tenir droit ou à marcher sur un plateau, ça non plus c'est pas donné, même ça, ça s'apprend. Si on n'a jamais fait de théâtre on le sait on a l'air d'une pomme. Donc tout est à réapprendre. »⁵¹⁶ La scène se situe en dehors de l'espace de vie quotidienne et en ce sens la vie sur scène est différente de celle dans la vie ordinaire notamment par le fait qu'elle est faite pour être observée. « Dans la vie courante, vous savez marcher, vous asseoir, parler, regarder naturellement, mais sur scène vous perdez toutes ces facultés. Vous sentez la présence du public et vous vous dites : Pourquoi me regardent-ils ainsi ? Il faut donc réapprendre complètement à vivre en public. »⁵¹⁷ Ainsi le plateau de

⁵¹² BANU G. (1991), *Peter Brook vers un théâtre premier*, Editions du Seuil, coll « points », Paris, 2005, p. 32

⁵¹³ Interview Philippe – annexe n°8, p. 335

⁵¹⁴ LAROUSSE Dictionnaire sur le lien suivant :

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/concentration/17866?q=concentration#17739>

⁵¹⁵ STANISLAVSKI C., *Op. cit.*, p. 90

⁵¹⁶ Interview Philippe – annexe n°8, p. 336

⁵¹⁷ STANISLAVSKI C. *Op. cit.*, p. 81

théâtre offre à l'acteur un espace de présence incroyable avec des possibilités multiples mais en même temps, la présence de l'acteur sur scène dépend de sa capacité à s'absenter de lui-même. « Cette façon de se conduire vis-à-vis de lui-même et du personnage, où son « moi » doit s'effacer pour laisser le personnage agir sur son « soi-même », sur lui »⁵¹⁸ évolue dans le sens non pas d'une disparition complète de l'acteur mais au contraire d'un processus qui lui permettrait de se découvrir à un niveau beaucoup plus profond.

C'est à cet endroit que les dimensions spatiales et temporelles se rejoignent car ces techniques visent l'émancipation de l'acteur des tracas et des habitudes du quotidien pour que sa présence sur scène soit pleine et libérée. L'enjeu est celui d'être pleinement dans l'ici et maintenant. Il est important pour l'acteur de ne pas manquer cette rencontre avec lui-même et avec le spectateur car l'art du théâtre, contrairement à d'autres arts, emploie le temps et l'espace. « La représentation (contrairement au texte écrit) n'existe que dans l'instant où on y assiste effectivement. Et la nature de cet instant précis est en perpétuelle évolution, variant au gré de la représentation, à chaque instant. Même si on retourne voir la pièce, il n'y a jamais deux représentations exactement identiques. L'instant précis auquel on assiste ne se répétera jamais. »⁵¹⁹

C'est ainsi que l'expérience scénique peut s'avérer particulièrement intense en ce qu'elle fait vivre un instant présent libéré d'un maximum de contraires d'habitude et de quotidienneté. L'espace scénique offre un lieu nouveau pour permettre à l'acteur de s'expérimenter. « On peut se permettre d'être un présent plus que présent, prendre plus de risques que dans la vie. Pour moi c'est plus confortable d'être sur une scène que d'être dans la vie des fois »⁵²⁰ témoigne Fleur. « On possède un corps quotidien qui va faire les courses le matin et lave la vaisselle après le repas. Mais on possède aussi un « objet » de représentation apte à raconter d'autres niveaux d'expérience humaine. »⁵²¹

- *De l'intime de l'expérience à l'universel de la représentation*

« Ma petite affaire privée dont tout le monde se fout, qui ne regarde que moi, par le biais du théâtre, par le biais de l'art je peux en faire quelque chose qui soit intéressant ou qui puisse servir aux autres. »⁵²² Ce qu'exprime ici l'actrice semble inscrire le théâtre dans sa

⁵¹⁸ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 132

⁵¹⁹ OIDA Y., *Op. cit.*, p. 57

⁵²⁰ Interview Fleur – annexe n°7, p. 321

⁵²¹ OIDA Y., *Op. cit.*, p. 62

⁵²² Interview Fleur – annexe n°7, p. 314

vie comme véritable moyen d'expression. Le concept de sublimation permet sans doute déjà ici un éclairage intéressant. L'activité sublimatoire consiste à « substituer au Moi-Idéal, qui s'est avéré illusoire, un objet, une activité, une œuvre, que le Moi donnera pour sienne »⁵²³. Il s'agirait ainsi bien d'un travail du moi qui implique l'acteur tout entier mais dans un processus où un travail de deuil est nécessaire pour que la création advienne. « Le comédien créera un personnage en fonction de l'image idéale qu'il se sera forgée intérieurement. »⁵²⁴

Le jeu d'acteur, par le lâcher-prise qu'il nécessite, pourrait-il ainsi s'envisager comme outil de médiation d'un travail de deuil qui garantirait que le renoncement ne conduirait pas à la perte mais au contraire deviendrait une opportunité créatrice ? « C'est paradoxal parce que plus tu vas parler de toi, plus ça va être intéressant, mais il faut avoir un rapport au monde. C'est là où c'est compliqué. Pourquoi il y a des gens ils vont parler d'eux et tu t'en fous, tu te dis : « Ouais c'est sympa j'ai eu l'impression d'assister à une psychothérapie », et pourquoi des gens ils vont te parler d'eux et ça va résonner d'un point de vue très universel ? C'est fascinant ! »⁵²⁵ Emmanuel exprime-t-il à sa façon le mystère de la création de l'acteur ?

Le jeu d'acteur se déploie ainsi tout le long d'une gamme qui irait d'une représentation exhibitionniste où le comédien se donne à voir, à un académisme qui serait une disposition naturelle et expansive, selon D. Podalydès. « Abusé, le comédien croit révéler le plus pur et le plus intime de son talent au moment même où il sombre dans la plus accablante banalité. »⁵²⁶

Olivier, un élève du CNSAD met également en avant ce questionnement : l'acteur est-il un artiste, que crée-t-il ? Cela occupera grand nombre de nos échanges, tant Olivier s'interroge sur ses choix de carrière. Il envisage de quitter l'art dramatique ou de le compléter par l'écriture ou la mise en scène – arts dans lesquels l'œuvre s'appréhende de façon plus concrète que celle de l'acteur qui, une fois la représentation de théâtre terminée, laisse son personnage disparaître pour reprendre le devant de la scène. « Moi je dirais que pour être créateur, il faut avoir un certain égo, parce qu'il faut croire suffisamment en soi pour se dire : Je vais faire quelque chose qui vaut la peine d'être créé. »⁵²⁷

Le théâtre s'ouvre ainsi comme une tribune qui nécessite un certain dépassement de soi. Qu'il s'agisse de s'affranchir de certaines limites corporelles ou de parler au-delà de soi-

⁵²³ De MIJOLLA-MELLOR S., *Le choix de la Sublimation*, Op. cit., p. 354

⁵²⁴ ATTIGUI P., *Jeu, transfert et psychose, de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 131

⁵²⁵ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 366

⁵²⁶ PODALYDES D. Op. cit., p. 19

⁵²⁷ Interview Alexis – annexe n°9, p. 350

même, les comédiens font part de l'importance de la création. « Il y a un sentiment d'existence et de degré d'exister qui est très fort au théâtre et qu'il n'a pas du tout dans sa propre vie, pour des raisons personnelles ou psychotiques... [...] Mais on ne le sait pas au début, peut-être qu'on le sent. On ne peut pas le savoir au début parce que c'est violent. C'est pour ça qu'il y a beaucoup de gens qui veulent faire du théâtre mais qui ne continuent pas, parce que c'est trop difficile. »⁵²⁸

Le travail de mise en scène pourrait être considéré comme un travail de figuration de mouvements psychiques mobilisés par le comédien dans le jeu. Lorsqu'il crée un personnage, une partie de sa création fait retour sur lui-même. On pourrait dire qu'il s'agit de se créer soi-même en dehors de l'héritage familial reçu qui inscrit dans une lignée, éventuellement assigne à une place ou au contraire n'en permet aucune. Permettre à chaque personnage de prendre place dans une histoire et sur un plateau s'articule ainsi à la place que l'acteur se trouve pour lui-même.

Le comédien semble ainsi, par le travail corporel que préconise par son art, s'engager dans une découverte de son fonctionnement psychique et pulsionnel au service de la création. La technique serait un moyen pour l'acteur de faciliter « la prise de conscience des forces et des résistances de son corps »⁵²⁹, lui permettant ainsi de retrouver une liberté et une spontanéité dans ses gestes et son mouvement. La présence scénique pourrait ainsi s'envisager comme la possibilité pour l'acteur d'être tout à fait présent à lui-même sur scène, dans une création dont la portée est universelle. Au-delà du travail de réappropriation de son corps qui se fait en amont de la représentation, l'acteur qui monte sur scène est en même temps plus que jamais présent, dissimuler sous son corps en tant que création artistique. Le personnage prend forme sous le regard du public mais c'est l'acteur qui lui donne la vitalité de sa présence.

IV. 3. B) Sous les feux des projecteurs

- *Temps de la répétition – temps de la représentation*

La représentation de théâtre est toujours précédée d'un moment de répétition, temps de recherche et également de création. Le temps de la répétition au théâtre est paradoxalement souvent très peu répétitif. La troupe répète tant qu'il y a des modifications à apporter. Ce

⁵²⁸ Interview Philippe – annexe n°8, p. 336

⁵²⁹ FERAL J., *Op. cit.*, p. 20

temps de préparation et de recherche est d'une part un temps solitaire et d'autre part, un temps de groupe. L'apprentissage du texte est un travail relativement solitaire, chacun s'entraîne, cherche son personnage puis il s'agit de mettre en commun ses trouvailles, pour travailler une mise en scène collective. D. Podalydès fait part de la façon dont il envisage ce travail pré-représentation comme assez régressif : « je poursuis mon travail solitaire, exercice de mémoire, entraînement physique, monologue, rêverie désordonnée à voix haute, pleine d'inspiration et de pannes, selon. Des heures entières parfois, mélangeant tout, dans une grande jubilation régressive, dont il m'arrive de sortir exténué. »⁵³⁰ Le jeu semble en effet bien présent pour le comédien dès ces instants de préparation mais d'une nature différente de celle du jeu théâtral à proprement parler. Cette jubilation régressive évoquée par l'auteur n'est-elle pas celle qui permet d'accéder à nouveau à l'infantile en lui-même, au caractère exploratoire du jeu qui précisément lui permet de se construire ?

Est-ce le fait même que le théâtre garantit la représentation à l'issue de la répétition, qui rend celle-ci agréable et ludique ? Elle pourrait en effet s'avérer potentiellement mortifère à l'image de la compulsion de répétition théorisée par S. Freud⁵³¹ qui contraint le sujet à un éternel recommencement dans l'espoir que ce qui a fait effraction pour le sujet puisse être intégré par le psychisme et contenu dans une représentation ? Le but de la représentation est connu par l'artiste. Ainsi le travail de répétition revêt un caractère exploratoire. Il invite le comédien à un lâcher prise qui lui permettrait de rester dans une dynamique de construction et de changement sans risquer de s'adonner à un travail de répétition à l'identique. Il s'agit de faire, de refaire et de s'abandonner, de lâcher-prise pour qu'advienne quelque chose de nouveau comme source de création. A. Dussolier témoigne de l'importance de la confiance qui s'établit avec le metteur en scène, qu'il a connue notamment grâce au réalisateur A. Resnais : « Je sentais de la part de Resnais un regard si bienveillant, une telle écoute, une telle confiance que je me suis abandonné. Au fur et à mesure des répétitions, je me rendais compte de l'économie de mes gestes, de ma voix qui devenait de plus en plus grave, des expressions qui se concentraient sur l'essentiel... C'est ça le travail de l'acteur, cette bataille avec la vérité. Même si nous ne nous exprimons pas avec notre vérité propre, le travail nous rend accessible la vérité du personnage et sa sincérité. »⁵³²

⁵³⁰ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 135

⁵³¹ FREUD S. *Œuvres Complètes*, Volume XV, *Op. cit.*

⁵³² DUSSOLIER A., *Op. cit.*, - annexe n°3, p. 277

Une fois un résultat satisfaisant obtenu selon l'avis du metteur en scène, il s'agit d'arrêter une mise en scène. Concernant le jeu théâtral, « arrêter une répétition, marquer sa fin, reconnaître que l'on touche une limite, que « c'est fini », c'est presque dire : « quelque chose d'autre doit m'arriver » »⁵³³, explique D. Sibony. L'enjeu du comédien semble se situer à ce niveau-là, celui de jouer en apparence à l'identique sans pour autant se vider de la vitalité de son jeu. Tout le travail de répétition pour le comédien consiste à accéder à un niveau d'interprétation le plus juste possible pour l'arrêter dans une forme qu'il pourra convoquer chaque soir. D. Podalydès envisage trois temps qui alternent durant la phase de répétition. D'abord l'« invention de jeu dans et par l'état d'incertitude » ce qu'il nomme la cristallisation de l'interprétation, le temps de l'« agencement et construction » qui serait celui de la solidification et enfin le moment de « fixation et mémorisation définitive »⁵³⁴, phase de pétrification. Selon lui, ces temps « rythment une trajectoire affective, partant de l'enfance du jeu, joyeuse, impatiente, pleine de retrouvailles, traversant le doute, l'anxiété, le découragement, et parvenant à la paix, à l'ordre, au *mécanisme* (Jouvet) de la représentation régulière. »⁵³⁵ La métaphore utilisée par D. Podalydès apparaît tout à fait intéressante à considérer du point de vue de la psychanalyse. En effet, lorsque S. Freud introduit et développe la notion de sublimation, il fait référence à cette notion dans le domaine de la chimie qui désigne le passage d'un corps directement de l'état solide à l'état gazeux, sans passer par l'état liquide, pour évoquer un processus qui rend compte « d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. »⁵³⁶ En envisageant sous l'angle de la chimie le travail d'acteur D. Podalydès semble insister sur l'importance du corps et de la matière ainsi que sur le travail de transformation qui s'opère jusqu'à une réaction finale. On pourrait ainsi ici questionner la façon dont le jeu d'acteur revêt ou non un caractère sublimatoire à l'issue du travail préliminaire de répétition. A l'intérieur de la forme de jeu retenue pour le spectacle, comment l'acteur continue-t-il de faire circuler ce qui l'anime au-delà de la matière, au-delà du corps, comme réalité physique pour ne pas rester figé, pétrifié, selon les termes de D. Podalydès? La beauté de la représentation pourrait résider dans la possibilité des acteurs d'accéder à un quatrième temps à l'issue des phases de cristallisation, solidification et pétrification, qui serait celui de la sublimation qui permettrait de laisser s'échapper de cette forme solide et bien ancrée quelque chose d'invisible qui viendrait toucher le public. Pour

⁵³³ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 43

⁵³⁴ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 55

⁵³⁵ *Ibidem.*

⁵³⁶ LAPLANCHE J. et PONTALIS JB, *Op. cit.*, p. 465

que l'action théâtrale ait lieu, il s'agit pour l'acteur de participer à une représentation esthétique qui ne serait pas pure décharge pulsionnelle mal contrôlée. En un mot il ne s'agit pas d'extérioriser ce qui agit le comédien à son insu mais bien d'établir un travail de transformation sans cesse renouvelé.

L. Jovet explique qu'il « faut partir du réalisme, mais le sublimer, l'évaporer pour qu'il atteigne au général et donc au spirituel. »⁵³⁷ L'enjeu du comédien dans sa pratique, ne serait-il pas de toujours apporter une nouveauté dans le jeu ? Il semble qu'une fois la répétition achevée, le comédien s'efforce de ne pas figer son interprétation dans le sens où elle manquerait de vitalité, quand bien même la mise en scène serait arrêtée. En effet, « répéter c'est d'abord cela, le sommet est que le texte – cet exercice – apporte intérieurement à l'acteur le sentiment qu'il finit par éprouver, comme une récompense, avec certitude, et qui lui sert à se hausser, à personnaliser des vertus choisies en lui et conséquences du personnage, de son habitude, jusqu'à ce que les critiques appellent une interprétation ; c'est la conséquence d'une pratique humble, d'un exercice méthodique. »⁵³⁸ Tout le travail de création théâtrale offre un dispositif qui favorise l'accès à l'interprétation pour le comédien. Et plus il s'agira d'interpréter l'irreprésentable, pour reprendre la formule de J. McDougall, plus la portée artistique sera grande. Mais cela n'est pas chose aisée. « En dehors de la force et de l'intensité du processus créateur lui-même, les artistes sont des êtres violents en ce qu'ils cherchent à exercer leur pouvoir sur le monde extérieur, c'est-à-dire à imposer leurs pensées, leurs images, leurs rêves ou leurs cauchemars », explique l'auteur, pour rendre compte de la force de ce qui anime les artistes et ainsi des angoisses⁵³⁹ et des résistances auxquelles ils peuvent parfois avoir à faire face.

C'est au soir de la première, nom donnée à la première représentation d'un spectacle dans une salle, que le temps de la répétition théâtrale s'arrête pour laisser place à la répétitivité des représentations soirée après soirée. Le risque d'une certaine routine mortifère pourrait alors s'y glisser. Grégory s'en inquiète parfois, notamment avec la pièce qu'il joue où moment où je le rencontre. « J'ai jamais joué autant de fois un spectacle. La je vais l'avoir fait 300 fois presque. Par exemple j'aime bien le mardi. J'ai joué à 18h le dimanche, y'a eu tout le dimanche soir, le lundi. Le repos c'est important. La répétition au bout d'un moment on sait plus. C'est comme quand tu prends un mot. Par exemple, tu prends le mot « élastique », tu le répètes 10 fois, 20 fois, 100 fois, au bout d'un moment il n'a plus aucune

⁵³⁷ JOUVET L. *Op. cit.*, p. 46

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 112

⁵³⁹ McDOUGALL J., *L'artiste et le psychanalyste*, *Op. cit.*, p. 12-13

matière, ça ne veut plus rien dire, tu ne mets plus rien derrière, ça flotte. Quand ça fait ça, c'est chiant. Et du coup t'es en automatique [...] c'est bizarre. »⁵⁴⁰ Ce dont le comédien parle ici serait une sorte de répétition à l'identique qui se viderait de sa substance. Jeanne fait également part de l'importance qu'elle accorde au fait de continuer d'éprouver dans le temps de la représentation quelque chose d'inattendu, qui garde en éveil. « On [...] a fait deux cent soixante [représentations], on va sur la trois-centième, je suis encore surprise parfois. [...] Evidemment y'en a qui disent que c'est la même chose, mais toi à l'intérieur tu en es à la micro différence qui fait que c'est une énorme différence pour toi. »⁵⁴¹ Chacun l'exprime à sa manière mais témoigne de la difficulté à continuer de jouer lorsque le confort laisse place à l'ennui. Quand un comédien n'arrive plus à s'amuser, comment jouer ? Lorsque jouer chaque soir devient la contrainte de recommencer encore et encore, alors la répétition peut enfermer là où au départ elle était source de trouvailles et d'amusement.

Répéter pour le comédien, c'est précisément rechercher, explorer, garder en mouvement. Pour certains comédiens, ce serait d'ailleurs le temps le plus important. « Ce qui pourrait tuer l'acteur c'est d'arrêter de travailler, d'arrêter de chercher. [...] Au début tu as des boulevards. Tu sculptes. Y'a rien donc c'est hyper facile, t'es sans arrêt en train de trouver des trucs nouveaux, tout le temps, tout le temps, tout le temps »⁵⁴² explique Jeanne. Le comédien semble accepter sans trop d'angoisse l'état de non-savoir dans lequel il se trouve. Il l'appréhende comme un moment propice qui lui permettra de chercher. Le plaisir d'essayer sans cesse est au cœur de son travail. L. Jovet souligne d'ailleurs la « facilité qu'ont les comédiens qui répètent un texte de rire et de s'animer d'une faute qu'ils font en le disant, quiproquo, amphibologie, lapsus, oubli, réflexions aussi qu'ils mêlent, difficulté d'articuler, souvenirs d'un autre texte, anecdote qui naît tout à coup, interruption. »⁵⁴³

La répétition au théâtre permet, dans un temps plus ou moins long, d'effectuer ce travail d'exploration et de s'amuser des états, des sensations et des paroles qui pourraient advenir.

André Dussolier se souvient qu'au cinéma, après des prises courtes et peu nombreuses, il aurait bien voulu « en faire d'autres pour avoir le sentiment d'avoir donné le maximum, d'être allé le plus loin possible dans l'exploration du rôle. Après les prises, je m'isolais dans un coin et je rejouais toute la scène »⁵⁴⁴.

⁵⁴⁰ Interview Grégory – annexe n°5, p. 288

⁵⁴¹ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 296

⁵⁴² Interview Jeanne – annexe n°6, p. 297

⁵⁴³ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 91

⁵⁴⁴ DUSSOLIER A., *Op. cit.*, - annexe n°3, p. 277

Le comédien semble s'engager dans une quête sans fin. B.J. Robb remarque au sujet de l'acteur Johnny Depp que : « Sa peur de l'échec, tant sentimental que professionnel, fit évoluer sa carrière et sa vie privée à travers une quête constante de la nouveauté et de la différence, aux dépens de la stabilité et de la construction »⁵⁴⁵. Tel est l'enjeu du comédien : garder toujours du jeu pour que les choses continuent de bouger. Et quand la représentation est arrêtée, que la forme propice au spectacle convient et qu'il ne faut plus y toucher, c'est le relais psychique de la créativité du comédien qui lui permet de continuer en lui-même de faire circuler des forces vitales. La sublimation s'inscrit dans une quête d'un idéal jamais atteint. « La représentation sublimée de soi est liée à un projet précis et limité dont la quête elle-même aura le pouvoir de renvoyer au Moi l'image de lui-même qu'il a perdue »⁵⁴⁶. La représentation gardera son pouvoir d'illusion tant que l'acteur proposera un jeu en mouvement.

- *L'illusion du spectateur : la figurabilité dans la représentation*

Au théâtre comme au cinéma, c'est par l'acteur que la magie de l'illusion se crée entraînant le spectateur dans une confusion agréable entre fiction et réalité. En incarnant son personnage l'acteur s'engage-t-il dans un processus de création ? L'acteur est un magicien. Il agit avec une précision telle qu'il ne se met pas à rêver ce qu'il fait. Il a rêvé à son personnage mais sur scène, il entre en action. Evoquant ses productions sur scène chaque soir, Grégory s'exprime ainsi : « Ca me fait pas rêver, pendant que je le fais je ne rêve pas. Il se passe des trucs [...] Et il faut trouver le chemin pour dire ce qu'il t'arrive à un moment. Donc t'es obligé de vivre des trucs. »⁵⁴⁷

Il témoigne ainsi du fait que le rêve n'est pas le fait de l'acteur sur scène qui au contraire, est dans l'action pour rendre compte au spectateur de ce que le personnage vit. C'est davantage le spectateur qui rêve. Telle une chimère, l'équilibre de la représentation est fragile pour maintenir l'intensité nécessaire, afin que le spectateur ne sorte pas de l'illusion de la fiction qui se déroule sous ses yeux. Un faux-pas, un acteur qui sort de son rôle ou qui en fait trop un instant et la magie de l'équilibre se brise. « Dès d'un figurant figure, je ne m'intéresse plus à rien, je vois la mise en scène mise en scène, le comédien jouer la comédie »⁵⁴⁸, explique D. Podalydès. L'enjeu de figurabilité pris en charge par le metteur en

⁵⁴⁵ ROBB B.J., *Johnny Depp* (trad. C. Le Breton), Paris, Flammarion, 2006, p.39

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ Interview Grégory – annexe n°5, p. 291

⁵⁴⁸ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 199

scène, et porté par les acteurs sur scène, constitue l'essence même du théâtre. Le travail de mise en scène articulé au travail d'interprétation dramatique permet de passer d'un dialogue écrit à une représentation figurée.

Et c'est précisément cette figurabilité qui assure au théâtre son existence, invitant le public à pousser les portes de la salle de spectacle pour vivre une expérience dans laquelle ils pourront éprouver le plaisir de l'identification. En effet, M. Wolf-Fédida nous rappelle que « Freud indique [...] que l'identification est moins à des personnages qu'à des *figures* de ces personnages. Autrement dit les processus d'identification sont entravés si *un trop de réalité* est présent. L'idéal supposé des identifications est celui que comporte un texte littéraire (roman, biographie, pièce de théâtre) dont le style est mis au service de notre vie psychique et de son mouvement constant d'identification/ désidentification/ identification. »⁵⁴⁹ A l'instar du rêve, tous les personnages imaginés par l'auteur sont issus de son inconscient. Il œuvre à une mise en conflit intrapsychique en proposant une histoire avec plusieurs personnages. L'histoire est-elle première nécessitant de donner vie à certains personnages où est-elle seconde comme dans la dernière étape du travail du rêve qui par l'effort de l'élaboration secondaire fait que « le rêve perd son apparence d'absurdité et d'incohérence et se rapproche du modèle d'une expérience vécue compréhensible »⁵⁵⁰ ? Le mystère de l'écriture semble parfois suivre une telle logique, au point d'ailleurs que des personnages pourraient naître de la pensée d'un auteur en peinant à prendre vie dans une histoire véritablement élaborée comme en témoigne le point de départ de la pièce de L. Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*. L'auteur écrit ceci : « sans avoir conscience de les avoir le moins du monde cherchés, je trouvais devant moi, vivants au point de pouvoir les toucher, vivants au point de pouvoir en entendre même le souffle, ces six personnages que l'on voit maintenant sur la scène. »⁵⁵¹ Et il imagina ainsi qu'il pouvait représenter le cas tout à fait nouveau « d'un auteur qui se refuse à faire des personnages à lui, nés vivants de son imagination, et celui de ces personnages qui, ayant désormais la vie infuse en eux, ne se résignent pas à demeurer exclus du monde de leur art »⁵⁵². Ainsi les personnages éprouveraient comme une nécessité à vivre, nécessité dont s'emparent les acteurs qui éprouvent quant à eux, celle de jouer.

⁵⁴⁹ WOLF-FEDIDA, *Théorie de l'action psychothérapique*, Paris, PUF, 1995, p. 156

⁵⁵⁰ FREUD S. (1900), « L'interprétation du rêve » in *Œuvres Complètes* (trad), Volume IV, Paris, PUF, 2004 (rééd), p. 541

⁵⁵¹ PIRANDELLO L. (1925), « Préface » in *Six personnages en quête d'auteur*, coll « Folioplus Classiques », Paris, Gallimard, 2006 (rééd), p. 9

⁵⁵² *Ibid.*, p. 11

Il s'agit pour le comédien de prendre part à une histoire qui est née du talent de l'auteur mais qui comporte naturellement des lacunes plus ou moins comblées par ce dernier, lui permettant ainsi de créer par le travail de l'interprétation. Le comédien se garde bien d'effectuer une analyse trop poussée de la pièce. Si un travail de compréhension de l'œuvre sera sans doute utile, il ne s'agit pas pour le comédien de maîtriser l'œuvre sur le plan intellectuel. En effet, on pourrait supposer que décortiquer l'œuvre poétique de l'auteur risquerait, à l'instar de l'analyse du rêve de mener l'acteur au point où le récit « devient insensé et confus »⁵⁵³. Une part de mystère demeure. « Jouer le personnage, c'est jouer, non ce qu'il dit et ce qu'il fait, mais le manque qui le fait parler et agir. »⁵⁵⁴ L'acteur se positionnerait davantage comme médiateur car il passerait par « un foisonnement d'états que l'on peut comprendre par empathie, que l'on ne connaît que par l'expérience personnelle de ce métier, mais qu'il est bien difficile d'expliquer et d'inscrire dans des cases préétablies. »⁵⁵⁵

Le comédien éprouve sur scène des sentiments authentiques et sincères mais sitôt que le rideau tombe, cet état se termine et c'est l'acteur qui revient sur scène pour saluer une dernière fois le public.

- *La trace laissée par le jeu*

Lorsque L. Jovet évoque l'innocence du jeu théâtral pour souligner l'importance du métier d'acteur, qui se doit de n'être pas uniquement orienté vers lui-même mais dont le jeu s'adresse à l'autre. Prendre part à l'histoire d'un auteur ou d'un metteur en scène, c'est participer d'une certaine manière à un devoir de transmission. L'acteur est un intermédiaire. « Pour moi [explique Jeanne], [le public] a une place fondamentale, parce qu'on cherche à transmettre quelque chose. J'en ai connu des acteurs qui sortent de scène, ils ont été traversés par des tonnes de choses mais en fait c'était nul. C'est comme la dernière fois j'ai vu un acteur qui jouait à moitié des yeux fermés : « Arrête de kiffer mon pote », c'est juste pour toi, dans ce cas-là fais ça dans ta salle de bain. [...] Je cherche le moyen de transmettre une histoire, une émotion. Voilà. Moi j'aime que les gens soient dans une position d'enfant à qui on raconte une histoire. Après j'aime bien aussi quand ça fait réfléchir les gens, mais

⁵⁵³ FREUD S., *Œuvres Complètes*, Volume IV, *Op. cit.*, p. 541

⁵⁵⁴ ERNAUDEAU C., *Op. cit.*, p. 41-42

⁵⁵⁵ OUSSENKO S., *Op. cit.*, p. 53

j'aime que le gens regardent le truc et que peut-être en sortant ils réfléchissent à autre chose.»⁵⁵⁶

Ce qui fait un comédien est sa capacité à toucher, à atteindre un public. En effet, jouer seul est possible mais ne fait pas d'un sujet un acteur. L'adresse est un élément principal travaillé dans les écoles d'art dramatique. De quelle nature est le travail de transmission du comédien? Au-delà de la pièce à laquelle il prend part et de l'histoire qui sera jouée devant le public, quelle trace le comédien laisse-t-il? Le caractère éphémère du théâtre, en opposition notamment au cinéma, malgré la possibilité de captations filmées, active des enjeux spécifiques. « L'œuvre disparaît, mais point la trace déposée sur le spectateur qui en a fait l'expérience »⁵⁵⁷ L'acteur touche le spectateur d'une empreinte. Comme derrière son personnage il n'était pas tout à fait là mais en même temps très présent, c'est une trace mystérieuse dont le public se fait le dépositaire. « La relation entre une personne créative et le public est celle d'un amour plein de hasards. Ce public est d'abord celui du monde interne du créateur, peuplé d'objets importants du passé, qu'ils soient hostiles ou bénéfiques. Il en résulte une bataille avec ce monde interne avant que le travail soit achevé et considéré comme valant la peine d'être exposé. »⁵⁵⁸

D'un autre côté, la trace s'inscrit également dans le corps de l'acteur, comme en témoigne Jeanne. « Je dirais que ça te laisse peut-être une empreinte. Par exemple là j'ai enregistré, hier et avant-hier, un truc sur Thérèse Raquin. C'est un film audio, mais on joue. C'est une adaptation de *Thérèse Raquin*, le roman d'Emile Zola, et c'est spatialisé dans l'espace. En gros tu joues. Et je jouais Thérèse Raquin, et je ne sais pas si tu connais l'histoire mais en gros c'est hyper violent. Pour se sortir de sa vie misérable... Elle rencontre quelqu'un, croit que c'est le coup de foudre et veut éliminer le mari. Et après avoir tué le mari y'a à la fois la culpabilité qui la ronge et en même temps elle se rend compte que sa liberté elle n'était peut-être pas dans l'autre et dans le coup de foudre. Elle était dans l'idée que l'autre lui apportait de la liberté, et y'a des scènes de violence hyper éprouvantes, tu hurles, tu cours, tu éclates en sanglots, t'appelles ta mère, et tu fais ça trois, quatre, cinq fois. Et ben à la fin de la journée, j'étais pas du tout triste à me dire : « Ho mon dieu », mais j'étais fatiguée, je sentais que mon corps avait travaillé. »⁵⁵⁹ Car en effet, même si parfois l'acteur le voudrait, il « demeure marqué comme d'une initiation à jamais acquise, comme

⁵⁵⁶ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 305

⁵⁵⁷ BANU G., *Les voyages du comédien*, Op. cit., p. 19

⁵⁵⁸ McDOUGALL J., *L'artiste et le psychanalyste*, Op. cit., p. 17-18

⁵⁵⁹ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 301

d'un baptême ou d'une circoncision. L'oubli apparent ne fait rien à l'affaire : l'inconscient et le corps, eux, n'oublient pas. S'il y a de l'homme dans le personnage qu'il incarne, il y a de ce personnage dans l'homme, une fois que celui-ci s'y est frotté. »⁵⁶⁰ Ainsi par le pouvoir d'un échange qui se situe à un niveau sensoriel, l'acteur tente de réaffirmer sans cesse son existence dans une lutte contre l'oubli et la disparition. En étant un médiateur, un intermédiaire, un passeur ou un porte-parole, l'acteur « montre en quel sens point n'est besoin d'une identité forte. Il lui suffit d'être le relai d'histoires fortes et de paroles essentielles »⁵⁶¹. L'œuvre de l'acteur ne lui survit pas. Elle prend forme dans son corps le temps de la représentation. Mais la trace laissée le modifie, enrichit le comédien dans la durée, dont le spectateur est ainsi le témoin.

C'est ainsi que P. Attigui souligne, en évoquant l'expérience d'ateliers théâtre avec des patients psychotiques, la double direction du mouvement que le comédien effectue pour l'interprétation du rôle. « Si un patient choisit d'entrer en un tel rôle, c'est pour la valeur des identifications proposées, et ce n'est donc pas le fruit du hasard si ce rôle lui convient, même si ce choix est en grande partie inconscient »⁵⁶². Le comédien prête son corps pour donner vie au personnage qui en retour se prête à l'acteur en manque de lui-même.

IV. 3. C) *Sortie de scène*

- *L'identification du spectateur au héros de la pièce*

L'enjeu pour le public « est d'avoir rendez-vous avec une « scène » où ça se joue. Les acteurs veulent la rendre possible [...] Qu'elle soit comme une rencontre. Une rencontre, c'est une façon de trébucher sur d'autres parts de soi, à l'occasion d'un accrochage avec l'Autre. »⁵⁶³ La reconnaissance du public pour l'acteur serait ainsi reconnaissance en l'autre d'une partie de soi-même. Mais cette révélation du spectateur pour lui-même, il y reste la plupart du temps étranger. Tout se passe à un niveau inconscient, alimentant le désir de retourner au théâtre, attribuant à l'acteur les caractéristiques de sa personnalité propre. « L'acteur brûle les planches parce qu'il offre aux vivants non le spectacle de leur vie, ni

⁵⁶⁰ OUSSENKO S., *Op. cit.*, p. 57

⁵⁶¹ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 79

⁵⁶² ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 86

⁵⁶³ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 73

même seulement de leur fin, mais de l'envers de leur vie, de la conscience qui redouble la vie et la mine. »⁵⁶⁴

L'aspect cathartique de la représentation théâtrale dramatique, déjà développé, interpelle à nouveau concernant la notoriété dont peut jouir le comédien, qui s'avère la conséquence de l'attitude du public. « La position du spectateur se modifie: le névrosé est en quelque sorte par définition épris de drames, il veut qu'on lui raconte, mieux, qu'on lui montre une histoire, projection aliénée et jouissante de sa propre histoire, réfractée par le fantasme dont on sait qu'il est en soi une scénographie. »⁵⁶⁵

Quand la magie du théâtre opère, c'est que l'effet de la représentation sur le public produit quelque chose. Le spectateur s'identifie aux personnages du drame qui se joue devant lui. Cela peut parfois se manifester sous la forme de l'expression de sentiments d'amour à l'égard d'un ou une comédienne. « A partir du moment où le sujet accepte de conjuguer, fût-ce au seul présent, le verbe aimer, il aborde une terre étrangère qui ne l'acceptera que s'il oublie radicalement son sol originel. Le sentiment, loin de se réduire à la nomination d'un affect, en est une *interprétation, au sens le plus fort du terme, qui relie un éprouvé* en soi inconnaissable à une *cause* supposée conforme à ce qu'on éprouve. »⁵⁶⁶ Le spectateur se laisse porter en fonction de son organisation interne, de sa propre histoire et fait du comédien la cause de ce qu'il éprouve. Certains acteurs perçoivent comme un décalage entre l'admiration voire l'amour qui leur est témoigné et ce qui sans doute se joue à un niveau qui les dépasse. Jeanne explique que lorsqu'on la félicite, « c'est la félicitation du travail accompli. [...] Parfois tu peux t'amuser à y croire, croire que c'est toi qu'on aime, mais c'est pas toi. [...] Les gens ne s'expriment pas correctement par rapport à l'acteur parce qu'ils ont l'impression que toi et ton travail c'est la même chose. Non ! Tu travailles avec toi-même, mais y'a quand même une mise à distance. »⁵⁶⁷ Elle semble ainsi tenter d'introduire du tiers dans la relation qui la lie même ponctuellement à l'autre-spectateur. Le travail serait ainsi le garant d'une certaine humilité et une possibilité de mettre à distance l'amour d'un public qui s'avère plus narcissique qu'objectal.

« Le public a le désir d'être *reconnu* : qu'on lui fasse signe, qu'on le *marque* et le *remarque* »⁵⁶⁸, explique D. Sibony. Ainsi au théâtre, c'est la représentation qui lui permet d'accéder à un savoir inconscient qui laissera sur lui une empreinte, qui permettra au public

⁵⁶⁴ ERNAUDEAU C., *Op. cit.*, p. 40

⁵⁶⁵ ASSOUN PL., *Op. cit.*, p. 30

⁵⁶⁶ AULAGNIER P., *Op. cit.*, p. 163

⁵⁶⁷ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 307

⁵⁶⁸ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 160

de se sentir exister et vivant. « Au-delà de la naïve conception d'un spectateur s'identifiant psychologiquement aux personnages qu'il voit se déployer sur la scène, il s'agit, bien plus radicalement, d'une mise en acte de l'identification même »⁵⁶⁹, explique P.L. Assoun.

Le spectacle vivant engage le spectateur du côté d'un vécu spécifique. « Il veut sentir, agir, tout mettre en forme comme il lui convient, bref, être un héros, et le couple « auteur-acteur » lui rend cela possible en lui permettant *l'identification* à un héros. »⁵⁷⁰ C'est le travail de l'illusion qui permet au spectateur une certaine jouissance car elle adoucit la souffrance « par l'assurance que, premièrement, c'est un autre qui agit et souffre là sur scène et que, deuxièmement, c'est au fond seulement un jeu d'où ne peut résulter aucun dommage pour sa sécurité personnelle. »⁵⁷¹

Selon S. Freud, le drame psychologique peut devenir drame psychopathologique si le conflit se produit entre « une source conscience et une source refoulée de la souffrance auquel nous prenons part et d'où nous sommes censés tirer du plaisir. »⁵⁷² Il précise ainsi que la condition de la jouissance réside dans le fait que le spectateur soit un névrosé. Ainsi, c'est la méconnaissance du spectateur qui fait la reconnaissance de l'acteur. Les fantasmes contenus dans l'œuvres se révèlent sans trop se dévoiler. Ils se jouent par la mise en scène pour trouver une voie d'expression grâce à la fiction. La fonction de l'art comme du rêve n'est-elle pas en effet de permettre l'expression et la circulation des fantasmes en apportant une transformation suffisante, pour qu'ils ne tombent pas sous le coup du refoulement ?

Cette joyeuse confusion donne une motivation au public pour se rendre au théâtre et d'une certaine façon entretient le phénomène de star grandissant. En même temps, il place le comédien dans une position délicate qui l'expose éventuellement à une grande solitude. La star est sous les feux des projecteurs, mise en lumière et devient ainsi « justement un paquet de *regards* publics accumulés ; à travers elle, le public va voir ce Regard mis en mémoire, stocké ; il va miser sur ce Regard pour déclencher sa lumière ; il va se reconnaître dans l'Autre-public qui a consacré stars ces acteurs, c'est-à-dire qui les a beaucoup vus, qui les a vu en grand nombre. Une *star*, c'est une *réserve* de regards publics, en attendant de voir ; et le public va puiser à cette réserve pour s'y reconnaître et s'assurer d'exister ; car ce capital de regards, c'est en partie le sien ; il y contribue, mais d'autres publics – y compris ceux du

⁵⁶⁹ ASSOUN PL., *Op. cit.*, p. 31

⁵⁷⁰ FREUD S. (1905), « Personnages psychopathiques à la scène » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume VI, Paris, PUF, 2006, p. 321

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 322

⁵⁷² *Ibid.*, p. 325

passé – y contribuent aussi. »⁵⁷³ Ainsi l'amour du public pour le théâtre et les acteurs se situe à un double niveau : identificatoire d'une part par la force de l'acte théâtral et existentiel d'autre part par la façon dont il se sent exister en tant que spectateur de théâtre par le miroir qu'offre le comédien. Si on a coutume de dire que le public est le miroir de l'acteur, il semble qu'il s'agisse d'un miroir réfléchissant à deux faces.

- *Le besoin de reconnaissance de l'acteur*

« Se sentir aimé n'est pas forcément un sentiment agréable à cause de la dépendance à l'autre, ressentie en même temps »⁵⁷⁴, rappelle M. Wolf-Fédida. De nombreux comédiens font part d'un besoin de reconnaissance qui certes, n'est pas spécifique au métier d'acteur. Certains questionnent leur légitimité à être sur scène ou s'inquiètent de cette dépendance au désir de l'autre, qui en un sens détermine leur possibilité de travailler. Le désir de plaire apparaît comme une motivation du comédien, le plaisir de donner à voir. Au-delà de l'amour du public pour la star, qui participe à la carrière du comédien, les retours de la profession ou du public sur la prestation réalisée s'avèrent également importants.

« Moi j'ai eu des prix, [...] quand tu l'as tu te dis quand même que ça veut dire que tous les gens ils ont dit : lui on l'aime bien. Et c'est pas rien. C'est pas plus, mais c'est pas rien. [...] Bah il faut être con pour croire que t'es le meilleur parce que t'as un prix mais c'est agréable quand même. C'est des gens qui te disent bah on t'aime bien. C'est comme s'ils m'avaient payé un café... En amélioré. J'avais pas le bac alors... Ca me fait une espèce de diplôme »⁵⁷⁵, raconte Grégory. Par ce témoignage il ouvre la réflexion sur l'importance d'être reconnu en tant qu'acteur qui pour lui, signifie d'une certaine façon être aimé, malgré la réserve qu'il exprime avec l'intuition que cet amour reste fragile. L'acteur semble se jouer des failles narcissiques qui l'animent. « Je crois très vulgairement que moi j'ai besoin d'être aimé »⁵⁷⁶, confie Fleur.

Le besoin de plaire et d'être aimé est inhérent au métier d'acteur. Car en effet, malgré toutes les autres motivations qu'un acteur peut avoir pour exercer son métier, il faut que cela se passe sur scène. Pour l'acteur de café-théâtre comme le comédien engagé, la scène est son espace, le lieu à partir duquel il pourra s'exprimer. Le besoin de reconnaissance pourrait d'une certaine façon témoigner de la difficulté à s'éprouver comme aimable. L'actrice

⁵⁷³ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 160-161

⁵⁷⁴ WOLF-FEDIDA M., *Amour, identité et changement*, Paris, MJW Fédition, 2005, p. 23

⁵⁷⁵ Interview Grégory – annexe n°5, p. 290

⁵⁷⁶ Interview Fleur – annexe n°7, p. 322

Nathalie Baye l'exprime de façon assez claire lorsqu'elle évoque ses débuts en tant que comédienne : « quelqu'un m'a dit la valeur de ce que je faisais ; j'étais alors incapable de recevoir tous ces compliments »⁵⁷⁷.

Par sa pratique, le comédien donne au public, et celui-ci le lui rend. Il a besoin des retours du public, encore faut-il qu'il soit prêt à les accepter. Les compliments comme les critiques nécessitent pour être reçus, de disposer d'une structure interne suffisamment solide, avec des assises narcissiques qui permettent l'accès à un sentiment d'identité fiable qui ne soit pas ébranlé par une remarque venant de l'extérieur, sur la valeur du sujet. Car l'acteur n'a pas la maîtrise de l'endroit auquel il touchera le spectateur. L'échange se passe en grande partie à un niveau inconscient, qui non seulement ne coïncide pas toujours avec les motivations conscientes de l'acteur à monter sur scène, mais parfois pourrait même engager acteur et spectateur à un niveau difficilement acceptable. Un comédien que je rencontrai me faisait part du fait qu'il lui était assez difficile d'accepter les compliments personnels qui témoignent d'une certaine façon d'un échange de surface car ce qui s'éprouve plus profondément ne peut être nommé. « Quand les gens ils te disent un truc et bah tu l'entends, tu dis merci. Mais je préfère que les gens ils me disent ce que ça leur évoque, tu vois, plutôt que « ha t'es super », ce qu'ils ressentent, ce que ça implique, ce que ça leur fait penser, ou tout ça. »⁵⁷⁸ Ce comédien qui revendique son engagement politique par l'art, attache une grande importance à l'analyse des œuvres. « Ce que j'aime c'est le rapport direct au public »⁵⁷⁹ explique-t-il. Qu'est-ce qu'un rapport direct ? Il me semble qu'ici soit recherché par ce comédien dans l'échange, un retour sur les éléments sauvages destinés au public, afin qu'ils lui reviennent mieux élaborés dans la pensée. A l'instar d'une certaine façon, des éléments psychotiques, éléments alpha toxiques tels que Bion les décrit, quelque chose serait projeté sur scène à destination du public qui pourrait ensuite les retourner au comédien, de façon détoxifiée et alors appropriable. « En transformant l'expérience émotionnelle en éléments-alpha, la fonction alpha joue un rôle déterminant, parce que le sens de la réalité importe autant à l'individu que le fait de manger, de boire, de respirer ou d'éliminer les déchets. »⁵⁸⁰ Serait ainsi remis en jeu ce qu'il souligne comme fondamental chez le petit enfant, à savoir l'acceptation de la projection par la mère. Car si la mère n'est pas en mesure d'accepter les éléments angoissants, « le petit enfant a l'impression que son sentiment de

⁵⁷⁷ BAYE N., *Op. cit.* – annexe 4, p. 280

⁵⁷⁸ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 373

⁵⁷⁹ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 364

⁵⁸⁰ BION W.R. (1962), *Aux sources de l'expérience* (trad.), coll « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2012 (réed), p. 59

mourir est dépouillé de toute la signification qu'il peut avoir. Il réintrojecte alors, non pas une peur de mourir devenue tolérable, mais une terreur sans nom. »⁵⁸¹.

Lors de notre rencontre, Emmanuel me raconte ses expériences théâtrales toujours inconfortables, rejetant un conformisme bourgeois. Ce qui le motive à monter sur scène c'est le fait de parler d'un endroit d'où il pourra être écouté. « C'est quand même assez fou quand tu y penses, d'être sur scène et tu as des gens qui t'écoutent. Et ça ne t'arrive tellement pas dans vie. »⁵⁸² Emmanuel semble utiliser l'espace scénique pour dire quelque chose de lui. D'ailleurs il me confie qu'il ne se soucie pas de la justesse de son jeu. Contrairement à la plupart des acteurs qui insistent sur le fait que l'enjeu principal du jeu est de pouvoir trouver la sincérité nécessaire à l'interprétation, être juste pour que la rencontre et la fusion avec le personnage puissent avoir lieu, Emmanuel peut jouer faux. « Parfois je peux jouer faux, j'en ai rien à foutre. »⁵⁸³ De ses propos émerge une certaine agressivité qui reste flottante et peu adressée. Il précise que la seule chose qui lui importe est de dire quelque chose qui correspond à sa pensée. En ceci en effet, il semble que le rapport au public soit tout à fait différent. Le public se fait le réceptacle de sa pensée, comme si d'une certaine façon elle avait besoin d'être projetée pour trouver une consistance qui lui assure une existence.

Ainsi ce comédien laisse entrevoir ce qui peut se produire à un niveau plus archaïque sur une scène de théâtre. Si le public névrosé qui assiste à un drame peut en être ému par la résonance fantasmatique que celui-ci aura, certaines pièces engagent acteur et spectateur à un niveau beaucoup plus archaïque, qui interroge les limites de l'art et engage parfois une violence par l'exposition à des éléments peu secondarisés. L'enjeu du public est singulier pour chaque comédien mais d'une certaine façon, par la relation de dépendance inhérente au métier car l'acteur a besoin d'un public, la question se pose du maniement spécifique du comédien de ses fragilités narcissiques, qui motiverait un tel choix de carrière.

Lors de son discours d'ouverture de la cérémonie des César en 2012 qui récompense les meilleurs acteurs, le comédien Antoine de Caunes donnait avec humour ce conseil aux artistes dans la salle : « pour accélérer le rythme de la cérémonie, si vous montez sur scène ce soir, ne remerciez pas vos parents. Non, soyons honnêtes, s'ils vous avaient véritablement élevés avec attention, s'ils vous avaient donné tout l'amour que vous méritiez vraiment, vous ne seriez pas dans le cinéma. » Déclenchant les rires du public en pointant la récurrence des déclarations d'amour lors des discours de remerciement, sa brève

⁵⁸¹ BION W.R. (1962), « Une théorie de l'activité de pensée » in *Réflexion faite* (trad F. Robert), coll « bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2007 (rééd), p. 132

⁵⁸² Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 365

⁵⁸³ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 364

intervention soulignait un des enjeux de ce genre de prix, celui de recevoir l'amour du public, là où peut-être il aurait fait défaut dans le passé.

Le besoin de reconnaissance s'inscrit ainsi d'une part du côté d'un besoin d'amour, besoin de restaurer un narcissisme, que le métier d'acteur convoque, mais également sur un versant plus objectal du côté de la relation qui pourra se nouer avec le public. C'est dans l'échange que l'acteur pourra percevoir si son interprétation peut avoir une portée plus universelle. « Les retours c'est primordial [...] C'est vraiment un équilibre difficile parce que quand on est acteur on dépend de son metteur en scène, et en théorie du moins, [...] la seule personne qui est susceptible de trancher c'est le metteur en scène. Mais ça c'est très vite remis en question quand la pièce ne marche pas, quand les gens nous font le même retour, quand la crédibilité du metteur en scène est remise en question. Et ça arrive souvent. »⁵⁸⁴

- *Le nom de scène*

Être reconnu pour un acteur, c'est se faire une place dans le milieu, se faire un nom. Ce qui reste de l'œuvre de l'acteur après sa mort, c'est précisément son nom. L'acteur s'éprouve à travers les histoires qu'il raconte et les personnages qu'il incarne. Ainsi d'une certaine façon, c'est son renom qui lui donne un nom. Le jeu serait un moyen pour l'acteur de renaître, d'exister enfin.

Une des craintes du comédien serait celle de tomber dans l'oubli, de passer de la lumière à l'obscurité. Son travail dépend en partie de sa notoriété, qui d'une certaine façon lui reconnaît une place pour l'autre. Puisqu'il ne peut pas être tout pour l'autre, puisqu'il doit faire le deuil d'un moi-idéal qui comblerait tout à fait l'autre, il se confronte au public qui vient lui signifier la place qu'il peut occuper. Le fantasme tente de répondre partiellement à cette question énigmatique du désir : qui suis-je pour l'autre ?

Voir son nom sur une affiche, l'entendre répété par les autres ne serait-il pas d'une certaine façon une réactualisation toujours en mouvement, de la place que l'acteur peut occuper dans le désir de l'autre-spectateur ? L'identification fantasmatique inconsciente est bien souvent une identification à une place d'objet – un objet qui fantasmatiquement pourrait venir combler l'autre, ou le compléter. A son insu le sujet tente d'occuper cette place. Le nom de scène, qu'il soit le nom propre de l'acteur ou un nom symbolique,

⁵⁸⁴ Interview Alexis – annexe n°9, p. 344

représente l'acteur. En effet l'anatomie et le vécu corporel ne suffisent pas à donner une identité. Il faut une identification psychique suffisamment puissante. Le besoin de se faire un nom peut-il s'envisager comme une nécessité de réactualiser une inscription symbolique fragile ? « Être le père d'un nom, c'est devenir le père de ses mots. L'adolescent opérant des signifiants va faire des ajustements de noms : par des mécanismes poétiques comme les contrepèteries, les inversions, assonances, allitérations qui, dans le meilleur des cas, lui fourniront accès au jeu et au rire. C'est tout un réajustement du surmoi, face à la nouvelle distribution des pouvoirs entre les idéaux et le moi. »⁵⁸⁵ Se trouver un nouveau nom, que cela s'envisage comme démarche passagère propre à l'adolescence ou durable en tant qu'entrée dans une nouvelle famille artistique, réengage le positionnement subjectif du sujet.

Le pseudonyme, en tant que « nom d'emprunt sous lequel un artiste, un écrivain, etc. se font connaître du public » a-t-il une fonction d'inscription symbolique dans la société en dehors de la lignée familiale ? L'acteur qui choisit un nom de scène différent du sien se crée une identité symbolique nouvelle, qui lui permet de générer de l'autre avec du même. Le nom est avec le corps ce qui est donné au sujet à la naissance, alors chercher à se faire un nom n'est pas un acte dépourvu de sens. « Le nom propre désigne à minima cette opération nécessaire à ce qu'un sujet puisse se dire et pas seulement être dit. »⁵⁸⁶ On peut ainsi se poser la question de ce qui achoppe dans un tel processus pour certains sujets, au point de devoir en passer par le choix d'un pseudonyme ou d'un nom d'emprunt pour remettre en mouvement leur subjectivité propre. Ne parle-t-on pas d'ailleurs de la naissance d'un artiste lorsque celui-ci se fait connaître ?

« Dans toute société, l'acte de nomination est suivi d'un rituel de reconnaissance publique et d'inscription; en Europe, depuis le Moyen Âge. »⁵⁸⁷ Ainsi choisir un nom de scène peut être l'espoir d'une notoriété qui aura valeur d'inscription symbolique, ou la reconnaissance d'une notoriété grandissante qui permet t'attester de l'existence de l'artiste. « Si un homme peut prétendre à l'immortalité, il ne s'agira que de celle de son nom. »⁵⁸⁸ En laissant leur nom à la postérité les comédiens assurent d'une certaine façon qu'ils ne seront pas oubliés même après leur mort. Un jeune comédien se remémorait un souvenir d'enfance dans lequel il demandait à sa maman comment il fallait faire pour avoir son nom dans le

⁵⁸⁵ BAKERO CARRASCO M., BIDAUD E., « Nom, acte et création » in *Adolescence* 2016/2 (T.34 n° 2), p. 340

⁵⁸⁶ LEBRUN JP., « Changer de nom : manquer à perdre » in *La clinique lacanienne* 2004/1 (n°7), p. 181-189, p. 185

⁵⁸⁷ WEISS D., « Les noms d'une Femme » in *Journal français de psychiatrie* 2010/2 (n° 37), p. 12

⁵⁸⁸ LEBRUN JP., *Op. cit.*, p.183

dictionnaire. Par son désir de marquer de son nom, le comédien fait part d'un besoin de dépasser les limites de la mort et de survivre à lui-même.

Au-delà d'une identification aux personnages qu'il incarne, l'acteur s'identifie à lui-même. « Loin de relier deux individus distincts, l'un devenant l'autre, l'identification se produit au contraire dans l'espace psychique d'un seul individu. »⁵⁸⁹ Cependant on observe ici combien pour que le phénomène opère, le passage par l'autre-public est nécessaire.

J. Lacan d'ailleurs pousse la réflexion proposée par S. Freud qui explique qu'un sujet se modifie par identification à l'objet pour en garder certaines caractéristiques, en précisant que l'identification est un acte d'engendrement, c'est-à-dire que « la chose avec laquelle le moi s'identifie est la cause du moi ; c'est-à-dire que le rôle actif joué précédemment par le moi est à présent assuré par l'objet. »⁵⁹⁰ On pourrait ainsi envisager le fait que l'identification du sujet à lui-même en tant qu'artiste passe par l'inscription de son nom ou le choix d'un pseudonyme. Cela serait alors d'une certaine façon, la condition d'accès au statut de sujet. D'où la nécessité des artistes à se produire, nécessité vitale pour accéder à une considération et une reconnaissance dans la profession qui leur permettront de se sentir exister.

« *La façon pour l'acteur d'envisager le succès*, sa façon de le comprendre, la façon dont il est *obligé d'être glorieux*, le visage de la gloire pour lui, sa vanité obligée, par quoi il peut perdre ses vertus morales et sa personne morale, les transformations, les altérations qui s'en suivent ; ce n'est pas le métier lui-même, cette exécution qui le perd et le déforme, non, c'est la façon dont le public l'oblige et le force à une *attitude vis-à-vis de lui* (non pas l'attitude vis-à-vis du rôle), *vis-à-vis de lui public*, c'est le côté chien savant, et *cette attitude est grave pour l'acteur lui-même par répercussion*. »⁵⁹¹ L. Jovet souligne ainsi combien le public peut assigner l'acteur à une place au risque ainsi qu'il se retrouve plongée dans une position passive qui ne lui permette plus tout à fait de se sentir comme un sujet libre.

⁵⁸⁹ NASIO JD., *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Op. cit., p. 162

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 166

⁵⁹¹ JOUVET L. Op. cit., p. 126

V.VERS UNE METAPSYCHOLOGIE DU METIER D'ACTEUR

V. 1. Le langage de l'acteur : une création au service de la symbolisation

V. 1. A) *La voix*

- *L'ancrage de la voix dans le corps*

Afin de poursuivre la réflexion initiée autour de l'engagement du comédien dans son art et ainsi approcher les enjeux personnels de l'articulation intime et énigmatique de l'acteur à sa pratique, il me paraît intéressant de revenir plus longuement sur l'enjeu de la voix. « Le théâtre aujourd'hui, si l'on prend pour exemple Beckett, renoue avec la voix qui, au niveau le plus profond, est d'abord le souffle, la respiration maintenue, la vie poursuivie, la parade à l'épouvantable expérience de l'asphyxie de l'être. »⁵⁹² Pour le dire d'une façon extrêmement simpliste, le travail de l'acteur consiste d'abord à dire un texte. En ceci il engage la voix. On sait combien le travail sur les techniques vocales est important au théâtre, mais au-delà de cette technicité nécessaire, il s'agit ici de s'arrêter sur la façon dont la voix mobilise l'être tout entier. « Les expressions de la vocalisation sont, parmi toutes celles du corps, celles qui sont le plus intimement reliées à notre état de vitalité et de bien-être ou de mal-être, comme le montrent certaines voix particulières lors des séances de psychanalyse. »⁵⁹³

Les trois éléments fondamentaux qui constituent l'appareil vocal sont le souffle, le vibreur et le résonateur. Il apparaît ainsi assez paradoxal de constater que la voix « a ceci de remarquable qu'aucun des organes concernés dans sa description n'a pour fonction première la phonation, et qu'ils sont tous prioritairement assujettis à une tâche biologiquement vitale. »⁵⁹⁴ La voix est ainsi empreinte d'une grande organicité. Cet ancrage dans le corps se révèle ici un des enjeux majeurs pour le travail d'acteur. Car « le théâtre est avant tout mise en scène du corps de l'acteur, de son « âme » bien sûr, mais aussi de sa voix »⁵⁹⁵, précise P. Attigui. La performance théâtrale relève entre autres d'une projection de la voix pour libérer la parole. Ce mouvement d'extériorisation nécessite en amont que l'acteur puisse se connecter à cette voix au plus profond de lui-même. On a coutume d'inciter les acteurs à sentir d'où ils parlent au niveau corporel, de ne pas parler d'une voix de tête, mais de faire naître la voix du ventre, des trippes, c'est-à-dire de ce qu'il relèverait

⁵⁹² CASTAREDE MF., « Avant propos » in *Au commencement était la voix*, coll « La vie de l'enfant », Toulouse, Erès, 2005, p. 30

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 31

⁵⁹⁴ FERVEUR C., ATTIGUI P., « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation » in *Champ psychosomatique* 2007/4 (n° 48), p. 37-38

⁵⁹⁵ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 111

de l'archaïque et non pas d'une voix intellectualisée dépourvue de sa dimension brute. La voix serait alors l'« instrument qui nous plonge fondamentalement au cœur de l'originaire et des modalités archaïques de l'identité. »⁵⁹⁶ Chacun pourra jouer avec sa voix mais de même que de son corps, nul ne pourra pas s'en défaire. Le comédien peut tenter de la moduler, d'en faire varier ses composantes mais elle reste intimement liée au sujet et le renvoie sans cesse à lui-même. Même projetée avec puissance, même lorsqu'elle atteint le spectateur, la voix fait retour. C'est par ce phénomène que l'acteur est ainsi renvoyé à la limite floue entre dedans et dehors. La voix s'éprouve du dedans par les sensations corporelles qu'elle génère, comme vibrations et effets de résonnance notamment, en même temps qu'elle s'appréhende du dehors par le fait qu'elle se fait entendre par le sujet qui la produit. Cette caractéristique d'être produite, doit être ici particulièrement soulignée. « Il faut entendre par là une de ces *émissions* qui *se séparent du corps*, qui proviennent d'un travail souterrain de fabrication, d'un métabolisme, et qui, une fois chues, deviennent objets distincts du corps, sans ses propriétés de sensibilité, de réaction et d'excitation, et prennent une valeur intéressant le désir de l'autre. »⁵⁹⁷

La voix peut devenir objet et ainsi médiation de la relation avec l'autre. Mais dans ce rapport à l'autre, il ne faut pas oublier qu'elle reste d'abord objet de jeu pour celui qui la produit. On remarque d'ailleurs comme « le bébé apprécie de faire vibrer ses lèvres pour jouer avec des vibrations sonores qu'il provoque. »⁵⁹⁸ Au-delà de ce qui pourra prendre forme dans un discours et permettre une parole subjective, c'est la dimension organique de la voix qui peut être source de plaisir. Le bébé nous le donne à voir, mais il semble que le comédien arrive à réactiver de telles sensations depuis longtemps oubliées. En travaillant sa voix, il se reconnecte avec lui-même et éprouve à nouveau ce plaisir auto-érotique de l'enfance.

La voix existe au-delà de la parole qui s'inscrit dans un discours. Elle serait ainsi d'une certaine façon comme ce qui reste de non subjectivable chez un sujet, de ce qui échappe à la symbolisation, renvoyant à l'archaïque du sujet, cher à la création. « Il est intéressant de remarquer les effets au niveau du corps. Car la voix comme reste du sujet parlant implique le corps. La voix s'enracine. Il y a un engagement du corps pour celui qui prend la parole. »⁵⁹⁹ Le travail du comédien consiste ainsi à réajuster sa voix dans un accordage à lui-même pour

⁵⁹⁶ FERVEUR C., ATTIGUI P., *Op. cit.*, p. 23

⁵⁹⁷ ROSOLATO G., *Op. cit.*, p.78

⁵⁹⁸ LHEUREUX-DAVIDSE C., « Jouer avec les mouvements, les vibrations et les rythmes dans l'émergence de la voix » in *Champ psychosomatique* 2007/4 (n° 48), p. 187

⁵⁹⁹ IZCOVICH L., *Op. cit.*, p. 20

s'accorder à l'autre. L'apprenti comédien se verra souvent répéter qu'il doit s'ancrer dans le sol car c'est à partir d'un tel ancrage qu'il pourra poser sa voix, comme si celle-ci devait effectivement reposer sur quelque chose de solide, c'est-à-dire sur son corps. Pour se produire la voix a besoin d'un contenant corps. Cela se passe comme s'il fallait trouver l'articulation nécessaire pour que la voix fasse vibrer le corps sans risquer de le faire s'effondrer, ou que le corps se mette à vibrer pour libérer une voix piégée dans ses entrailles. Par le travail qu'est le sien, le sujet-comédien est donc renvoyé à la structure la plus archaïque de l'existence. On comprend ainsi combien le fait de bien poser sa voix pour un comédien n'est pas chose aisée. C'est la possibilité que le comédien aura de mettre en mouvement l'intériorité de son corps qui lui permettra par ces vibrations de délivrer une voix pour entrer en contact avec un spectateur non pas au niveau intellectuel mais bien à un niveau beaucoup plus archaïque, à un niveau identitaire qui échappe à l'acteur comme au spectateur. C'est en ce point à mon sens qu'aura lieu la magie du théâtre. Une personne bien ancrée pourra jouer de la puissance de ses vibrations dans l'échange avec l'autre. « L'expression populaire disant qu'une relation nous fait vibrer, serait à prendre dans son sens littéral »⁶⁰⁰, précise alors C. Lheureux.

Lorsqu'un comédien travaille un nouveau texte, il réengage son travail sur la voix. C'est par elle qu'il pourra en effet donner vie à son personnage. Si elle est toujours la même, elle est cependant toujours différente, comme si elle pouvait véhiculer en fonction du rôle à jouer, des traces différentes du sujet, donner vie à morceaux d'être inexploités. « Le Soi interroge sans cesse ce qu'il a été et, mal conscient, nébuleux, incertain à lui-même, craint de se découvrir entièrement. Pourtant, jamais cette entièreté ne peut être rassemblée »⁶⁰¹, explique G. Charbonneau. Ainsi la voix par son caractère organique et corporel permettrait de réarticuler le moi, façonné par les exigences de la culture et du principe de réalité, ce qu'on appelle communément l'identité, à l'essence de l'être qui demeure multiple et jamais unifiée. « *La voix révèle tout un monde intérieur, des pensées que l'on croit secrètes, des attitudes mentales, etc. et ce, la plupart du temps, totalement à l'insu du locuteur. [...] La voix, instrument vrai, qui passe par le corps, est donc bien une image sonore de nous-même, image peu retouchable, avec laquelle on ne peut tricher ; elle se situe au cœur de notre personnalité, c'est notre signature sonore.* »⁶⁰²

⁶⁰⁰ LHEUREUX-DAVIDSE C., *Champ psychosomatique, Op. cit.*, p. 188

⁶⁰¹ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique, Op. cit.*, p. 37

⁶⁰² KONOPCZYNSKI G. (sous la dir. MF. Castarède et G. Konopczynski), « Les enjeux de la voix » in *Au commencement était la voix*, coll « La vie de l'enfant », Toulouse, Erès, 2005, p. 40

Émerge l'idée selon laquelle la voix serait donc dans le corps ce qui permet au sujet de s'éprouver et de se reconnaître. Elle renvoie le sujet à lui-même. Quand l'acteur l'utilise en la prêtant au personnage, cela semble, dans un double mouvement, lui permettre d'accéder à lui-même d'une façon nouvelle, tout en s'échappant de cette contrainte identitaire en donnant vie au personnage. C'est ce dont témoigne P. Attigui par sa pratique du théâtre auprès de patients psychotiques. « La voix suggère de tracer un accès au sujet, elle peut provoquer chez le patient la possible réparation d'expériences primitives vécues jusqu'alors comme moments d'effraction, d'éclatement ou de dépouillement. »⁶⁰³ Le travail du comédien consiste à retrouver sa voix d'avant l'apprentissage de la langue, qui lui donne une forme prédéfinie et l'inscrit dans une culture. Afin de pouvoir élargir son univers de jeu, il doit pouvoir en disposer à nouveau librement. Car au-delà des mots, la langue qui a besoin de la voix pour s'exprimer, contient encore des traces de l'archaïque. « Si la langue témoigne, dans ses expressions, d'une œuvre de civilisation, elle ne fait pas disparaître la primitivité phonique-gestuelle des mots. »⁶⁰⁴

Dans un tel mouvement de dé-symbolisation, l'acteur réussit en un sens, à retrouver un état antérieur au langage verbal en se réfugiant dans celui du personnage fictif. Il cherche une cohérence entre sa voix et le texte. « Provoquant vérité et délivrance d'un état intérieur, la voix donne de ce fait à la fiction le statut de vérité »⁶⁰⁵. Mais D. Podalydès ressent la difficulté pour le comédien d'éprouver ce voyage interne qui lui permettrait de toucher au plus intime de lui-même. « J'aimerais l'idée de soigner ma voix en la trempant dans une langue étrangère. Et ce serait une autre voix. On remarque volontiers que tout change en parlant dans un autre idiome : les inflexions, le rythme, les tics. J'ai rarement goûté ce plaisir. Ceux qui l'ont fait prétendent avoir éprouvé réellement le sentiment d'être un autre, plus que sous le masque d'un personnage. »⁶⁰⁶ La langue étrangère permettrait peut-être de toucher à l'étranger en soi-même, à ce qui libère un temps de ce qui restreint le sujet, en s'imposant comme une identité unique. Être autre s'éprouve d'abord à l'intérieur du sujet.

⁶⁰³ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 121

⁶⁰⁴ FEDIDA P., *Par où commence le corps humain – retour sur la régression*, coll « Petite bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2001 (réed), p. 47

⁶⁰⁵ ATTIGUI P., *Op. cit.*, p. 120

⁶⁰⁶ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 217

- *L'inquiétante étrangeté de la voix*

La voix s'envisage comme concept limite entre dedans et dehors. En effet, elle a cette propriété d'être « en même temps émise et entendue, envoyée et reçue, et par le sujet lui-même, comme si, en comparaison avec la vue, un miroir « acoustique » était toujours en fonction. »⁶⁰⁷ D'une certaine façon, la voix garantirait ainsi au sujet de pouvoir sans cesse faire l'expérience de la réassurance de son existence. Le miroir permet au sujet d'appréhender une image de lui-même unifiée, et nous l'avons vu, le comédien joue avec cela, mais la voix a également ici une fonction importante.

Le miroir sonore a cette particularité qu'il ne reflète pas la même image dans l'immédiateté que dans l'après-coup. Car en effet entendre sa voix au moment où elle est émise n'est pas la même chose que l'entendre à partir d'un enregistrement. « La perception intime que nous avons de notre voix, et par là de notre identité vocale, n'est jamais celle que socialement nous donnons pourtant à entendre à notre insu. »⁶⁰⁸ Il n'est pas rare que quelqu'un qui entend de l'extérieur sa voix pour la première fois, la trouve fortement désagréable. Elle renvoie à une étrangeté qui perturbe. Si la perception est effectivement différente car lorsqu'on entend sa voix au moment où on la produit elle nous parvient par deux canaux, l'un intérieur, l'autre extérieur, alors que lors de l'écoute d'un enregistrement seule la voix « aérienne »⁶⁰⁹ nous parvient ce qui en modifie le timbre, cela ne suffit sans doute pas à expliquer le sentiment d'étrangeté qui s'empare du sujet qui en fait l'expérience.

Le sujet entend quelque chose de lui-même qu'il ignore. Il ne s'agit pas tant dans ce cas d'entendre le contenu de ce qui est dit mais bien la puissance vocale elle-même. Cette voix qui échappe au sujet, qui lui arrive du réel de façon claire lorsqu'un comédien entend un enregistrement sonore, est mêlée à la dimension imaginaire qui s'inscrit dans le corps du sujet lorsqu'il parle. La voix requiert une dimension symbolique notamment par son articulation à la parole. Mais le comédien effectue un travail de décomposition et de désarticulation de la parole. Il remanie sa voix pour que s'y loge le personnage. Ainsi on peut se demander s'il n'éprouve pas ce sentiment d'inquiétante étrangeté décrit par S. Freud qui est « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. »⁶¹⁰ Entendre sa voix et ne pas la reconnaître, c'est faire

⁶⁰⁷ ROSOLATO G., *Op. cit.*, p.79

⁶⁰⁸ FERVEUR C., ATTIGUI P., *Op. cit.*, p. 45

⁶⁰⁹ VIVES JM., « Qu'entend-on lorsque l'on s'entend ? » in *Essaim* 2014/1 (n° 32), p. 29

⁶¹⁰ FREUD S. (1919), « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. F. Cambon), coll « Connaissance de l'Inconscient », Paris, Gallimard, 1985, p. 215

l'expérience du double, de la multiplicité de l'être. Si l'expérience de se voir à l'écran pour la première fois et du même coup de s'entendre pour la première fois peut être déstabilisante, l'acteur apprivoise petit à petit cette dualité, et se familiarise de cet étranger en lui-même. Selon S. Freud, l'inquiétante étrangeté, traduit ainsi à partir du terme *Unheimlich* en allemand « n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement. »⁶¹¹ En explorant les qualités corporelles et psychiques de sa voix, le comédien renoue avec des éléments refoulés. En un sens, elle devient la voie d'accès à ce qui était devenu caché de lui-même. Elle serait ainsi un moyen de libérer le sujet avec l'assurance que par le texte et le personnage, les motions qui avaient jusqu'alors dues être refoulées ou éventuellement clivées pourraient se contenir dans une forme. « La voix a cette caractéristique particulière d'être tournée à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur ; d'être à la fois physique et psychique. La voix passe de l'un à l'autre, elle est véhicule, mais aussi vécu véhiculé, forme et substance. Elle exprime des variations d'états psychiques, variations chargées de sens expressif. »⁶¹² La voix échappe au sujet d'une certaine façon, en ce qu'elle est empreinte d'une partie de lui-même qu'il ignore. Quand elle lui échappe totalement, la voix revient du réel, éventuellement sous forme d'hallucinations comme c'est le cas dans la psychose quand le sujet n'est plus capable de s'y reconnaître. « Les voix égarées concernent les effets d'une voix qui s'échappe, qui devient autonome, réfractaire à la prise par le signifiant. C'est aussi la pure voix qui ne s'incarne pas dans l'inconscient. »⁶¹³

JM. Vivès s'interroge sur ce qui ferait retour dans l'expérience de l'étrangeté sonore, proposant l'hypothèse selon laquelle il s'agirait du cri. « Un de ces objets rejetés est le cri que *l'infans* dans un état de détresse expulse, non, dans un premier temps, pour appeler, mais pour expulser une sensation insoutenable de souffrance. Le retour de la voix provoquerait ce sentiment d'inquiétant, commémorant le moment où le sujet, pour exister, a lancé dans le vide du monde cette première manifestation sonore. »⁶¹⁴ Le cri a fonction de décharge avant d'avoir fonction d'appel. Il tente de mettre à distance la sensation douloureuse éprouvée par l'enfant et la réponse de la mère ne vient que de surcroît. Ce qui se produit à ce moment-là est ce qui nous intéresse ici. En inscrivant le sujet dans la

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 246

⁶¹² TREVARTHEN C., GRATIER M., (sous la dir. MF. Castarède et G. Konopczynski), « Voix et musicalité : nature, émotion, relations et culture » in *Au commencement était la voix*, coll « La vie de l'enfant », Toulouse, Erès, 2005, p. 105

⁶¹³ IZCOVICH L., *Op. cit.*, p. 19

⁶¹⁴ VIVES JM., *Essaim*, *Op. cit.*, p. 30

dynamique de la demande, « le cri sera voilé par la parole. [...] La voix dans sa dimension continue sera sacrifiée sur l'autel de la parole. »⁶¹⁵ Ainsi pour suivre le raisonnement proposé par l'auteur, ce qui fait retour lorsque le sujet s'entend à partir d'un enregistrement, n'est pas le cri à proprement parler, mais la dimension continue de la voix. La voix entendue est alors perçue comme plus aigüe, criarde et ainsi elle se rapproche de ce premier cri depuis longtemps oubliée.

- *Le langage théâtral : nouvelle articulation des mots et de la voix*

« Comme pour la tragédie classique, on nous dit pour Shakespeare : « Jouez ce qui est écrit. » Mais qu'est-ce donc qui est écrit ? Des signes sur le papier. Les paroles de Shakespeare sont les transcriptions des mots qu'il voulait que l'on dise, des mots en tant que sons, émis par des bouches humaines où timbre, pause, rythme et gestes dont partie intégrante du sens. Un mot n'est pas, à l'origine, simplement un mot. »⁶¹⁶ P. Brook nous invite ici à revenir sur ce qui constitue la parole que doit déployer le comédien, en dehors d'une parole ordinaire. Le recours aux grands auteurs, comme par exemple ici Shakespeare, n'est pas anodin. L'intemporalité de ses pièces nous indiquent qu'au-delà des mots, qui pourraient paraître désuets au regard de la façon de parler et d'écrire à l'ère de la modernité, quelque chose traverse l'œuvre de l'auteur et parvient encore à faire effet au théâtre et à toucher les spectateurs. On comprend ainsi ce que P. Brook évoque lorsqu'il nous dit que les mots ne sont pas à l'origine simplement des mots. Par la façon dont chaque acteur se doit de porter une attention toute particulière au texte, c'est parce qu'au-delà de la manière textuelle se cache un langage en suspens, un langage encore à déployer. « Les formes de langage premiers, langage de l'affect et langage de l'expression mimo-gesto-posturale, témoins des premiers temps de la vie psychique, premières tentatives d'échanges et de communication, se maintiennent toute la vie et restent nécessaires à l'expressivité, et ceci même quand le langage verbal a assuré sa domination sur les formes d'expression. »⁶¹⁷ Le langage n'est pas uniquement langage verbal et le théâtre invite à nouveau mode d'échange avec l'autre mais également avec soi-même. En s'immisçant au cœur des mots, en s'aventurant au-delà du sens, c'est-à-dire en explorant tout ce qui les constitue et qui permet qu'ils deviennent les outils privilégiés de la langue, le comédien effectue un voyage en lui-même. Il convoque sa

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 32

⁶¹⁶ BROOK P., *Op. cit.*, p. 29

⁶¹⁷ ROUSSILLON R. (sous la dir. B. Chouvier et R. Rousillon), *Corps, acte et symbolisation*, *Op. cit.*, p. 31

voix pour découvrir et éprouver des mots qui, comme ceux de Shakespeare, contiennent comme un trésor caché, un savoir inconscient qui agit à l'insu de l'auteur, du comédien et des spectateurs.

Si elle se fait le support des traces anciennes de l'histoire du sujet, c'est également parce que dans sa dimension sonore mais également corporelle, la voix participe à la construction du Soi. Trouver la parole juste au théâtre passe par un travail de respiration, de rythmicité, de tonalité, qui touche presque par moments au registre du chant. La dimension rythmique et respiratoire est particulièrement importante mais c'est en la doublant du travail du texte que le comédien peut remettre en mouvement les processus d'introjection et de projection. En effet avant de pouvoir le jouer, le comédien doit s'appropriier le texte. Pour cela il le lit à voix haute. « *Lire, même à voix basse, un texte de théâtre, est un contresens* »⁶¹⁸, précise L. Jovet. Il s'agit dans un premier temps de prononcer le texte non pas pour qu'il parvienne à l'autre, mais déjà pour qu'il parvienne au comédien lui-même. En le disant le comédien éprouve les sensations du texte. La sonorité du mot lui-même produit un effet au niveau corporel. Les mots peuvent être durs ou doux et cela ne produit pas en bouche la même chose chez le sujet qui s'en nourrit. D'une certaine façon, cette mise en bouche permet un travail d'appropriation du texte par incorporation des mots. Les mots se glissent dans la cavité interne du sujet à partir de laquelle ils pourront ensuite être projetés à l'extérieur, si tant est qu'à l'instar du chanteur, le comédien ait pu engager ce travail intrapsychique « du passage de l'incorporation à l'introjection sans qu'il puisse éviter cette étape commune à tous : « c'est à chier, j'ai une voix de merde »⁶¹⁹. C'est ainsi que le travail de l'acteur semble permettre une remise en mouvement de la création de soi. Ce mouvement de l'extérieur vers l'intérieur puis de l'intérieur vers l'extérieur provoque des sensations qui, si elles sont intégrables au niveau psychique ne fragiliseront pas, mais au contraire viendront renforcer le sentiment d'exister de l'acteur.

De tels mouvements psychiques échappent au comédien qui effectue un travail à la fois sensible et technique sans s'arrêter sur la dimension symbolique qui l'accompagne. Son but est que le texte le touche afin qu'il puisse en proposer l'interprétation la plus juste et personnelle possible. S'il consacre un temps de son travail à l'articulation du texte à la voix, c'est pour que par le corps, dans le dire, il éprouve le sens du texte. La simple compréhension intellectuelle ne lui sera pas d'un grand secours. Il lui faut baigner dans le

⁶¹⁸ JOUVET L., *Op. cit.*, p.p. 93

⁶¹⁹ FERVEUR C., ATTIGUI P., *Op. cit.*, p. 41

texte et l'univers du personnage pour en attraper quelque chose et le jouer. « La valeur apportée ainsi au champ sonore nous conduit à poser qu'il existe un lien entre le souffle, expression même de la vie, la voix en tant qu'elle révèle le bain mélodique de la toute petite enfance, et le sémantique, le sens. »⁶²⁰ La pénétration intime des mots dans le corps s'effectue par la voix avant de passer par la parole. Ainsi lorsqu'un comédien est invité à faire confiance au texte, cela pourrait s'entendre comme une possibilité que celui-ci dévoile par l'acteur ce qui resterait insoupçonné à la lecture. L'intelligence du texte de théâtre c'est de ne se révéler que par le jeu d'acteur, et cela le comédien l'expérimente en disant le texte. L. Jovet s'exprime ainsi au comédien : « laisse le sentiment et le sens couler dans tes veines, tu n'as qu'à dire les mots et les phrases dans la plénitude de leurs sons, et quand tu auras trouvé par la respiration leur cadence, tout s'éclairera en toi et chez les autres, si tu ne veux pas être égoïste »⁶²¹. La spécificité du texte de théâtre contrairement au roman, c'est précisément de n'être pas achevé. « *L'œuvre est écrite pour faire surgir un conflit* ; l'acteur est ce qui médiatise par essence le surgissement de ce conflit et non celui qui l'interprète comme une grille interprète un donné. [...] Le drame est conflictuel par l'acteur même et non pas l'effet de texte. »⁶²²

On pourrait dire que les mots du théâtre sont une forme qu'il revient à l'acteur de remplir. Et il s'agit de les remplir d'une façon nouvelle qui dépasse la quotidienneté du langage. Car le théâtre n'est pas un art uniquement verbal. Et si la parole y est convoquée c'est dans un ensemble plus grand qui engage tout le corps. C'est ainsi qu'A. Artaud prône un théâtre qui ramènerait à un état d'avant le langage pour inventer « un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui [le théâtre] »⁶²³. Il souligne ainsi l'importance pour lui que le théâtre existe par lui-même et non comme faible copie de la réalité. Si on observe que de telles formes de théâtre peuvent exister, il demeure que de nombreuses formes restent articulées au langage verbal mais les propos d'A. Artaud nous intéressent particulièrement ici en ce qu'ils invitent à porter notre intention sur le fait que, malgré l'utilisation de la parole dans le théâtre et l'appui sur un texte, ce qui fait théâtre à proprement parler n'est pas verbal. Au contraire, le théâtre convoque une parole d'avant les mots. « L'idée est aisément concevable : le mot ne doit plus avoir son sens évident, car ce sens s'est épuisé de toute signification. Et nous pouvons certainement, sans craindre de trahir la pensée d'Artaud, élargir cette idée à l'art : le signe —

⁶²⁰ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p.116

⁶²¹ JOUVET L., Op. cit., p. 118

⁶²² GILLIBERT J., Op. cit., p. 31

⁶²³ ARTAUD A., Op. cit., p. 94

et nous touchons ainsi au domaine de la peinture, de la musique... — ne doit pas avoir son sens évident, clair, connu. Sinon, où est l'intérêt d'envisager l'art comme un nouveau langage ? Le dégager de la contrainte du sens évident, c'est également redonner toute sa liberté au signe. »⁶²⁴ Et si le recours au geste est fréquemment utilisé c'est sans doute pour permettre à l'acteur d'envisager un nouveau rapport à sa propre parole. « Le langage est en effet lié à une sonorité. Autrement dit, l'immixtion de l'Autre se fait par le biais d'une voix. Mais une voix s'incorpore, s'enracine, prend corps dans l'inconscient et on pourrait également soutenir que c'est parce que la voix s'enracine que le sujet a un corps. »⁶²⁵ Le travail de l'acteur relève ainsi d'un accordage nouveau de la voix aux mots. Pour qu'il soit juste, cet accordage théâtral doit trouver une harmonisation au sein du sujet qui puisse résoudre une certaine conflictualité corporelle en ce que la mobilisation de la voix convoque des « traces profondes et cachées issues des temps originaires révolus ayant trait aux modalités archaïques de l'identité ». ⁶²⁶ Le langage théâtral est celui qui renoue l'acte à la parole.

V. 1. B) *Le plaisir de la transgression*

- *La dimension pulsionnelle de la voix*

La voix de l'acteur projetée sur une scène de théâtre rend compte du mouvement intrinsèque qui lui est inhérent. Cette puissance vocale que le comédien cherche à déployer sur scène, qui peut émouvoir aux larmes ou donner des frissons, s'envisage comme une énergie qui, contenue la forme des répliques du personnage devient un outil d'expression et de communication majeur. Mais avant de prendre forme dans une parole, et qui plus est une parole adressée à l'autre, c'est-à-dire une parole signifiante, la voix convoque l'autre dans son absence. « D'où vient qu'une personne qui siffle ou chante un air dans la rue, au milieu des autres, ne provoque pas ce sentiment de folie qui se manifeste inmanquablement face à celui qui, dans la même situation, se prend à parler tout seul ? »⁶²⁷ se demande JM. Vivès, avant de répondre, en suivant le raisonnement initié par J. Lacan : « C'est que, dans le cas du chanteur solitaire, les dimensions de la voix et de l'invocation sont mises en avant. Le sujet

⁶²⁴ ALBERTI C., « Antonin Artaud : Tentatives et apories d'une réflexion sur l'art » in *Le Philosophoire* 1999/1 (n° 7), p. 24

⁶²⁵ IZCOVICH L., *Op. cit.*, p. 18

⁶²⁶ FERVEUR C., ATTIGUI P., *Op. cit.*, p. 33

⁶²⁷ VIVES JM., « Comment la voix vient-elle aux enfants ? » in *Enfances & Psy* 2013/1 (N° 58), p. 44

ne discute pas avec un autre absent, ce qui ramène toujours à l'idée d'hallucination. Il invoque, par le déploiement de sa voix, un autre, certes absent, mais que la voix du sujet a le pouvoir de convoquer pour lui, mais également pour ceux qui l'entendent. »⁶²⁸ En effet J. Lacan porte son intérêt sur la voix pour développer le concept de pulsion invocante. « La voix, et la pulsion qui lui est attachée, la pulsion invocante, acquièrent peu à peu un statut particulier dans le champ pulsionnel, du fait de leur lien étroit au signifiant et à la parole. La voix est l'objet visé par la pulsion invocante. »⁶²⁹ La voix devient ainsi un objet pulsionnel investi dans le but d'éprouver du plaisir. « Les vocalisations, le babil et les gazouillis correspondent à l'investissement de la voix en tant qu'objet pulsionnel où l'enfant joue de la matière sonore pour son plaisir. »⁶³⁰

Le jeu dramatique invite à cette régression par un plaisir auto-érotique dans lequel la voix est prise comme objet. Lorsque l'autre vient répondre aux bruits du bébé, il l'introduit petit à petit dans le champ du langage mais on peut supposer comme l'écrit B. Golse, que « la musique du langage ne donne pas que le ton, elle a du sens par elle-même, et c'est là, principalement, ce que j'ai voulu dire en proposant de comparer la voix maternelle à un véritable opéra pour le bébé »⁶³¹. Ainsi le sens joue un rôle important dans l'accès au langage mais également la musicalité de la voix par elle-même. Si la voix est première par rapport au sens, ce n'est pas pour autant qu'elle s'efface derrière lui. Effectivement elle pourrait s'envisager comme un au-delà du sens qui lui confère toute sa sensibilité dans le rapport à l'autre. « La voix serait le reste de ces processus par lesquels les productions acoustiques prennent un sens. La voix serait alors, logiquement, ce qui est au-delà du sens. »⁶³²

Ce mouvement de la voix apparaît particulière éclairant dans le processus d'adresse absolument indispensable au comédien. En effet l'acteur doit travailler l'adresse à son partenaire comme si cela n'était pas évident. Sur la scène de théâtre la parole risquerait de se vider. Le comédien porte sa voix au-delà de lui-même en déclamant un texte mais s'il n'est pas assez bon, c'est une parole vidée de son sens qui chute sur scène. Elle ne sonne pas juste, on n'y croit plus et alors si l'adresse, incarnée par le partenaire sur scène mais véritablement orientée vers le public, n'y est pas, l'illusion théâtrale est perdue.

⁶²⁸ *Ibidem.*

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 40

⁶³⁰ EXERTIER L., « Entendre sa voix en atelier thérapeutique par le chant, une médiation en écho » in *Cliniques* 2016/1 (N° 11), p. 68

⁶³¹ GOLSE B. (sous la dir. MF Castarède et G. Konopczynski), « Les précurseurs corporels et comportementaux du langage verbal » in *Au commencement était la voix*, coll « La vie de l'enfant », Toulouse, Erès, 2005, p. 126

⁶³² LEADER D., « La voix en tant qu'objet psychanalytique » in *Savoirs et clinique* 2006/1 (no 7), p. 154

Le texte de théâtre, par son écriture, offre une parole en potentialité, mais il revient à l'acteur de la faire advenir. L'acteur dispose de sa voix et de sa parole propre et s'il doit se défaire de la seconde c'est pour retrouver une voix plus pure qui pourra nourrir la parole de l'autre. La voix est à la fois du corps et du langage. « La voix est du corps qui sort du corps, qui passe d'un corps à un autre corps, à d'autres corps, avec une charge d'affect. »⁶³³ La voix circule autant que la parole par son caractère pulsionnel. Ainsi il serait intéressant de mieux comprendre la constitution en trois temps de la pulsion invocante qui prend la voix pour objet.

Vient dans un premier temps le fait d'être entendu, « ce moment mythique correspondrait à l'expression du cri »⁶³⁴. Le sujet n'existe alors pas encore tout à fait, et à cet instant c'est la voix qui est prise comme objet premier « et comptera comme objet perdu. »⁶³⁵ C'est à partir du moment où la mère viendra donner du sens au cri de l'enfant que la voix sera d'une certaine façon perdue derrière l'émergence de la signification. Le second temps serait ainsi celui de « l'apparition de l'autre de la pulsion qui répond au cri. »⁶³⁶ Il s'agit du temps pour entendre. Le sujet qui est petit à petit introduit au langage ne pourra se mettre à parler que s'il n'est pas envahi de la voix de l'autre. Et comme il est impossible de fermer l'oreille, c'est psychiquement qu'il devra trouver en lui-même un point sourd comme le nomme JM. Vivès. « L'interprétation signifiante du cri voile la dimension réelle de la voix à laquelle le sujet se rendra sourd pour accéder au statut de sujet parlant. »⁶³⁷ Enfin l'enfant cherchera à se faire entendre. Il deviendra alors invocant dans le sens où il sera capable de chercher à donner de la voix pour obtenir une réponse de l'autre. C'est-à-dire que « dans ce retournement de situation, il va conquérir sa propre voix »⁶³⁸.

Dire un texte à plat pour un comédien, c'est bien d'une certaine façon opérer cette chute du sens, vider la parole de sa signification pour ainsi reparcourir le chemin de la constitution de l'adresse. Retrouver une parole vide serait nécessaire mais à condition que cela puisse être dépassé par le comédien. Il s'agit au théâtre de créer une parole nouvelle. « La lecture du texte par le comédien ne ressemble donc en rien à un apprentissage externe au sens où la psychologie voudrait nous le faire entendre. Le texte *travaille*, se meut dans sa texture et se transforme dans le rapport même où le corps a un sens et maintient mobiles les directions de

⁶³³ MESCHONNIC H. (sous le dir. MF Castarède et G. Konopczynski), « La voix-poème comme intime extérieur » in *Au commencement était la voix*, coll « La vie de l'enfant », Toulouse, Erès, 2005, p. 61

⁶³⁴ VIVES JM., *Enfances & Psy*, *Op. cit.*, p. 43

⁶³⁵ *Ibidem.*

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 44

⁶³⁷ *Ibidem.*

⁶³⁸ *Ibidem.*

sens qui constituent le *style* du texte. »⁶³⁹ L'acteur réengage le processus de signification. L'accès au sens qui lui a été donné par l'introduction au langage, si toutefois ce registre a pu être opérant dans l'histoire du sujet, l'acteur joue à le défaire, à s'y introduire de nouveau et d'une façon qu'il ne connaît pas encore. C'est un voyage intérieur qui s'engage pour toucher à ce qui, en soi-même, au plus intime du sujet peut devenir le moteur du jeu. « Par rapport à la psychose, le théâtre garantit une lucidité plus qu'il n'invite à la confusion. »⁶⁴⁰

Le travail de l'acteur consiste à effectuer un retour à un état antérieur au langage pour le laisser se développer par le corps et proposer une parole nouvelle. C'est l'accès au langage qui permet à l'enfant de sortir de l'état de fusion psychique dans lequel il se trouve originairement. Par le mouvement régressif qu'effectue le comédien, il tend à retrouver un état antérieur à celui d'être divisé, c'est-à-dire l'état de la complétude de la toute puissance infantile. Les figures de doubles que sont les personnages créés viennent combler le vide de l'acteur. C'est pour cela qu'il doit retrouver ce vide qui, au-delà de l'absence, n'attend plus rien et en cela permettra la création. Car originairement l'absence devient structurante de la possibilité d'accéder à la perte. « Une des significations majeures du vide concerne la mise en échec de la constitution temporelle de *l'autre*. »⁶⁴¹ P. Fédida poursuit en se demandant si le vide serait alors « l'amnésie du deuil du seul être qui fait perdre l'enfance : l'amnésie *du deuil du double imaginaire*. »⁶⁴² Le comédien tend alors à s'affranchir de cette perte en créant des figures de doubles inépuisables par le répertoire des personnages qu'il incarne.

Un comédien sait que parfois, ce qu'il propose permet à l'illusion d'opérer sur scène, et parfois « ça ne marche pas », selon l'expression consacrée. Lorsque le public n'y croit pas, c'est que le personnage manque d'accroche, d'attache avec le sujet lui-même. Et comment cela se voit ? Cela s'entend dans un premier temps. Ce n'est pas juste. Lorsqu'un comédien récite trop ou en fait trop, on lui reproche aisément sa théâtralité qui apparaît alors empêcher l'adresse à l'autre. Pourtant cette théâtralité est particulièrement importante pour permettre à l'acteur de sortir de la dimension communicative de la parole. « S'il y a cette communicativité dans le poème et dans la voix, on peut dire qu'il y a une théâtralité de la voix et du poème. En effet, le théâtre est la mise en scène de la théâtralité de la voix. Le poème aussi, mais différemment car il n'a pas besoin que des corps se déplacent sur scène. Le poème est du corps dans le langage. Le théâtre est du langage dans des corps, en ce sens

⁶³⁹ FEDIDA P. (1977), *Corps du vide et espace de séance*, Paris, MJW Édition, 2012 (réed), p. 236

⁶⁴⁰ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 127

⁶⁴¹ FEDIDA P., *Corps du vide et espace de séance*, *Op. cit.*, p. 111

⁶⁴² *Ibid.*, p. 118

il est curieusement proche de l'hystérie. »⁶⁴³ La théâtralité est ce qui permet de s'affranchir des normes, des cadres qui viennent border le sujet et le rapport au langage. Elle est ce qui renvoie à l'essence même du théâtre. La théâtralisation en revanche se donne l'effet d'une théâtralité mais de façon seulement superficielle. Elle imite davantage qu'elle n'incarne. Elle introduit un décalage entre ce qui s'éprouve intérieurement et ce qui se donne à voir, un décalage entre la voix qui ne triche pas et la vue qui d'une certaine façon peut être dupée par l'image. « Le résultat immédiat de ce mauvais rapport est la théâtralisation, c'est-à-dire le mauvais théâtre. »⁶⁴⁴

- *La dimension poétique du langage : jouer avec les mots pour accéder à la symbolisation*

La transgression langagière nécessaire du comédien est donc celle qui va lui permettre de jouer avec les mots d'une façon nouvelle. Il s'agit pour l'acteur de se libérer du sens littéral des mots. Pour donner du jeu et ouvrir du sens, il ne faut « pas forcément jouer ce qui est écrit, mais plutôt éclairer le comportement du rôle tout en amenant l'acteur à prendre la distance du joueur. »⁶⁴⁵ A l'instar d'une langue étrangère, il s'agit d'engager la dimension musicale de la langue théâtrale pour retrouver le plaisir de jouer avec les mots. Lorsque le comédien s'empare d'un texte de théâtre, il doit chercher à le dire sans intention, à le décortiquer, à en apprendre chaque mot en tentant de prendre de la distance par rapport à un sens qui serait définit d'emblée. « L'histoire et le devenir de la théâtralité montrent qu'en deçà des capacités musicales de la voix, du langage et du déplacement du personnage à l'acteur, « porte-parole et icône pour tous », une dissociation doit être introduite entre le sens et le son. Cela conduit à considérer la voix en tant que son, dans son aspect corporel ; elle sort d'un corps pour atteindre un autre corps avec sa charge d'affect et d'érotisme. »⁶⁴⁶ L'interprétation d'un texte sera possible si le comédien réussit à s'y plonger en refusant l'évidence du sens.

Si cela est chose aisée avec un texte de Racine dont il est difficile de dégager le sens du fait du style poétique de l'écriture, le risque serait avec un texte beaucoup plus contemporain de croire l'avoir compris. Car comment donner du jeu à un sens qui serait déjà là ? C'est

⁶⁴³ MESCHONNIC H., *Op. cit.*, p. 65

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 66

⁶⁴⁵ DUSIGNE JF., « Jouer, étranger à sa propre langue » in *Nouvelle revue d'esthétique* 2009/1 (n° 3), p. 68

⁶⁴⁶ ABECASSIS J. (sous la dir. MH Castarède et G. Konopczynski), « Transition du domaine de l'art à celui de l'intersubjectivité » in *Au commencement était la voix*, coll « La vie de l'enfant », Toulouse, Erès, 2005, p. 83

dans la construction même du sens par le travail d'interprétation que l'acteur déploie sa créativité. A croire que la portée d'un texte pourrait se saisir d'emblée, l'acteur risquerait bien de passer à côté du sens du texte à faire émerger. Un texte de bonne qualité est celui qui laisse surgir l'inconscient et en ce sens on ne peut pas le comprendre. On pourrait même dire que le sens n'existe pas indépendamment de l'acteur et il lui revient ainsi de la créer. « L'acteur est ce qui fait sens dans l'œuvre. »⁶⁴⁷ On entend bien ici combien il est important pour l'acteur de s'emparer du texte pour en jouer, lui redonner sa valeur poétique. Le comédien lit un texte, des phrases, des mots. « Il faut d'abord les déstabiliser avant de les organiser selon leur principe d'organicité qui a présidé à leur engendrement d'écriture. »⁶⁴⁸ Cette déstructuration permet d'engager un rapport ludique au texte. Elle a pour but de permettre à l'acteur de sortir de la tyrannie du sens. Car avant de proposer une forme finie de la représentation, le temps du travail permet de jouer avec les mots pour découvrir les sens qui pourraient s'en dégager. Il autorise d'une certaine façon le sujet, à dire n'importe quoi. L'acteur replonge en enfance, au temps où il était permis de jouer avec les mots. Par le jeu il peut expérimenter ce plaisir au non-sens qui a été perdu. « A l'époque où l'enfant apprend à manier le vocabulaire de sa langue maternelle, le fait d'« expérimenter en jouant » avec ce matériel lui procure un contentement manifeste, et il assemble les mots sans se laisser lier par la condition du sens, pour obtenir grâce à eux l'effet-plaisir du rythme ou de la rime. »⁶⁴⁹ Cette dimension ludique qui permet de jouer avec les formes permet non pas d'éviter la question du sens, puisque l'acteur y reviendra, mais d'autoriser la prime de plaisir éprouver par les mots. Car il s'agit pour le comédien d'incarner une parole qui donnera vie au personnage. C'est précisément la possibilité de le faire accéder à un langage ancré dans un corps à la fois réel, imaginaire et symbolique, c'est-à-dire un corps jouissant, mais également un corps capable de susciter un sentiment, voire de provoquer un acte. « A l'instar de l'inconscient, qui fait parler le sujet à son insu, la jouissance le bouleverse sans qu'il perçoive où il est touché. »⁶⁵⁰ On pourrait dire que l'acteur travaille à faire bouger le point de jouissance qui crée une certaine tension pour habiter autrement son personnage.

Le jeu avec les mots s'offre comme opportunité pour le comédien de dépasser les contraintes posées par la société et intériorisées, qui empêchent un tel contentement au profit de liaisons de mots riches de sens. « Le « plaisir au non-sens », comme nous pouvons le dire

⁶⁴⁷ GILLIBERT J., *Op. cit.*, p. 31

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 33

⁶⁴⁹ FREUD S. (1905), « Le mécanisme de plaisir et la psychogénèse du trait d'esprit » in *Œuvres Complètes* Volume VII (trad. De l'allemand), Paris, PUF, 2014, p. 148

⁶⁵⁰ NASIO JD., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, *Op. cit.*, p. 173

en raccourci, est, il est vrai, dans la vie sérieuse, masqué jusqu'à disparaître. »⁶⁵¹ En effet, dans la vie adulte, on retrouvera cette propension au non-sens uniquement dans la pathologie mentale ou éventuellement chez l'adulte sous prise de toxique. Dans un cas comme dans l'autre, on peut se demander si la recherche de plaisir n'y est pas un effet recherché. Le moyen que l'adulte trouve pour retrouver ce plaisir d'une façon plus sublimée dans le sens où elle serait culturellement davantage valorisée réside entre autres, dans le trait d'esprit. En rapprochant deux mots aux sonorités proches mais aux concepts très éloignés, l'effet du rire procure chez le créateur du jeu de mot, une sorte d'épargne en dépense psychique, pour le dire selon les termes de S. Freud. « Nous avons réduits, adultes que nous sommes, la grande variété de bruits que nous pouvons produire pour ne retenir que ceux qui permettent la meilleure communication. Sont abandonnés ou passent inaperçus les infimes mouvements musculaires du larynx et du souffle, essais avortés, ou éléments composants, initiaux, ou intermédiaires des expressions spécialisées de la voix. »⁶⁵²

Ainsi la pirouette que réalise le comédien sert deux objectifs : d'une part il s'agit d'éprouver ce plaisir de l'enfance, oublié, pour faire naître une parole nouvelle incarnée, parce que déployée à partir d'un corps vivant, d'un corps pulsionnel et affectif. Et d'autre part, comme l'enfant, « il utilise le jeu pour se soustraire à la pression de la raison critique. »⁶⁵³ Il faut avoir été capable de jouer, ou même l'être encore pour pouvoir faire résonner une langue poétique, celle ici du théâtre. « Le jeu avec des mots et des pensées, motivé par certains effets-plaisir de l'épargne, serait donc le premier stade préliminaire du trait d'esprit »⁶⁵⁴, nous dit S. Freud, éclairant ainsi un des aspects des mécanismes poétiques. Comme l'auteur écrit d'une façon poétique qui transcende une langue ordinaire, l'acteur doit pouvoir à son tour en jouer pour les rendre vivant non pas à la manière d'un banal être humain mais à la manière du personnage, c'est-à-dire avec quelque chose en plus. Lorsque J. Lacan nous dit que le corps est synonyme de jouissance, c'est que de lui « se détache la jouissance partielle condensée dans un segment corporel tel que le pied du danseur ou les yeux du voyeur »⁶⁵⁵ ou pourquoi pas la voix de l'acteur. D'une certaine façon, on pourrait comprendre cela comme la possibilité par la voix dans son rapport aux mots du texte d'évacuer une jouissance qui empêcherait le plaisir en venant boucher le manque. Par son art, le comédien remet en jeu la possibilité pour le langage d'avenir à nouveau. L'acteur joue

⁶⁵¹ FREUD S. *Œuvres Complètes*, Volume VII, *Op. cit.*, p. 148

⁶⁵² ROSOLATO G., *Op. cit.*, p.76-77

⁶⁵³ FREUD S., *Œuvres Complètes* Volume VII, *Op. cit.*, p. 148

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 151

⁶⁵⁵ NASIO JD., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, *Op. cit.*, p. 191

entre la folie d'un langage dans lequel le mot serait encore la chose et celui d'un langage qui signe la maîtrise du symbolique. Le comédien remet au travail la possibilité de sortir de l'état fusionnel originaire dans lequel le langage ne survient pas encore comme séparateur et effet de différenciation. Les théories de J. Lacan nous permettent d'envisager ce passage de l'instance imaginaire à l'instance symbolique, comme la libération du petit enfant de la relation duelle dans laquelle il était pris avec sa mère. Dans ce passage fondamental de « l'être » à « l'avoir » : être l'objet du désir de la mère, le phallus, à la possibilité d'avoir le phallus, « comme le père a le phallus », peut advenir la symbolisation⁶⁵⁶.

- *Donner de la voix : le jeu défie le Surmoi*

Ce qui vient d'être ici développé fait donc émerger l'idée que le jeu permet par les règles d'établir un nouveau rapport à la loi. En effet, ce qui signe effectivement l'accès au symbolique, c'est bien l'accès à la loi. Celle-ci entre en jeu pour le comédien dans l'expérience qu'il fait de pouvoir être tout à fait vrai sur scène alors que dans la vie, lorsqu'il doit prendre la parole, il aura l'impression douloureuse de faire semblant. JM. Vivès développe cette notion, à partir d'un atelier théâtre auprès d'adolescents. S'appuyant sur les réflexions de A. Didier-Weill, il questionne comment « le comédien « hors-jeu » peut à l'occasion connaître des difficultés que paradoxalement, la règle du jeu à laquelle il se soumet sur scène l'empêche d'éprouver. »⁶⁵⁷ Cette douleur identitaire qui peut venir faire symptôme chez un sujet, c'est précisément celle qui bloque la reconnaissance de l'incomplétude du sujet. En cela « le personnage serait une abstraction spirituelle permettant au comédien d'inventer continuellement un rapport à l'absence. »⁶⁵⁸ Ainsi parler avec les mots d'un autre permettrait de mettre temporairement au repos le questionnement identitaire qui anime ou bloque le sujet.

Faire entendre sa voix au théâtre serait une opportunité de faire taire quelque temps la voix du Surmoi. « La voix s'articule au désir mais peut aussi relever d'un commandement du Surmoi. »⁶⁵⁹ En effet, S. Freud envisage le Surmoi comme l'introjection de la voix parentale, et en particulier en ce qu'elle vient poser les interdits fondamentaux que sont le meurtre et l'inceste. Par extension, la voix du Surmoi c'est ainsi celle qui se situe du côté de

⁶⁵⁶ LACAN J., *Ecrits*, Op. cit.

⁶⁵⁷ VIVES JM., *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, Op. cit., p. 167

⁶⁵⁸ GUENOUN T., « Le personnage, figure de l'autre en soi » in *Recherches en psychanalyse* 2015/1 (n°19), p.50-58

⁶⁵⁹ IZCOVICH L., *Op. cit.*, p. 15-23

la morale. « La voix interne du surmoi nous réprimande, mais nous encourage aussi dans la poursuite de tâches impossibles, alors qu'incombent au moi les conséquences de ces impératifs contradictoires. »⁶⁶⁰ La scène de théâtre devra donc se développer comme espace pour exprimer les désirs interdits portés par le Surmoi parce que réprimés par lui-même. Si A. Artaud compare le théâtre à la peste, c'est pour souligner que l'un comme l'autre appelle des forces insoupçonnées. « La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes ; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. »⁶⁶¹ Le théâtre aurait ainsi pour vocation de permettre la libération des forces qui animent le sujet mais que son rapport à la société et à la culture ne lui permet pas de dévoiler. « L'intérêt de la règle régissant le jeu théâtral est qu'elle se situe justement au point d'intersection entre la règle surmoïque et la loi. »⁶⁶² Il s'agit pour le sujet d'affirmer quelque chose de lui-même par le théâtre. Cette possibilité offerte par le théâtre de s'affirmer sur scène d'une façon nouvelle, se retrouve sans doute dans les formes de théâtre engagées par lesquels les comédiens cherchent parfois à provoquer, à choquer. Par son caractère subversif la création permet de dépasser l'ordre établi. La dimension politique n'est pas nouvelle. Cet engagement qu'éprouvent ou revendiquent certains comédiens qui, au-delà du plaisir de créer et jouer, s'attachent à porter un message impactant qui dénoncerait des injustices sociétales ou porteraient un nouvel idéal de vie, semble s'articuler à une dimension subjective. Cette lutte qui se traduit sur scène dans une création partageable, pourrait à mon sens s'envisager comme prenant source dans un conflit interne qui anime le comédien, entretenu par un Surmoi très actif qui pousse à la jouissance mais interdit la satisfaction du désir. Car finalement, aussi forte et virulente que soit la proposition scénique, tout cela n'est que du théâtre. La force des mouvements pulsionnels mortifères n'est pas ici à minimiser car la puissance avec laquelle certains comédiens s'engagent dans leur jeu paraît parfois proche d'une ultime tentative pour rester vivant. Faire un théâtre utile pourrait apparaître comme un contre-sens. « Tout art est parfaitement inutile »⁶⁶³, nous dit O. Wilde. On entend ainsi combien les enjeux pour l'artiste dépassent la réalisation de l'œuvre d'art. Il s'agit pour l'acteur engagé de prendre position. « Le théâtre comme art dramatique a les propriétés

⁶⁶⁰ LEADER D., *Op. cit.*, p. 151

⁶⁶¹ ARTAUD A., *Op. cit.*, p. 39-40

⁶⁶² VIVES JM., *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, *Op. cit.*, p. 168

⁶⁶³ WILDE O. (1890), *Le portrait de Dorian Gray* (trad.), coll « Folio Classique », Paris, Gallimard, 1992 (rééd), p. 49

intrinsèques pour recréer des espaces de rassemblement et de prise de position dans la scène sociale. »⁶⁶⁴ Non seulement cela permet à l'acteur d'affirmer ce qui ne peut pas se dire en lui-même, mais par la valeur ludique et labile du théâtre, jouer lui permet d'éprouver différents positionnements identificatoires qui visent à réaménager les exigences surmoïques.

Le détour par un autre, qu'il soit l'auteur du texte, mais également les rôles joués par l'acteur, lui permet de faire exister tout un répertoire d'identifications déjà en lui, comme le présentait JL. Moreno, ou à créer. « Le Je, dans sa totalité, comprend l'ensemble des positions et énoncés identificatoires dans lesquels il s'est successivement reconnu. Ces énoncés pourront être maintenus ou rejetés : ils peuvent préserver une partie de leur investissement, ou n'être que le souvenir investi d'un moment de son existence. »⁶⁶⁵ La temporalité de l'avènement du sujet n'est pas figée. Ce que le travail du comédien nous permet de découvrir, c'est précisément qu'elle est toujours en mouvement. Pour que le sujet ne disparaisse pas derrière son personnage, il faut qu'un Je suffisamment constitué puisse assurer une continuité. Cette possibilité d'assumer une fonction subjective est à la fois ce qui permet au sujet de jouer sans risquer de se perdre, et en même temps, si le jeu n'est pas possible dans la vie, il apparaît que les règles de la scène pourraient suppléer à une telle fragilité identitaire. « La fiction provoque un effet paradoxal, car elle induit à la fois une mise en chantier psychique ouvrant à maintes réalités, et une protection puisqu'au théâtre, en principe, le billet retour est toujours garanti. »⁶⁶⁶ Le théâtre peut être un formidable outil thérapeutique en ce qu'il permet au patient de lâcher prise sur la douloureuse expérience de se vivre comme unifié. L'auteur de théâtre « autorise momentanément dans un lieu de fiction où tout est possible, la transgression des interdits qui enferment le patient dans la crainte de la non-conformité. »⁶⁶⁷

Ainsi l'espace scénique permet au comédien d'éprouver par le jeu une nouvelle puissance d'être. Cela se passe comme si, d'une certaine façon, le cadre théâtral pouvait prendre le relai du moi qui tente de conjuguer les exigences du Surmoi qui interdit et exhorte la jouissance, et de la pulsionnalité du Ça anime le sujet. Par la dimension ludique de sa pratique, le comédien réussit à duper le Surmoi en se jouant des limites que celui-ci impose.

⁶⁶⁴ GUENOUN T., « Plaidoyer pour une certaine utilisation du théâtre face à la radicalisation des adolescents » in *Psychothérapies* 2016/3 (Vol. 36), p. 167

⁶⁶⁵ AULAGNIER P. *Op. cit.*, p. 200

⁶⁶⁶ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 110-111

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 109

V. 2. La folie d'être soi : remise en mouvement des mécanismes identificatoires constitutifs du Moi

V. 2. A) *Sortie du cadre : le jeu comme dépassement de soi*

- *Repousser les limites du corps : toucher à ce qui résiste*

J'ai jusqu'ici évoqué la notion de personnage, notion pour le moins ambiguë du point de vue des comédiens. Car s'il existe en lui-même pour certains, d'autres considèrent plutôt que le personnage n'existe pas. La réflexion sur le statut du personnage est d'autant plus actuelle que les styles d'écritures du théâtre ont évolué. « Les écritures contemporaines – tout le monde s'accorde là-dessus – ont procuré la dissolution du personnage qui finit par se réduire plutôt à une masse de mots qu'à un ensemble de traits. Son contour s'efface, il n'a plus rien d'une donnée initiale à laquelle le comédien se confronte. La déconstruction du personnage entraîne l'effritement du pacte de clôture qui perd sa netteté et, dès lors, le jeu se voit appelé à admettre sa porosité qui conduit vers l'affaiblissement, voire la suspension de la frontière »⁶⁶⁸, souligne G. Banu. Cela permet de mettre en évidence que le corps de l'acteur ne sera pas mobilisé de la même façon en fonction des pièces qu'il jouera et des rôles qu'il prendra en charge.

Si le corps s'impose pour le sujet comme un contenant en ce qu'il permet de délimiter le dedans du dehors, c'est précisément de ces limites que le comédien va chercher à se jouer. Certaines transformations physiques pourront avoir lieu, comme c'est le cas de comédiens américains qui n'hésitent pas par exemple, à prendre ou perdre des dizaines de kilos pour incarner un personnage dans un film. Toutefois, la transformation du corps ne peut se faire que dans une certaine mesure. Si le comédien met à l'épreuve le corps ancré dans la réalité, c'est également par un processus psychique. « L'esprit et la maîtrise technique du corps sont pleinement présents en scène, l'intérieur et l'extérieur se conjuguent dans l'expression. »⁶⁶⁹ Le corps devient ainsi un médiateur par lequel pourra s'exprimer la parole du personnage. Dire que le rôle s'infiltre dans le comédien reviendrait d'une certaine manière à envisager la porosité du corps de l'acteur non pas tant au niveau somatique que dans sa dimension symbolique telle qu'elle est explicitée par D. Anzieu par la notion de moi-peau qui «

⁶⁶⁸ BANU G., *Op. cit.*, p. 16

⁶⁶⁹ OIDA Y., *Op. cit.*, p. 64

enveloppe tout l'appareil psychique »⁶⁷⁰. En effet le Moi-peau offre un appareil psychique qui s'étaye sur la fonction de la peau, qui en tant que surface, a pour fonction d'établir « une limite entre le dedans et le dehors, [d'être] la barrière qui protège des agressions de l'extérieur celui qui est en train de devenir un être. »⁶⁷¹ Ainsi on peut se demander si dans une certaine mesure, les sensations corporelles du comédien pourraient s'étayer sur la malléabilité de l'appareil psychique.

C'est à cet endroit que le comédien se saisit de son corps pour en jouer, à la limite entre ces deux aspects : corps support du monde extérieur et corps contenant permettant de border ce qui s'éprouve et se vit de l'intérieur. Qu'il s'agisse de le transformer pour voir ce qui se produit ou de tenter de retrouver un état corporel en fonction des effets recherchés, le comédien s'engage dans un jeu qui lui permettra de s'affranchir de certaines limites corporelles, de les disposer différemment.

« L'« autopénétration » par le rôle est en relation avec le fait de s'exhiber. L'acteur n'hésite pas à se montrer tel qu'il est, car il se rend compte que, pour dévoiler le secret d'un rôle, il faut qu'il s'ouvre totalement, qu'il révèle ses propres secrets. »⁶⁷² La limite du théâtre réside peut-être en un sens à cet endroit précis où l'acteur se dévoile sous couvert de son personnage, autrement le spectateur serait en position de voyeuriste, position bien inconfortable qui témoignerait de la médiocrité du travail de création artistique. En effet, « tout ne transpire pas, tout ne coule pas. On n'est pas dégoulinant des choses qu'on a jouées, parce que pour le coup ça manquerait de pudeur »⁶⁷³, témoigne Jeanne. Contrairement à ce qui se passerait chez un sujet psychotique dans un moment de crise où l'identité serait particulièrement mise à mal, provoquant un état dans lequel « toutes les métamorphoses internes permettant d'accepter une nouvelle identité de rôle sont vraiment ralenties de crainte de « perdre son être » »⁶⁷⁴, le comédien semble trouver le moyen de dépasser cette crainte d'effacement. Le comédien joue de sa capacité de transformation du corps, et de métamorphose. Ceci peut avoir lieu dans les meilleures conditions psychiques, mais il arrive de constater combien un comédien peut être déstabilisé du travail de transformation dans lequel il s'est engagé. On peut en effet se questionner sur les effets du jeu dramatique quand il consiste à déstabiliser des limites qui seraient déjà instables chez un sujet. Pour s'approprier son rôle, l'acteur accepte de modifier temporairement son équilibre

⁶⁷⁰ ANZIEU D., *Le Moi-Peau*, *Op. cit.*, p. 150

⁶⁷¹ ANZIEU D. (1974), « La peau : du plaisir à la pensée » in *Psychanalyse des limites*, coll « psychismes », Paris, Dunod, 2007, p. 22

⁶⁷² BROOK P., *Op. cit.*, p. 84

⁶⁷³ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 304

⁶⁷⁴ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, *Op. cit.*, p. 76

psychique en faisant en lui une place au personnage. Ou peut-être, peut-on également envisager que ponctuellement il trouve un équilibre par l'arrivée du personnage là où son identité était restée instable et incomplète. Ceci nécessite un choix de l'acteur et peut s'avérer plus ou moins agréable.

Lorsque les résistances sont trop fortes, il peut arriver qu'un acteur se sente comme effracté par le rôle au risque de mettre à mal son corps. « Au lieu de recevoir une information, nous avons vécu une pénétration que l'on ne peut imaginer qu'en pensant que le corps propre a subi une métamorphose, qui l'a rendu plus transparent qu'il ne l'était. »⁶⁷⁵ Il s'agit que quelque chose du sujet tienne pour que l'affranchissement du corps offre une nouvelle forme et ne s'envisage pas comme processus effractant, donc potentiellement désorganisateur, voire destructeur. Le travail de création du comédien mobilise le sujet vers une articulation subtile entre le matériel interne qu'il éprouve en lui-même et ce qui lui vient de l'extérieur. « Tout individu qui est à l'écoute de sa tête et de son corps accomplit un acte créateur et, quel que soit son mode d'expression, l'artiste est inévitablement inspiré par toutes les impressions, perceptions, émotions et pensées qu'il a incorporées et qui nourrissent son monde interne. Mais il peut inconsciemment vivre ce mouvement perpétuel entre les deux mondes, externe et interne, comme un acte qui le dévore et le détruit. »⁶⁷⁶

La phénoménologie s'intéresse tout particulièrement au vécu du sujet dans le monde et en ceci nous éclaire. « La spécificité de la position phénoménologique consiste dans l'analyse de relation de réalité qui nous unit au monde : comment nous y sommes impliqués et de quelle façon il se donne à nous, indépendamment de ses contenus. »⁶⁷⁷

Le comédien qui se sent trop petit dans un monde trop grand, tend à renverser, par le théâtre, ce rapport de force. Le théâtre lui permet d'expérimenter la vie. Nombreux sont les comédiens qui témoignent du fait qu'ils vivent au théâtre des choses plus fortes que dans la vie. En ce sens, le comédien voudrait pouvoir s'extraire de ce monde pour l'observer d'en haut et le vivre avec davantage d'intensité. Dans une telle perspective, il met à l'épreuve son corps qui le rattache au concret de la réalité matérielle. Il se transforme, disparaît, réapparaît, comme si son corps pouvait changer d'état, comme si l'esprit pouvait s'en affranchir et atteindre une sorte de puissance infinie. « L'acteur est dans une double position : il doit

⁶⁷⁵ CALVI L. (1985), « Phénoménologie de la matérialité corporelle » in *Phénoménologie, psychiatrie, psychanalyse* (sous la direction de P. Fédida et M. Wolf-Fédida), coll « phéno », Paris, Le cercle Herméneutique, 2009 (réédition) p. 162

⁶⁷⁶ McDOUGALL J., *L'artiste et le psychanalyste*, *Op. cit.*, p. 19

⁶⁷⁷ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, *Op. cit.*, p. 28

maitriser son corps en s'aidant d'un certain nombre de techniques, et il est obligé de faire avec lui. Si l'instrument est extérieur au corps, il est détachable, on peut en jouer faux ou juste, tandis qu'on peut aller jusqu'à dire que le corps, c'est l'acteur ou, comme l'énonce Artaud, que *l'acteur est un athlète affectif*. C'est donc au niveau d'un registre d'émotions venant irriguer l'ensemble du corps qu'il nous est donné de travailler. »⁶⁷⁸

P. Brook se désolait d'ailleurs du manque de technique de certains comédiens qui proposaient ainsi une interprétation d'un niveau artistique faible. « Les techniques qui régissent la mise en scène, les décors, la diction, la façon de traverser la scène, de s'asseoir – même d'écouter – ne sont tout simplement pas assez connues. Voyez comme il en faut peu – la chance mise à part – pour travailler dans de nombreux théâtres, par rapport à ce qui est exigé pour jouer du piano en public ! »⁶⁷⁹ La technique et la rigueur seraient les clés du comédien pour manier avec délicatesse corps et psychisme. Celles-ci lui permettent d'explorer tous ses axes de jeu, d'en créer des nouveaux pour aller toujours plus loin, sans perdre de vue que certaines limites persistent et qu'elles doivent également être respectées. Dans cette exploration corporelle l'acteur est invité à aller toujours plus loin, à repousser les limites de son corps pour élargir sans cesse son jeu. Mais les comédiens en témoignent, quelque chose en eux résiste.

« Quand il m'encourageait ou me complimentait, le metteur en scène exprimait toujours une petite réserve : dans la scène d'amertume, j'aurais dû briser le carcan, me défaire de mon maintien, de mon élégance, et m'effondrer, atteindre même une surprenante vulgarité dans la confession et dans l'humeur. Non, je ne suis pas allé assez loin. Pas assez loin ? De représentation en représentation, j'ai tâché de m'écrouler plus massivement, de me désarticuler, de pleurer les maigres larmes de mon corps, de me saouler un peu, de crier, de casser le rythme, de respirer bruyamment, de m'étourdir de mille autres façons encore. Rien à faire. La petite réserve est toujours là pour me maintenir à distance appréciable de la perfection »⁶⁸⁰, confie D. Podalydès.

Le comédien témoigne ici de ce qui en lui tient bon malgré les transformations. Il revient au professeur dans un premier temps, puis au metteur en scène, d'inciter, d'inviter et d'accompagner le comédien à faire sauter certaines résistances pour trouver toujours plus de fluidité dans son jeu, mais si le comédien éprouve un noyau identitaire solide, les transformations seront limitées. Il imposera son style comme quelqu'un impose son caractère. Dire de quelqu'un qu'il a du caractère, c'est d'une certaine façon exprimer le fait qu'il résiste à l'autre. Est-ce ici le comédien qui a un caractère trop fort pour se laisser

⁶⁷⁸ ATTIGUI P., *Jeu, transfert et psychose, de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 95

⁶⁷⁹ BROOK P., *Op. cit.*, p. 51

⁶⁸⁰ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 37

toucher par le personnage au plus profond de son être, ou est-ce le personnage au fort caractère qui résiste au comédien ? De quelle nature est la résistance dont il est question ici ? Si elle peut relever du style artistique qui témoigne d'assises narcissiques solides et de l'œuvre de la subjectivité, la résistance peut également apparaître comme nécessité pour l'artiste de s'agripper à une pseudo-identité pour soutenir un narcissisme trop fragile. Car il nous intéresse ici de considérer le processus artistique non pas uniquement du point de vue du résultat esthétique mais dans la dynamique personnelle et subjective de l'acteur. Le talent du comédien qui plonge au cœur de son personnage proposant une interprétation bouleversante au point où il serait vraiment le personnage, pourrait également relever d'une extrême labilité, voire une instabilité des identifications, au point que le sujet trouve dans son art la possibilité de convoquer les personnages qui l'animent, mais au risque de s'effondrer entre chaque rôle lorsqu'il se doit de revenir à lui-même comme être inachevé.

Si le psychologue d'orientation analytique s'attarde sur la fonction du symptôme en tant qu'il résiste au changement, qu'il ne cède pas facilement, et ainsi qu'il est dans une certaine mesure bénéfique pour le patient, le metteur en scène pourra également être attentif à ses acteurs et à leurs résistances, cependant celui-ci aura pour finalité de livrer une pièce, de produire un œuvre, non pas nécessairement d'accompagner le comédien dans une démarche d'épanouissement personnel.

La rencontre avec un personnage remet en jeu le processus d'identification, et quand le personnage vient toucher d'anciens choix d'objets mal introjetés, il peut arriver que le moi s'en défende car il serait une menace pour l'identité du sujet. En effet le temps du jeu à l'âge adulte n'est pas le même que celui des identifications précoces. « Quelle que soit la forme que puisse prendre la résistance ultérieure du caractère contre les influences d'investissements d'objets abandonnés, les effets des premières identifications qui se sont effectuées à l'âge le plus précoce seront généraux et durables »⁶⁸¹, nous rappelle S. Freud. L'identification au personnage sera quant à elle ponctuelle, bien que le moi puisse éventuellement en être modifié plus durablement, de façon saine ou éventuellement pathologique.

« Dans le domaine proprement pathologique, cela s'est vu qu'un acteur reste possédé par son personnage et passe du jeu au délire pour agir dans la vie comme il jouait sur la scène. De tels faits rappellent à la fois qu'il y a quelque parenté entre le jeu et la folie et qu'il

⁶⁸¹ FREUD S., *Œuvres Complètes* volume XVI, *Op. cit.*, p. 275

y a entre eux une différence radicale. »⁶⁸² Car en effet pour qu'il y ait du jeu, il faut qu'il y ait toujours une certaine distance qui en revanche, se perd dans la folie. Poussé parfois par le metteur en scène, lui-même porté par son désir de performance et de résultat esthétique, l'acteur peut s'aventurer sur un chemin qu'il ne maîtrise pas. Car à explorer certaines zones intimes de son être qui restaient jusqu'alors inconnues, il s'expose à une confrontation qui pourrait bouleverser son équilibre psychique.

G. Banu propose une distinction entre un acteur insoumis et un acteur séduit, qui semble se situer précisément à ce niveau. « L'acteur séduit est mobile et plastique, prêt à répondre aux vœux du metteur en scène et à fusionner, à participer au collectif que le leader sait animer et ... manipuler. [...] L'acteur insoumis, en revanche, produit de la surprise, il est réfractaire à cette fusion, rétif à l'oubli de soi dans l'être multiple de l'équipe. Le metteur en scène se frotte et se confronte à son identité dont les empreintes et les emblèmes servent de constantes irréductibles. »⁶⁸³ G. Banu souligne ici l'importance de considérer le travail de l'acteur dans une dynamique de groupe. Car l'acteur de théâtre joue au sein d'une troupe, celui de cinéma au sein d'une équipe. Dans un cas comme dans l'autre, la dynamique de groupe ne peut être exclue du travail artistique réalisé. Ainsi il faut ici prendre en considération ce que S. Freud nous apprend sur la façon dont l'individu peut se comporter dans un groupe. « Aussi longtemps que se maintient la formation en masse ou aussi loin qu'elle s'étende, les individus se conduisent comme s'ils étaient de forme similaire, tolèrent la spécificité de l'autre, s'assimilent à lui et n'éprouvent aucun sentiment de répulsion envers lui. »⁶⁸⁴ Le défi du comédien est ainsi de permettre qu'une dynamique de groupe puisse se créer pour favoriser le processus créatif, ce qui sera rendu possible par une sorte de restriction du narcissisme, tout en ne perdant pas la singularité qui lui permettra d'exprimer son talent. Lorsque certains témoignent de la difficulté à gérer les *egos* des grands comédiens, des stars ou des génies, c'est alors que l'équilibre individuel et groupal peine à être trouver tant le comédien n'existe que par la singularité de son talent. Ainsi le travail de création serait garant de la subjectivité malgré l'apparente disparition de l'acteur au profit du personnage. « L'acteur insoumis n'est pas, comme on l'affirme quelque fois, un « être vacant ». Il n'est ni une « marionnette », ni une « pâte à modeler », il n'est pas... vide ! »⁶⁸⁵ Le travail du corps du comédien a à voir avec le travail du moi. En ce que l'instance moïque

⁶⁸² MANNONI O., *Op. cit.*, p. 305

⁶⁸³ BANU G., *Op. cit.*, p. 36

⁶⁸⁴ FREUD S., *Œuvres Complètes* Volume XVI, *Op. cit.*, p. 40

⁶⁸⁵ BANU G., *Op. cit.*, p. 22

entretient des relations étroites à la fois avec le Ca et avec le Surmoi, on entend combien le travail de l'acteur touche le sujet en profondeur.

Dans le jeu, quand le comédien ne dit plus avec ses mots ce qu'il a à dire de lui, le sujet s'efface mais ne disparaît pas. « Ce travail de désidentification auquel le comédien se soumet activement, en espérant que sa création le rende à lui-même, pourrait entraîner un sentiment de dépersonnalisation extrêmement douloureux s'il était imposé avec force. »⁶⁸⁶ Au contraire, il s'agit pour le comédien de laisser son art le dépasser pour qu'advienne la création et les acteurs connaissent « ces moments d'allègement de soi où ils n'ont plus rien à « faire », seulement à laisser jouer les forces qu'ils ont déclenchées, qui exigent leur présence et se libèrent à travers eux. »⁶⁸⁷ Ainsi cet excédent qui fait jouer est aussi bien un manque-à-être⁶⁸⁸.

De façon en apparence paradoxale, la recherche d'un espace vide en soi s'envisage précisément comme nécessité d'éprouver un sentiment de plénitude intérieure. Tout se passe comme si la scène advenait comme extension des limites corporelles et ainsi une extension du moi du comédien qui peut alors s'exprimer au-delà de lui-même. « Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais lui-même la projection d'une surface. »⁶⁸⁹ Il contribue ainsi à contenir les pulsions en permettant de poser des limites, mais est également empreint des stimuli internes et externes qui butent sur la surface qui contient ainsi un dehors et un dedans. Le jeu reposerait ainsi sur les déformations possibles de ce qui borde l'expression du sujet.

D. Podalydès souligne l'importance des limites qui peuvent être modulées, déplacées et qui permettent de considérer un dedans et un dehors contrairement aux bornes qui s'érigeraient comme des murs empêchant l'accès du sujet à un au-delà de lui-même. « L'être *borné* n'a pas conscience de l'au-delà qui l'environne ; il n'est jamais dépassé. Sûr de lui, il se croit achevé. L'être *limité* sait mesurer l'étendue de ce qui le dépasse. Les bornes sont comme des murs qui enferment le sujet *borné* dans son monde aveugle. Les *limites* sont comme des lignes tracées au sol : elles laissent au sujet le pouvoir de considérer les horizons inaccessibles. »⁶⁹⁰

Ainsi le théâtre ne vient pas lever toutes les limites mais permet de les déplacer en espérant que par la création l'acteur accède à des nouvelles facettes de lui-même. « Dans la

⁶⁸⁶ SERGENT M. (dir. WOLF-FEDIDA M.), *Op. cit.*, p. 114

⁶⁸⁷ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 53

⁶⁸⁸ *Ibidem.*

⁶⁸⁹ FREUD S., *Œuvres Complètes* Volume XVI, *Op. cit.*, p. 270

⁶⁹⁰ PODALYDES D. *Op. cit.*, p. 151

vie, j'ai besoin de mise en scène et d'une organisation très ritualisée, sinon tout s'engouffre et tout déborde »⁶⁹¹, confie Isabelle Huppert. Par le travail d'appropriation de la scène, le théâtre peut devenir pour le comédien un lieu contenant et suffisamment sécurisant pour pouvoir s'autoriser un voyage intérieur sans jamais risquer de s'y perdre complètement. Ce cadre hors temps et hors espace, en retrait de la réalité externe permettrait à la réalité interne de se dévoiler. Pour devenir ce qu'il n'est pas, le temps du jeu, l'acteur convoque les parts les plus intimes de son être en les liant à un personnage qui lui est en partie donné de l'extérieur. « Un rôle, c'est un liquide qui s'infiltre en vous, qui vous pénètre, qui vous irrigue. C'est une expérience forcément charnelle, un peu comme quand on est enceinte. Après l'attente vient " l'expulsion " où l'on s'aperçoit qu'on a mis au monde une chose très intime effectivement. »⁶⁹² Isabelle Huppert témoigne ainsi d'une fonction possible du personnage comme dépositaire de l'intimité du comédien.

- *Les limites du jeu : la question de l'extrême*

Lorsque le travail de psychothérapie analytique ou de psychanalyse vise non pas à renforcer le moi mais précisément à autoriser une fragilisation pour qu'autre chose puisse advenir, il s'agit de se demander comment l'acteur dans une telle démarche de fragilisation pour faire céder certaines résistances peut se débrouiller pour ne pas s'effondrer ou se déprimer ? Il lui revient de manier avec délicatesse les résistances qu'il perçoit et qui l'empêchent dans son jeu pour que les forces libérées nourrissent le jeu et ne soient pas uniquement sources de débordement pulsionnel, dans une expression des passions personnelles et directes de l'acteur, c'est-à-dire non soumises au travail de la culture.

Que se passe-t-il d'ailleurs pour l'acteur quand la structure s'effondre ? Les limites peuvent-elles encore se dépasser si elles n'existent plus ? « Jouer, c'est mettre à nu les impulsions organiques du l'humain qui se cachent d'ordinaire sous le cliché des caractères »⁶⁹³, encore faut-il qu'elles puissent se révéler dans une forme acceptable pour le comédien, tant pour son équilibre personnel que par souci d'esthétique, dans l'obligation qu'est la sienne de monter sur scène chaque soir pour reproduire sa performance scénique. Laisser libre cours à une pulsionnalité informe, sauvage et non maîtrisée peut sans doute

⁶⁹¹ HUPPERT I., *Op. cit.* – annexe n°2, p. 275

⁶⁹² *Ibid.*, p. 273

⁶⁹³ ERNAUDEAU C. *Op. cit.*, p. 35

provoquer un effet extraordinaire dans l'instant d'une représentation, sous les yeux du spectateur mais cela est-il encore de l'art ?

Repousser les limites ne signifie pas s'en affranchir tout à fait ou les faire disparaître. La technique permet d'ouvrir des portes sans les détruire. Le cascadeur de film qui réalise des prouesses physiques pour donner l'illusion d'une chute mortelle, d'un accident de voiture ou d'un exploit héroïque, ne se blesse pas à chaque prise. La technique donne l'illusion du débordement et de l'effraction mais cela se passe encore dans l'aire du semblant. Il y a quelque chose d'extrême dans le théâtre qui vise à s'affranchir de certaines restrictions. « Pour moi s'amuser c'est aussi se dépasser. [...] C'est aussi faire des choses qu'on ne se savait pas capable de faire. Y'a un amusement dans l'état extrême. Dans l'état physique, psychologique ou émotionnel extrême. Comme dans les sports extrêmes »⁶⁹⁴, raconte la comédienne Fleur.

Le travail de l'extrême serait possible au théâtre dans la mesure où le plateau assure une certaine sécurité. Le comédien qui monte sur scène sans savoir où son personnage le mènera, sait pour autant qu'il ne pourra pas se perdre car en sortant de scène il sera rendu à lui-même. Le personnage ne quitte pas l'enceinte du théâtre. C'est le comédien qui retourne dans sa loge. L'acteur accepte de ne pas savoir par quoi il va être traversé. « Je pense que c'est très agréable d'avoir des émotions, par exemple très violentes, très profondes, parce que dans la vie de tous les jours tu n'es pas sans arrêt traversé par des choses très profondes. [...] C'est aussi un espace de sécurité le plateau : c'est un espace où tu peux tenter les choses. Tu peux te permettre. Donc je pense que ça crée des trucs d'ordre chimique, d'endorphine, d'adrénaline. Tu te sens tout à fait vivant quand tu es pris dans un truc »⁶⁹⁵, explique Jeanne.

Le comédien fait confiance aux cadres dans lesquels son jeu s'inscrit pour lui assurer une certaine sécurité. « Une représentation, comme une technique, est limitée. C'est *un* jeu bien cadré, mais le cadre permet ou pas le dépassement. Or elle peut accepter ses limites, y consentir même, sachant que ce qu'elle veut, c'est invoquer des folies qui se passent ailleurs, pour obtenir un effet symbolique. »⁶⁹⁶ Dans l'ici et maintenant du théâtre, l'acteur convoque un ailleurs à l'intérieur de lui-même. Parler d'un ailleurs en soi-même ne reviendrait-il pas à envisager que le comédien joue avec cette autre scène, celle de l'Inconscient qui est précisément l'étranger en soi-même. L'acteur convoque et apprend à se jouer des

⁶⁹⁴ Interview Fleur – annexe n°7, p. 320

⁶⁹⁵ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 300

⁶⁹⁶ SIBONY D., *Op. cit.*, p. 146

manifestations de l'inconscient. Le développement artistique du comédien n'est pas sans lien avec son développement humain. « C'est toute son existence qui doit tendre à son développement artistique. Mais où diable un tel travail peut-il se faire ? Bien des fois, j'ai travaillé avec des acteurs qui, après m'avoir dit qu'ils s'en remettaient entièrement à moi, étaient tragiquement dans l'impossibilité, même en y appliquant tous leurs efforts, de se défaire, ne fût-ce que momentanément, de l'image d'eux-mêmes, cristallisée autour du vide qui les habite »⁶⁹⁷, raconte P. Brook. C'est un travail très particulier pour l'acteur que d'accéder à une disponibilité interne, en acceptant de lâcher l'image de lui-même qui lui assure un rôle social et un semblant d'unité, en reconnaissant son manque à être et le vide interne comme espaces nécessaires au mouvement et à la création. Sans espace vide, le jeu serait figé, rigide et bloqué.

Dans un mouvement de dépassement des limites, il s'agit pour l'acteur d'éprouver au plus près sur scène, le sentiment de plénitude qu'il recherche. Le théâtre est le lieu contenant dans lequel le comédien acceptera de se perdre sans crainte d'anéantissement. La création permet de porter à l'extérieur de soi une part de soi-même par la valence narcissique de l'objet créé. Par le rôle, qui précisément ne survit pas à l'acteur, ou simplement par la captation qui est faite de la représentation, il peut devenir autre au plus près de ce qu'il est.

Cette rencontre du sujet avec lui-même mobilise des forces en l'acteur qui pourront devenir le moteur d'une création sublime si toutefois le comédien apprend à les dompter. En effet, tout le travail consiste sans doute à oser convoquer en soi-même une intimité inconnue sans risquer d'en être trop déstabilisé. Comme A. Artaud le perçoit, « une fois lancé dans sa fureur, il faut infiniment plus de vertu à l'acteur pour s'empêcher de commettre un crime qu'il ne fait de courage à l'assassin pour parvenir à exécuter le sien, et c'est ici que, dans sa gratuité, l'action d'un sentiment de théâtre, apparaît comme quelque chose d'infiniment plus valable que celle d'un sentiment réalité. »⁶⁹⁸ Le travail de culture qui permet au sujet de dompter ses pulsions est précisément remis en question par le théâtre, dans le cadre spécifique du travail d'acteur. Il s'agit dans un cadre établi d'oser convoquer à nouveau les mouvements pulsionnels qui ont été réprimés ou sublimés, mais qui en un mot ne sont plus accessibles à l'état brut, pour nourrir la création et leur offrir de nouvelles voies d'expression. « Toute cette énergie, toutes ces choses retenues que je pressentais en moi, il

⁶⁹⁷ BROOK P. *Op. cit.*, p. 48

⁶⁹⁸ ARTAUD A. *Op. cit.*, p. 36

était donc possible de les exprimer. J'allais enfin pouvoir exister »⁶⁹⁹ souligne André Dussolier, lorsqu'il parle de sa rencontre avec le théâtre.

Le comédien apparaît ainsi comme sujet à l'écoute des traces de sensations archaïques qui demeurent enfouies en lui. Selon A. Artaud, il s'agirait ainsi pour l'acteur de partir de « la NECESSITE de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée » car « les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre et d'en favoriser le développement. »⁷⁰⁰ Le théâtre offrirait une forme nouvelle possible pour développer un autre langage que celui d'un langage verbal habituellement utilisé : langage théâtre, langage physique ou langage corporel.

- *Passage à l'action sur scène : entre passage à l'acte et élaboration psychique*

Le développement d'un nouveau langage par le comédien interroge sur la façon dont l'action sur scène serait ou non une action à visée d'élaboration psychique. Afin d'avancer dans notre réflexion sur le processus de symbolisation chez le comédien, il apparaît ici intéressant de s'arrêter sur le rôle du corps et de l'acte chez les personnalités dites états-limites. A. Green rappelle que chez ces sujets, « quelque chose est évacué dans le soma ou par l'acte »⁷⁰¹. L'évacuation à valeur de décharge diffère de ce qui serait une véritable élaboration psychique qui permettrait d'intégrer un éprouvé dans l'expérience subjective du sujet. Le passage à l'acte chez des sujets états-limites ou psychotiques s'envisage plutôt, à l'inverse des passages à l'actes névrotiques qui se situent du côté de la transgression, comme défaut d'accès au fantasme et court-circuit de la pensée. « Ces carences de fantasmatisations promeuvent des passages à l'acte dans le réel qui devient le support des irréalités imaginaires. »⁷⁰² Le sens de l'acte est alors davantage à construire qu'à interpréter. La défaillance ou la précarité d'un espace intrapsychique, d'une scène intérieure, va ainsi de pair avec la réalisation de l'acte dans le réel. « Les coulisses sont vides, la représentation théâtrale se joue sur une scène désinvestie, et les paroles prononcées ne sont pas clairement

⁶⁹⁹ DUSSOLIER A., *Op. cit.*, - annexe n°3, p. 276

⁷⁰⁰ ARTAUD A., *Op. cit.*, p172-173

⁷⁰¹ GREEN A., (1996), « Genèse et situation des états-limites » in *Les états limites* (sous la direction de J. André), coll « Petite Bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2008 (rééd), p. 41

⁷⁰² BESSOLES P., *Sciences criminelles cliniques*, coll « Savoir en Psychologie », Paris, MJW Fédition, 2009, p. 79

articulées à l'autre scène, celle d'un inconscient sexuel »⁷⁰³, explique A. Roux reprenant la métaphore de Bion. De ce point de vue, l'acte du comédien se situerait à première vue du côté de l'acte névrotique qui posséderait d'emblée un sens caché à interpréter. Cependant pour que la création soit sublime, quelque chose doit dépasser le comédien et la nécessité d'agir sur scène et de sortir du langage articulé interroge sur les enjeux de l'acte chez le comédien à un niveau moins secondarisé. Si l'acte théâtral peut permettre un travail de décharge pulsionnelle, la scène s'appréhende comme le lieu à partir duquel un travail de réintégration sera possible. L'acteur joue à la limite du débordement pulsionnel. Il joue avec les failles narcissiques qui l'animent. J. McDougall précise que dans une large palette de pathologies « se dévoile une fragilité dans l'économie narcissique de l'individu, que ce soit un débordement limité dans le temps ou au contraire un état de fragilité quasi constant dans le sens où la présence d'autrui et les exigences de la réalité externe elle-même sont ressenties comme une menace continue potentiellement traumatique »⁷⁰⁴. En ce sens, le comédien serait capable d'accéder à un tel état pour le mettre au service du théâtre. L'acteur cherche à favoriser l'intrusion de l'autre en lui-même. Il se laisse posséder et cela lui permet d'échapper à son caractère et se défaire d'une identité trop figée.

Quand le passage à l'acte témoigne d'une défaillance des processus de différenciation, au point où la destructivité violente s'envisagerait comme ultime tentative d'instaurer une distance entre soi et l'autre tant la menace de fusion est élevée, il apparaît que le comédien remette en mouvement de façon contrôlée et plus apaisée les processus d'individuation. « La construction de tout sujet doit passer par des expériences de détachement et de contradiction, même à bas bruit, qui participent à la formation de son identité. »⁷⁰⁵ Alors que le jeu dans les premiers temps de la vie a assuré le travail de différenciation, l'acteur le remet au travail dans un double mouvement de retour à un état d'indifférenciation qui permettrait l'incarnation du personnage, puis de séparation qui lui permet de revenir à lui-même. Être soi et l'autre est une première étape pour finalement n'être sur scène qu'une unité indifférenciée spécifique du personnage, incarnée par l'acteur. Pour qu'un tel mouvement puisse s'opérer sans risque, il apparaît que le dispositif théâtral comme le dispositif thérapeutique établi pour des patients états-limites, doive permettre une permanence du cadre et des limites tangibles. Pour que l'élaboration du trauma soit possible chez des sujets présentant des failles narcissiques importantes, il s'agit parfois de

⁷⁰³ ROUX A., "Se défaire de l'identification narcissique" in *Revue française de psychanalyse*, 2011/2 (vol. 75), p. 420

⁷⁰⁴ MCDOUGALL J., *Théâtres du Je*, coll « folio Essai », Paris, Gallimard, 1982, p. 266

⁷⁰⁵ BAKERO CARRASCO M., BIDAUD E., *Op. cit.*, p. 344

favoriser « un temps nécessaire qui suppose la régression suffisante de l'analyste pour accepter de vivre la confusion identitaire. Ces moments nécessitent de façon urgente non seulement interprétation, mais construction « en catastrophe ». Le dégagement de l'identification narcissique permet à la fois l'établissement d'assises identitaires jusqu'alors incertaines et la différenciation, ouvrant au drame œdipien tenu à l'écart. »⁷⁰⁶ Le comédien en se confondant avec sa création engage un processus créatif tout particulier qui permet de dépasser les limites, les étirer, les franchir, les abolir et les établir à nouveau. M. de M'Uzan introduit le terme d'identital qui « concerne *l'être même* auquel on a surtout accès lors de ses défaillances, par exemple à l'occasion de phénomènes de dépersonnalisation, quand tout vacille, que les limites de la personne se perdent, la laissant seulement rattachée à l'« existence psychique » par une faculté demeurée intacte de *percevoir* »⁷⁰⁷. Il souligne ainsi ce qui semblerait attirer le comédien : l'accès à un noyau profond d'identité dans lequel il pourrait enfin se reconnaître et exister pleinement.

Comme le théâtre n'est pas de l'improvisation, l'action présentée sur scène n'a plus la spontanéité qui l'a vue naître lors des répétitions. On peut ainsi supposer que le travail de répétition permettrait à l'acteur de faire advenir un travail de symbolisation à partir de l'acte proposé. Il faut cependant souligner la propension qu'ont certains acteurs vis-à-vis de l'improvisation. Lorsqu'ils proposent sur scène des choses inattendues, se laissent saisir par le mouvement créateur en eux-mêmes, il serait possible qu'il s'agisse d'un acte brut qui demanderait ainsi l'intervention du public pour faire retour sur le comédien, ne serait que par sa présence, son souffle, ou sa réaction physique, aussi bien que d'un acte créateur, en lui-même porteur d'un mouvement de symbolisation. L'acte du comédien qui s'effectue dans un mouvement régressif pour toucher au point d'indifférenciation, apparaît en ceci à la limite entre le passage à l'acte dans lequel la distance entre dehors et dedans est au moins ponctuellement abolie, et l'élaboration psychique qui trouve une scène intrapsychique pour mettre en scène des conflits inconscients qui pourront ensuite s'exprimer par le langage.

⁷⁰⁶ ROUX A., *Op. cit.*, p. 423

⁷⁰⁷ De M'UZAN M., « L'enfer de la créativité » in *L'artiste et le Psychanalyste*, coll « Petite Bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2008, p. 40

- *Le choix du rôle : remaniement des positionnements identificatoires*

Dans une forme narrative classique du théâtre dramatique, l'écriture de la pièce propose une histoire dans laquelle différents personnages prennent vie pour conflictualiser le récit. Le comédien se voit alors attribué, ou choisit, le personnage avec lequel il déploiera une parole pour construire un discours sur scène, sous le regard de ses partenaires, du metteur en scène et des spectateurs. L'acteur se met ainsi au service du metteur en scène. « C'est l'histoire du metteur en scène, moi je suis au service de cette histoire. L'histoire est plus importante que l'acteur »⁷⁰⁸ explique Juliette.

L'enjeu serait alors pour le comédien de prendre place dans une histoire, une place chaque fois nouvelle puisque motivée par des choix de personnages différents. Le travail d'identification devient ainsi le vecteur de la construction d'un personnage, en ce qu'il permettra au comédien de trouver son personnage pour l'inscrire dans l'histoire de la pièce et de la représentation, mais également en ce qu'il permettra au sujet de remanier son positionnement subjectif dans son histoire personnelle. Si L. Jovet écrit que la motivation de l'acteur n'est pas « le désir de servir autrui mais de se satisfaire soi-même »⁷⁰⁹, il semble pourtant que l'un et l'autre se retrouvent en un point qui permet à la création d'advenir.

En effet, l'identification est l'opération par laquelle le sujet se constitue, pour le dire selon les termes de S. Freud⁷¹⁰ car elle aspire à donner au moi propre une forme analogue à celle du moi autre, pris comme modèle. Ainsi en jouant, le comédien crée de toute pièce cet autre auquel il cherche à s'identifier, mettant en lumière un processus d'abord inconscient, pour le manier par le vecteur de la création artistique et le proposer au metteur en scène. Quand l'identification serait le passage de l'avoir à l'être, par le jeu théâtral et le processus de création qui l'accompagne, l'acteur chercherait d'une certaine manière à se maintenir dans un entre deux. En s'appropriant quelque chose du personnage qui demeure d'emblée en lui-même, il le laisse vivre et évoluer en lui sans pour autant se confondre avec lui. « Les deux personnages que j'ai construits, c'est mes amies. Je sais que c'est hyper bizarre de dire ça, mais elles m'apportent un réconfort, de savoir qu'elles existent. Je peux les convoquer quand je veux. Elles existent. Alors après c'est un peu un travail particulier, c'est des parts

⁷⁰⁸ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 305

⁷⁰⁹ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 58

⁷¹⁰ FREUD S., *Œuvres Complètes* volume XVI, *Op. cit.*, p. 44

de moi que j'ai tiré à l'extrême, comme si tu mettais un filtre sur plein de côtés et tu prenais une partie et tu la pousses, tu la pousses, tu la pousses »⁷¹¹, témoigne Jeanne.

De l'identification partielle, de type hystérique, qui porte sur un trait, rendant possible « l'exploit » de prendre la partie pour le tout, à l'identification totémique⁷¹², fondamentalement narcissique qui s'inscrit davantage comme un véritable processus identitaire, l'identification apparaît comme processus avec lequel le comédien semble jouer pour échapper à la rigidité d'une identité dans laquelle il pourrait se sentir enfermer. Le comédien Philippe se souvenait ainsi des propos de L. Strasberg lorsqu'il expliquait aux acteurs en formation que le jeu dramatique ne nécessite pas d'incarner un tout mais seulement une partie. Il rendait compte du fait que le jeu s'appuie sur une petite partie qui permet de représenter le tout. Le symbole permet d'emmener au-delà de la réalité matérielle et concrète. Ce recours au représentant rend compte du caractère opérant d'une identification partielle mais sincère qui permet une rencontre entre le comédien et son personnage pour transformer quelque chose du sujet ponctuellement, le temps de la pièce. La question pourrait ici se poser d'une transformation plus durable, quand une certaine labilité des identifications nécessaire au jeu, laisserait place à une confusion des identifications dans un registre plus psychotique. Cela peut-il constituer un risque pour certains acteurs comme un levier psychothérapeutique lorsqu'il serait manié avec une certaine conscience des processus à l'œuvre ? C'est dans ce sens que P. Attigui évoque son expérience du jeu théâtral auprès de patients psychotiques, témoignant d'un moment où un patient a pu s'extraire d'une identité délirante en introduisant du jeu, en incarnant ce rôle-là.

La fonction de l'identification serait ainsi de permettre une élaboration psychique de la perte d'objet. « Elle *est* le narcissisme au travail »⁷¹³ précise J. Florence. Cette opération narcissique permet la conservation des objets. De ce fait, « la modification du caractère pourrait survivre à la relation d'objet et en un certain sens la conserver »⁷¹⁴. L'enjeu thérapeutique de l'identification ludique résiderait ainsi dans la possibilité de maintenir un lien à l'identité figée, en réintroduisant la possibilité de laisser advenir autre chose du sujet.

Le jeu permet de remettre du mouvement en soi. Le comédien cherche à « habiter d'autres corps que celui de son symptôme, de son fantasme, de son quotidien »⁷¹⁵. Les comédiens font souvent part de la possibilité qu'offre le jeu théâtral d'échapper à une réalité

⁷¹¹ Interview Jeanne – annexe n°6, p. 298

⁷¹² FLORENCE J., *L'identification dans la théorie freudienne*, Op. cit., p. 72

⁷¹³ *Ibid.*, p.153

⁷¹⁴ FREUD S., *Œuvres complètes* Volume XVI, Op. cit., p. 273

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 83

trop étroite. Il s'agit pour le comédien d'échapper à sa propre subjectivité sans pour autant se défaire d'un noyau identitaire qui le ramène sans cesse à lui-même. Cette disparition du comédien au profit du personnage s'effectue d'une façon tout à fait singulière et paradoxale pourrait-on dire.

- *De l'image du personnage à l'identification : remise en œuvre de la construction du moi*

Pour que la magie du théâtre opère, il est nécessaire que le comédien disparaisse derrière le personnage auquel il donne vie. Cela advient par un jeu de sensations qui permet au grand acteur un dédoublement créatif. « L'acteur devient ce qu'il sent, beaucoup mieux et rapidement qu'un penseur ne devient ce qu'il pense ou un employé ce qu'il fait. »⁷¹⁶

La création artistique de l'acteur est toute particulière puisqu'elle reste dans son corps. En donnant naissance à un personnage, il engage en un sens, un processus psychique spécifique qui lui permet d'utiliser son corps comme matière dont il pourrait se défaire. Par son art, l'acteur interroge le rapport du sujet au corps. Le corps peut-il devenir étranger au sujet ? « Mienneté et corporéité sont difficiles à dissocier »⁷¹⁷, explique G. Charbonneau. On a tendance à penser que ce qui permet d'éprouver le sentiment de s'appartenir à soi-même, d'être soi, passe d'abord par le corps. Cette idée rejoint ce que J. Lacan met en lumière dans sa théorie du stade du miroir comme moment fondateur du moi. Par l'image globale de son corps que l'enfant perçoit dans le miroir, le moi se précipite. Le moment de jubilation décrit par l'auteur correspond à cet instant où l'enfant découvre son image, une image idéale qu'il cherchera à atteindre. En effet, au moment où l'enfant s'appréhende par son image dans une globalité alors qu'il s'éprouvait jusque-là comme morcelé, il demeure pour autant dans une position d'immaturité motrice et de dépendance. « Le *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité rigide tout son développement mental. »⁷¹⁸

Le narcissisme passe par l'image. Il s'agit de l'image du corps renvoyée par le miroir mais l'image de soi apparaît également dans le corps de l'autre. L'autre semblable permet au sujet de reconnaître ses désirs en dehors de lui-même. Le comédien met en lumière le

⁷¹⁶ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 89

⁷¹⁷ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, *Op. cit.*, p. 106

⁷¹⁸ LACAN L., *Ecrits*, *Op. cit.*, p. 97

paradoxe artistique qui serait celui de pouvoir s'éprouver tout à fait en devenant un autre, ou encore que par l'altérité que convoque l'incarnation d'un personnage, l'acteur accède à lui-même. L'image du personnage, créée de façon intrapsychique puisque précisément elle ne fait pas appel à la vue, invite le comédien en lui prêtant un corps, à éprouver de l'intérieur ses propres désirs, sous couvert de pouvoir continuer de les attribuer à un autre : le personnage. Cette articulation spécifique permettrait d'une certaine façon de sortir de la captation imaginaire et de la fascination de l'image qui aliène le sujet. Cependant le fait que la vision ne soit pas sollicitée pour appréhender le personnage n'exclut pas le rapport à l'image. En effet, l'absence d'image réelle ne signifie pas qu'aucune image, au niveau intrapsychique ne se forme. L'enjeu du comédien réside donc dans le fait de se dégager de ce qu'il imagine du personnage pour que puisse circuler le désir et la pulsionnalité de ce dernier dans et par le corps de l'acteur. Le personnage peut venir nourrir le moi comme opportunité d'identification à la condition que l'acteur n'y reste pas fixé. « Par le biais d'une identification ludique au personnage, il est possible désormais de s'en désidentifier, de dépasser ainsi les limites du caractère à interpréter. Et c'est précisément cette désidentification qui permet au comédien de pouvoir établir une distance nécessaire entre lui-même et son personnage, auquel tout d'abord il croyait (sur le modèle de la croyance en ses mauvais objets internes). La réside la dimension paradoxale du théâtre : tout donner à son personnage, mais ne pas laisser tout prendre par lui. »⁷¹⁹

C'est lorsque des traits du personnages feront retour sur l'acteur à la manière d'une identification que cela lui permettra de le jouer. Ce double mouvement de projection et d'introjection permettra l'identification ludique. Grégory témoignait ainsi de son impression, alors qu'il jouait chaque soir le rôle d'un personnage qui présente une déficience intellectuelle, de devenir bête à son tour. J'ai l'impression de perdre la mémoire. « Je suis incapable de me rappeler si ça a commencé cette sensation avant que je joue Algernon ou si c'est depuis que je le joue. »⁷²⁰ Ce retour de traits du personnage vers le sujet peut relever d'une nouvelle identification en même que ce cela peut tout à faire venir faire écho à des identifications déjà là, dans des couches plus profondes de la personnalité, qui auraient justement permis d'accrocher le jeu sur quelque chose de déjà existant chez le sujet.

Le jeu permet au sujet de remettre en mouvements les procédés identificatoires qui, avec le temps, s'appauvrissent alors qu'ils étaient la plupart du temps très labiles dans l'enfance. L'art dramatique est une pratique qui permet au moi de trouver de nouveaux

⁷¹⁹ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 135

⁷²⁰ Interview Grégory – annexe n°5, p. 287

canaux de représentation qui réaffirment sa possibilité à s'exprimer dans sa dimension plurielle. L'incarnation d'un personnage ne va pas sans l'identification à celui-ci qui serait une « manière de figurer le moi en le couvrant d'un écran ou en étalant la théorie de ses divers masques. L'identification met en scène, elle produit plastiquement les relations de communauté du moi et de ses personnages de référence. »⁷²¹

Cela participe ainsi à la remise en œuvre de la construction du moi. « Intérioriser une relation, installer en soi-même un objet qui serve de repère pour l'appréhension de l'objet externe, suppose en effet que nous avons la faculté innée d'être sujet et objet pour nous-mêmes »⁷²². Le travail d'identification va ainsi de pair avec un travail de différenciation. L'acteur peut réussir l'exploit de ne pas perdre son intégrité psychique et le sentiment d'identité qui lui permet de s'identifier à un être humaine unifié, en se confondant avec le personnage. Mais au-delà d'une telle considération, on pourrait envisager que l'acteur, par le jeu de d'identification et de désidentification auquel il s'adonne, manifeste la quête inachevée d'un travail de différenciation. En interprétant un personnage, il éprouve les points de contact avec lui, peut se fondre en lui en même temps qu'il ressent ce qui le distingue de ce personnage, réaffirmant ainsi sa singularité.

Un tel processus identificatoire permis par le jeu d'acteur peut être source d'épanouissement personnel pour l'acteur qui manie ses personnages avec la liberté nécessaire qui lui permet de trouver la juste distance, mais peut également s'avérer source de fragilisation identitaire dans certaines situations. En effet, certains comédiens que j'ai pu rencontrer m'ont fait part de la force avec laquelle ils avaient eu le sentiment qu'on tentait de les faire entrer dans un personnage. Emmanuel, comédien professionnel témoignait de la façon de metteur voulait le faire devenir un personnage qui ne lui appartenait pas « et alors là c'est une déstructuration qui cette fois n'est pas physique mais qui est psychologique »⁷²³, se remémorait l'acteur. Si le processus d'identification est celui par lequel le sujet se constitue, comment nommer la déstructuration possible qui assigne l'acteur à une néo-identité dans laquelle il ne peut pas se reconnaître ? Que faire de cette image à laquelle il pourrait au mieux coller mais qui viendrait fragiliser son sentiment d'existence ? Quand l'identification, imposée par force de l'extérieur, butte sur des indentifications antérieures avec lesquelles elle ne saurait s'articuler, le risque serait de faire éclater le moi, où tout du moins de le fragiliser au point que le sujet en souffre. Il n'est ainsi pas étonnant de

⁷²¹ FLORENCE J., *L'identification dans la théorie freudienne*, Op. cit., p. 34

⁷²² ABRAHAM N. et TOROK M., Op. cit., p. 127

⁷²³ Interview Emmanuel – annexe n°10, p. 369

remarquer que lorsque le théâtre est utilisé comme outil de médiation thérapeutique auprès de patients présentant de grandes fragilités sur le plan identitaire, il est le plus souvent primordial de les laisser choisir le personnage qu'ils souhaitent jouer, même si cela ne signifie pas toujours qu'ils fassent spontanément le choix d'un personnage qui participera à une restauration narcissique.

- *Incarnation et folie*

Le rapport d'incarnation qu'entretient le comédien avec le personnage, se situe à mi-chemin entre l'incarnation divine d'un esprit qui prendrait forme dans un corps et une incarnation plus symbolique de l'ordre de la représentation. Le comédien ne représente pas le personnage, mais il lui prête son corps. L'incarnation théâtrale va de pair avec la conscience du jeu. Ce qui permet au comédien de se préserver de la folie d'être un autre, relève précisément du discernement qui accompagne son jeu malgré l'engagement et la sincérité avec laquelle il joue. « Tout en offrant la garantie d'une lucidité, le théâtre demande d'effectuer une sorte de pénétration à travers les nécessités de l'incarnation. »⁷²⁴ Le comédien plonge au cœur de lui-même. Le personnage ne s'appréhende pas de l'extérieur comme un double imaginaire. Le comédien ne doit pas s'y méprendre. Le travail technique de l'acteur et notamment l'engagement corporel, semble le prémunir du risque d'une relation fusionnelle et imaginaire avec le personnage qu'il incarne. « Car, si chacun sait que le reflet spéculaire n'est qu'un fascinant leurre, nul n'échappe à son pouvoir de fascination. Malgré la connaissance du piège, le corps s'y précipite. »⁷²⁵

La possibilité pour le comédien d'éprouver quelque chose dans son corps est en même temps une façon de connaître quelque chose du monde extérieur, explique JM. Vivès. L'acteur ne doit pas se réduire à l'image qu'il donne à voir. Et s'il revêt un masque, c'est précisément pour mieux révéler son corps et son esprit. « Il s'agirait donc ici de réactiver un corps non encore soumis à la loi de l'image, un corps pulsionnel. C'est ici que pourrait se rencontrer l'intelligence du corps actant. Nous voyons bien à partir de là, que l'illusion que convoque le travail de l'acteur repose moins sur un travail à partir de l'image spéculaire, que sur l'activation de sensations, sur une cognition corporelle. »⁷²⁶ C'est en ce sens que le pédagogue au théâtre recommandera toujours à l'acteur de ne pas se regarder jouer. Cette

⁷²⁴ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 110

⁷²⁵ VIVES JM., « Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur » in *Cahiers de psychologie clinique*, 2008/1 (n° 30), p. 79

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 81

formulation n'est non pas à entendre comme le fait de se regarder réellement, mais il s'agirait de se défaire de ce regard interne qui témoigne de la division du sujet. Lorsqu'il atteint un état paroxystique, l'acteur n'existe plus derrière son personnage. Il ne se regarde plus faire, ne se juge plus. Il n'existe que dans la consistance qu'il donne au personnage qu'il incarne. Sur scène, l'acteur savoure le court instant de folie qu'il s'autorise. Ce moment de confusion ponctuel participe à la magie de l'illusion théâtral. « Ce qui peut arriver de mieux pour un acteur, c'est d'être complètement pris par son rôle. Involontairement, il se met alors à vivre son personnage, sans même savoir ce qu'il ressent, sans penser à ce qu'il fait, guidé par son intuition et son subconscient, et tout se passe automatiquement. »⁷²⁷

Parler de l'expérience de la folie dans le jeu rejoint la première conception freudienne de la psychose selon laquelle le moi « au service du ça, se retire d'un morceau de réalité. »⁷²⁸ Le jeu consiste précisément à investir l'aire transitionnelle, chère à DW. Winnicott, qui permet de ne plus se poser la question de ce qui vient du dedans et ce qui vient du dehors. Cela permet déjà de se dégager d'une certaine façon de la réalité, mais ce moment de détachement va encore au-delà, et à mon sens, le jeu théâtral y touche, ce qui lui donne sa dimension sacrée. L'aptitude à cette folie est plus ou moins présente chez chaque comédien. Un acteur peut apprendre à retrouver une telle disposition psychique en effectuant un travail de régression tel qu'il parviendra à éprouver en lui-même l'état archaïque, dans lequel la différenciation sujet/objet n'est pas encore opérante. C'est à partir de cet état que le processus d'incorporation relancera l'identification primaire qui permet d'incarner. Là où jadis elle aurait permis au moi de se constituer, elle offre par le jeu la possibilité de le modifier en profondeur. Elle est l'opportunité de provoquer une réorganisation moïque ou de proposer des béquilles pour un moi resté précaire et inachevé, comme cela serait le cas chez des personnes présentant des structures plus psychotiques.

Le dédoublement auquel s'adonne l'acteur est rendu possible par l'appui sur un socle identitaire solide ou du moins que le dispositif de théâtre, par sa nature, ou pensé comme tel, permettra d'étayer. Jouer avec son double revient à jouer avec la mort. « Car le double était, à l'origine, une assurance contre la disparition du moi, un désaveu ferme et résolu de l'inéluctable de la mort. Celui qui marche à côté, le *Doppelgänger*, permet de lutter contre la

⁷²⁷ STANISLAVSKI C., *Op. cit.*, p. 26

⁷²⁸ FREUD S. (1924), « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose » in *Œuvres Complètes* (trad.), Volume XVII, Paris, PUF, 1992, p. 37

menace de disparition de soi, pour se protéger de l'anéantissement. »⁷²⁹ Le comédien joue avec son double qui peut advenir comme sa création, un double qui le complète ou bien un double qui pourrait devenir persécuteur.

Pour comprendre la façon dont le jeu des identifications peut avoir lieu sans exposer le comédien au risque de la folie, il faut remonter ici à l'identification la plus précoce, c'est-à-dire l'identification primaire. Antérieure au complexe d'Œdipe, il s'agit du temps où « le petit garçon fait montre d'un intérêt particulier pour son père, il voudrait et devenir et être comme lui, venir à sa place en tous points. Disons-le tranquillement : il fait du père son idéal. »⁷³⁰ Cette identification au parent de la préhistoire personnelle, car il s'agit d'un temps qui précède la reconnaissance de la différence des sexes et en ce sens les termes de père et mère nous importent peu ici, est « plus précoce que tout investissement d'objet. »⁷³¹ Il s'agit ainsi à la fois du temps de l'identification à un être humain en même temps que celui de la formation d'un symbole. L'identification primaire permet de constituer des bases narcissiques solides pour l'enfant, en ce qu'elle repose sur « la capacité réfléchissante de l'adulte de référence, qui doit permettre une symbolisation en présence en montrant à l'enfant que c'est au Soi qu'il reconnaît en l'enfant que l'adulte réagit. »⁷³²

Il y a des acteurs qui sont presque méconnaissables d'un rôle à l'autre, qui acceptent d'engager très loin le processus de transformation, de modifier leur apparence au point que la question de ce qui demeure d'eux-mêmes derrière le personnage pourrait se poser. La préservation du Soi passe par la reconnaissance de l'autre dans un mouvement circulaire. C'est « seulement si autrui me reconnaît, répondant ainsi à mon attente qui forme le premier segment de cette boucle, que je me réaliserai effectivement, en étant reconnu par lui en retour. Corrélativement, en cas d'absence de reconnaissance en retour, j'éprouverai un sentiment de « mépris » (*Mißachtung*), c'est-à-dire d'irrespect, puisque mon Soi sera méconnu : c'est la différence entre le Soi que je sais être et la cécité d'autrui à son égard qui explique le mépris que je ressens. »⁷³³ L'expérience de se sentir méprisé, en opposition à celle de se sentir reconnu, recouvre en effet un moment douloureux dans lequel le sentiment du Soi du sujet est mis à mal. Ce qui préserve l'acteur d'un éclatement identitaire est précisément la qualité de ses assises narcissiques, soutenues par le regard de l'autre dans son

⁷²⁹ MAIDI H., *Clinique du narcissisme – l'adolescent et son image*, coll « psychologie », Paris, Armand Colin, 2012, p. 158-159

⁷³⁰ FREUD S., *Œuvres Complètes* Volume XVI, Op. cit., p. 42

⁷³¹ *Ibidem*.

⁷³² PUTOIS O., « La revendication de reconnaissance de l'identité... devant la clinique de l'identification primaire » in *Cliniques méditerranéennes* 2015/1 (n° 91), p. 211

⁷³³ *Ibid.*, p. 207

pouvoir de reconnaissance. Ce qui l'expose à la désintégration pourrait ainsi relever d'une rencontre manquée entre un narcissique fragile et le regard de l'autre – regard vide, indifférent, ou absent car substitué par l'œil instrumental d'une caméra de cinéma, c'est-à-dire un regard dépourvu de sa dimension libidinale. Un acteur qui jouerait seul, sans public, sans aucune perspective de représentation, serait-il encore acteur ?

C'est au cours de la construction du sujet, que le Soi commence à prendre forme. Mais la forme du Soi ne peut pas se confondre avec le Soi lui-même. « L'ipséité, normalement, pure forme vide, vient à prendre une densité qui l'empêche de faire cette conjugaison avec *l'idem*. Au fil des ans, dans une vie humaine, nous sommes de moins en moins capables de cette métamorphose. Il faut bien considérer que cette dialectique *idem ipse* (ou *ipse alter*) est une expression du jeu de la vie lui-même. »⁷³⁴ Par la création de personnage, l'acteur perpétue ce travail de métamorphose. On pourrait ainsi dire que ce qui vient bloquer le jeu c'est précisément quand, là où une forme vide devrait demeurer pour permettre du mouvement, une identité superficielle est venue boucher le trou.

Ce qui limite le jeu, c'est le risque identitaire auquel il confronte l'acteur. Jusqu'où peut-il se permettre d'aller ? Lorsque l'identité se rigidifie, se fige et empêche le sujet de jouer, on pourrait penser que c'est d'une certaine façon que le sentiment d'appartenance à soi-même s'avère trop fragile pour risquer d'être un autre. Par le pouvoir de métamorphose inhérent au jeu, l'acteur peut faire l'expérience d'une transformation à la limite d'une possible méconnaissance de soi-même. Si l'enfant joue si facilement, c'est qu'il n'éprouve pas d'inquiétude au risque de dépersonnalisation. Si l'investissement d'objet est le travail de la pulsion, l'identification quant à elle est un mécanisme du moi. L'identification fait passer l'avoir à l'être, dans le sens de posséder à l'objet à maintenir un lien à l'objet en le plaçant par identification à l'intérieur de soi-même. Si elle demeure le meilleur moyen pour le moi de ne pas abandonner l'objet, ne elle vise cependant pas à être complète. Une identification totale et complète relèverait du délire.

Dans le délire, c'est la fragilité de cette unité d'expérience qui laisse une place béante pour une identité de rôle forcée, avec laquelle le sujet se confond faute d'une stabilité suffisante pour passer de l'un à l'autre en s'éprouvant lui-même. Le personnage se constitue comme nouveau support d'identification mais pourrait également devenir effractant pour le moi, au risque d'aller jusqu'à le faire éclater s'il était imposé avec force. Pour jouer, il faut

⁷³⁴ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Op. cit., p. 102

réussir à solliciter les différentes parties qui constituent le moi sans que cela ne mène à une dissociation. Il s'agit d'accepter de rester « divisé en parties non clivées »⁷³⁵. Car on le sait, le moi peut voler en éclat si les différentes identifications qui le constituent deviennent inconciliables. Dans un article, S. Lauret revient sur le cas de Billy Milligan, connu pour être l'homme aux 24 personnalités, qui aurait presque perdu sa personnalité d'origine pour n'être qu'un assemblage de parties qui ne communiqueraient plus les unes avec les autres. « Il y a dans le cas qui nous occupe un risque à ce que s'effectue la synthèse du moi, sans que le recours au clivage suffise à protéger des impossibles conciliations de tendances et de tensions entre le monde des pulsions et la réalité. [...] Ainsi pour tenter d'exister, le moi de Billy « choisit » de ne pas exister en tant que sujet de son histoire et préfère devenir ces parties de moi, ces « petites personnes » »⁷³⁶, explique-t-elle.

Un tel parallèle ouvre ici une réflexion sur le lien entre l'art et la folie du côté d'une confusion identitaire qui pourrait être renforcée ou révéler par le jeu d'acteur. Lorsque que l'acteur se perd derrière son rôle, on pourrait dire « que le rôle n'a pas tenu, qu'il n'a pu être cantonné dans sa fonction propre, qui était d'accuser le caractère imaginaire du fantasme. On hésite d'ailleurs à dire si l'acteur a pris la vie pour imaginaire ou le théâtre pour réel, et cette hésitation est pleine de signification. »⁷³⁷

Nous l'avons vu, une fragilité identitaire pourrait dans d'autres conditions permettre une stabilisation ponctuelle du moi en tant que précisément, elle permettrait au sujet de mettre ponctuellement au repos cette question. Quant à la folie, si communément elle fait référence à une décompensation psychotique, elle ne pourrait s'y réduire et ouvre une réflexion plus large du lien entre le jeu d'acteur et la pathologie. « Les rapports que le jeu théâtral peut présenter avec la folie, ou avec la névrose, évoquent d'abord une vieille question, celle des analogies de l'activité artistique avec certains états pathologiques. Il y aurait quelque naïveté à croire que cette question est devenue plus claire qu'autrefois. Mais il est devenu possible d'éviter certaines confusions embarrassantes. »⁷³⁸

O. Mannoni souligne l'importance de l'illusion théâtrale dont le spectateur se porte garant. L'illusion comique « sollicite notre complicité, mais notre complicité de spectateurs, laquelle n'a rien de commun avec la méconnaissance ou la crédulité »⁷³⁹ à la différence selon lui, de sujets qui du fait de leur pathologie, tromperaient leur interlocuteur sur ce qu'ils

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 58

⁷³⁶ LAURET S. (2009), « Au risque d'être soi » in *Revue Topique*, 2009/2 (n° 107), p. 189

⁷³⁷ MANNONI O. *Op. cit.*, p. 305

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 301

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 303

sont ou ce qu'ils ressentent, tel que cela pourrait être le cas chez les sujets présentant une personnalité histrionique.

L'incarnation du personnage par le comédien serait en ce sens davantage l'effet produit par le résultat esthétique d'un processus que le processus lui-même. En effet l'incarnation en tant que phénomène par lequel le corps devient possédé d'un autre esprit que le sien rejoint davantage le champ de la psychose et du délire que celui du jeu. L'incarnation est une « légende selon laquelle les acteurs entreraient dans la chair de leurs personnages. Ça fait peur aux enfants et c'est faux. L'incarnation est une sensation de spectateur, lui seul éprouve cette sensation que l'acteur en scène est un personnage »⁷⁴⁰ écrit P. Torreton, comédien. Ce sont les règles du jeu du théâtre qui permettent au spectateur de croire, dans le moment d'illusion partagée, que le personnage a pris vie. Le travail de l'acteur quant à lui, est de ne pas s'y méprendre.

Il n'existe pas de prédisposition psychopathologique au métier d'acteur de même qu'il n'y a *a priori* pas d'exposition spécifique du jeu d'acteur à la pathologie. Il n'empêche que l'un et l'autre peuvent se rencontrer et il convient alors d'appréhender les effets d'une telle rencontre au cas par cas, à partir éventuellement des réflexions plus générales que je propose ici et qui visent à ouvrir des pistes de travail.

V. 2. C) *Corporité de l'acteur : retour à soi par l'action*

- *Revêtir un costume pour se dépasser : réaménagement des frontières du Moi-peau*

Pour que l'expérience de la folie reste source de plaisir et n'aliène pas le sujet, il est nécessaire, nous l'avons vu, de préserver une certaine lucidité du jeu. Celle-ci ne doit pas pour autant venir entraver la sincérité de l'action. A. Artaud veut en finir avec le théâtre descriptif, le théâtre psychologique. Ainsi il écrit : « la psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement de cette effrayante déperdition d'énergie, qui me paraît bien arrivée à son dernier terme. »⁷⁴¹ Le théâtre devrait selon lui permettre au spectateur comme à l'acteur d'éprouver quelque chose au-delà de la représentation. « Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court,

⁷⁴⁰ TORRETON P., *Petit lexique amoureux du théâtre*, Paris, Editions Stock, 2009, p. 111

⁷⁴¹ ARTAUD A., *Op. cit.*, p. 121

sans forme, sans texte. »⁷⁴² L'enjeu poétique de l'art dramatique résulterait dans la capacité créatrice de l'acteur d'engager son inconscient pour remonter le chemin des traces sensorielles et proposer de nouvelles formes. Le travail corporel cher à l'acteur semble en lien avec la nécessité de créer un instrument duquel il pourra jouer. « Travailler sur son corps, le nourrir de ses expériences, isoler ses énergies pour le comprendre, permet ensuite de créer une « dramaticité » du mouvement. »⁷⁴³ Il s'agit pour Pipo Delbono de faire preuve d'exigence sur chaque geste pour trouver la justesse de l'impulsion. Au-delà de la question des identifications développées plus haut c'est bien le corps qui est engagé tout entier. « Tout se passe comme si le corps, dans cette situation, était capable sans la réflexion de l'activité de penser, d'élaborer un savoir. Ce savoir corporel s'appuierait en fait, si nous voulons traduire les descriptions phénoménologiques en concepts métapsychologiques, sur cette expérience de représentation originaire du corps que Piera Aulagnier a choisi d'appeler pictogrammes. »⁷⁴⁴ Si le comédien mobilise des traces inconscientes pour nourrir son jeu, c'est seulement par un travail conscient de mise en jeu qu'il pourra les utiliser et les laisser agir en lui.

Lorsqu'un geste est faux, qu'une parole ne sonne pas juste, c'est que le comédien au travail ne trouve pas encore de retour possible des gestes vers le Soi en passant par le personnage. D'une certaine façon, par la pratique de l'art dramatique, l'acteur peut éprouver l'échec retrouvé dans certaines psychoses de la dialectique entre l'ipsé et l'idem, c'est-à-dire cette erreur d'ajustement de soi à soi. Comme l'explique G. Charbonneau, dans la schizophrénie par exemple, « la corporéité ne reçoit pas ce retour d'éprouvé d'intégration pour se redéfinir en fonction de l'impératif du maintien de l'unité de l'expérience. Et, moins elle s'éprouve, plus elle se force, tout comme une identité de rôle se force dans le délire pour tenter de s'éprouver, effectuer cette rencontre élaborative de soi nécessaire à l'intégration. »⁷⁴⁵ Le comédien remet en mouvement ce qui se passe dans les premiers moments de la vie durant lesquels la sensorialité prime sur le langage. « Le mouvement anticipe la pensée, le corps découvre ses propres dispositions, celles qui ne sont pas dictées par la tête. »⁷⁴⁶ C'est à ce niveau-là que le travail de l'acteur se situe.

Le personnage qui s'éprouve à la fois comme un costume que le comédien enfle et qui lui donne une nouvelle peau, en même temps que comme une nouvelle enveloppe à créer,

⁷⁴² *Ibid.*, p. 119

⁷⁴³ DELBONO P., *Op. cit.*, p. 22

⁷⁴⁴ VIVES JM., *Cahiers de psychologie clinique, Op. cit.*, p. 86

⁷⁴⁵ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique, Op. cit.*, p. 103

⁷⁴⁶ DELBONO P., *Op. cit.*, p. 23

fait écho à ce que D. Anzieu a développé avec le concept du Moi-peau. Ce qui rapproche le moi de la peau est précisément sa capacité d'enveloppe : enveloppe psychique pour l'un, corporelle pour l'autre. S. Freud effectuait déjà ce rapprochement du moi et du corps en écrivant que « le moi est avant tout corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais lui-même la projection d'une surface. »⁷⁴⁷ Il est d'une certaine façon une surface psychique constituée par la trame des diverses sensations qu'elle relie. Si la peau permet la réception des sensations, c'est le Moi-peau qui aura pour fonction l'inscription des traces sensorielles. « Le Moi-peau est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d'un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d'une écriture « originaire » préverbale faite des traces cutanées. »⁷⁴⁸ Quand l'acteur se glisse dans la peau d'un personnage, s'il n'effectue pas effectivement une mue à la manière des reptiles qui abandonnent leur peau pour la remplacer par une nouvelle, il œuvre à changer de peau au niveau psychique. « Le costume, comme le vêtement, peut devenir un lieu d'enjeux symboliques et représenter, à un degré second, une sorte de peau psychique pour celui qui l'endosse, grâce au travail d'identification au personnage interprété ». ⁷⁴⁹

On sait combien le costume est important pour un acteur, afin de commencer à sentir le personnage. Car la peau, par sa double membrane intérieure et extérieure est une voie de communication privilégiée. L'idée développée par H. Maïdi explicite effectivement que ce qui entrerait en contact avec la peau serait naturellement incorporé. « C'est particulièrement le cas des vêtements qui redessinent, par-delà la réelle anatomie, un deuxième corps irrémédiablement plus profond et intime que le premier. »⁷⁵⁰

La voix participe également à l'inscription de traces sensorielles nouvelles. Elle a déjà été abordée plus haut mais mérite qu'on y revienne ici concernant précisément le rôle qu'elle joue dans la constitution du Moi-peau et donc dans le remaniement qui pourrait éventuellement advenir à l'aube de la création artistique. Au-delà des sensations tactiles qui participent à l'établissement des frontières et de limites du Moi, « le Soi [se constitue] par introjection de l'univers sonore (et aussi gustatif et olfactif) comme cavité psychique préindividuelle dotée d'une ébauche d'unité et d'identité. Associée, lors de l'émission sonore, aux sensations respiratoires qui lui fournissent une impression de volume qui se vide et se remplit, les sensations auditives préparent le Soi à se structurer »⁷⁵¹.

⁷⁴⁷ FREUD S., *Œuvres Complètes* Volume XVI, *Op. cit.*, p. 270

⁷⁴⁸ ANZIEU D., *Le Moi-Peau*, *Op. cit.*, p. 128

⁷⁴⁹ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 98

⁷⁵⁰ MAIDI H., *Clinique du narcissisme – l'adolescent et son image*, *Op. cit.*, p. 52

⁷⁵¹ ANZIEU D., *Le Moi-Peau*, *Op. cit.*, p. 183

Quand l'acteur cherche à repousser ses limites, cela relève d'une certaine façon, d'un remaniement du Moi-peau en touchant aux différentes fonctions qui le constituent. Faire bouger les frontières permettrait d'enrichir le jeu, de trouver de nouvelles couleurs au personnage par l'accès à différentes sensations, mais le Moi-peau dans sa fonction contenance ou sa fonction d'individuation du Soi joue également un rôle important au niveau identitaire pour le sujet. Il permet de contenir les angoisses et de procurer au sujet le sentiment d'être chez-soi à l'intérieur de lui-même. Le « Moi-peau assure une fonction d'individuation du Soi, qui apporte à celui-ci le sentiment d'être un être unique. »⁷⁵² Ainsi se mettre dans la peau d'un autre pourrait également venir restaurer quelque chose d'une enveloppe abîmée, trouée, qui fragilise le sujet. Car en trouvant une enveloppe substitutive dans le jeu, cela pourrait permettre au sujet de se reposer un temps de l'angoisse qui l'anime qui résulte de ce que l'auteur nomme Moi-peau passoire, c'est-à-dire cette angoisse diffuse qui exprime la lutte contre une angoisse de vidage.

- *Faux self et personnages : une opportunité de préserver le soi*

En mettant son costume, en se glissant dans la peau du personnage, l'acteur de fabrique une enveloppe de substitution, bouge les lignes qui habituellement dessinent les contours du moi, mais cela se passe-t-il toujours sans encombre ? Il faudrait évoquer ici le risque de collage à une identité de surface, en faux-self pour reprendre les termes de DW. Winnicott, qui alors engendrerait d'autres difficultés identitaires pour le patient, une fois l'expérience théâtrale terminée. La fonction du faux *self* selon l'auteur est « de dissimuler et de protéger le vrai *self*, quel qu'il puisse être »⁷⁵³, précisant qu'à « l'extrême : le faux *self* est établi comme réel et c'est lui que les observateurs ont tendance à prendre pour la personne réelle. »⁷⁵⁴ Un comédien peut se prendre pour son personnage et le risque est alors celui du délire que nous avons développé plus haut. En se créant une néo-identité, le sujet perd alors le contact avec la réalité. A un autre niveau, devenir acteur, en tant que cela offre une nouvelle possibilité de rôle social, pourrait participer au renforcement d'une personnalité en faux *self*, dans le sens où le sujet ne se perd pas derrière son personnage mais derrière son statut d'acteur. C'est ce que Pipo Delbono perçoit sans doute lorsqu'il explique que « si l'on peut dire de quelqu'un qu'il est acteur, c'est qu'il a perdu toute sa dimension humaine et

⁷⁵² *Ibid.*, p. 126

⁷⁵³ WINNICOTT DW. (1960), « Distorsions du Moi en fonction du vrai et du faux self » in *La mère suffisamment bonne* (trad. J. Kalmanovitch), coll « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot, 2006 (rééd), p. 98

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 99

qu'il est devenu un personnage : un être spécial avec une certaine façon de rire, de bouger, de s'asseoir... Dans ces cas-là, les acteurs deviennent des montres. »⁷⁵⁵

Nous l'avons développé, dans sa recherche de justesse, l'acteur s'engage dans un processus de retour vers soi, afin de trouver d'où un geste spontané pourra naître. La dimension subjectivante de son travail réside dans la possibilité qu'est la sienne, au cours des répétitions (qui s'inscrivent dans une temporalité plus ou moins longue) de développer sa propre créativité, c'est-à-dire de faire de son corps son instrument propre et non pas celui de l'autre. « Le but majeur des répétitions n'est-il pas d'aider l'acteur à acquérir son autonomie de vol afin qu'il puisse faire la traversée du rôle sans escale ? »⁷⁵⁶ La métaphore de ce vol sans escale renvoie à mon sens, à la fluidité du trajet intérieur, aux capacités de liaisons psychiques qui permettent aux expériences vécues de s'intégrer, de s'élaborer au niveau psychique et précisément de ne pas créer de ruptures. En répétition, l'acteur teste des moyens d'expression du vrai *self* dans le sens où « le geste spontané est le vrai *self* en action. Seul le vrai *self* peut être créateur et seul le vrai *self* peut être ressenti comme réel. »⁷⁵⁷ Le faux *self* en effet tend à créer une dissociation entre l'activité intellectuelle et l'éprouvé corporel. On pourrait ainsi penser que pour un sujet n'ayant pas pu accéder à l'expérience de l'omnipotence du fait d'une certaine défaillance de l'environnement dans les premiers moments de la vie, un faux *self* s'est développé. A partir de la soumission à son environnement, le nourrisson « élabore un ensemble de relations artificiel et, au moyen d'introjections, en arrive même à faire semblant d'être réel, de telle sorte que l'enfant peut en grandissant ressembler exactement à la mère, à la nourrice, à la tante, au frère, ou à quiconque occupe le premier plan à ce moment-là. »⁷⁵⁸ Une telle capacité d'adaptation développée par le nourrisson peut rendre compte en apparence d'une disposition psychique souple et labile, pour autant elle ne l'est qu'en apparence et ne relève pas du tout du même mécanisme que celui de l'identification. On pourrait à partir de ces considérations tout à fait considérer que certains comédiens présenteraient des personnalités en faux *self* qui d'une certaine façon, se nourriraient des différents personnages pour rester en vie, dans l'espoir peut-être que l'un d'eux puisse trouver un point d'accroche avec le *self* authentique qui, bien que caché, n'a pas disparu.

⁷⁵⁵ DELBONO P., *Op. cit.*, p. 80

⁷⁵⁶ DUSIGNE JF., *L'acteur naissant – la passion du jeu*, *Op. cit.*, p. 9

⁷⁵⁷ WINNICOTT DW., *La mère suffisamment bonne*, *Op. cit.*, p. 113

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 109

En ce sens, on entend combien le travail du comédien agit à différents niveaux psychiques et on comprend ici en quoi le théâtre peut constituer une médiation thérapeutique extrêmement riche si tant est que puissent être repérés les différents enjeux du jeu pour le patient en fonction de sa structure psychique et de ses fragilités personnelles. « En effet, il nous faut au regard de la clinique de l'autisme, des psychoses et des pathologies narcissiques, inventer une grammaire qui nous permette de lire les histoires cliniques dont nous sommes les témoins parfois impuissants. »⁷⁵⁹ Si le théâtre devient un outil thérapeutique, cela n'est pas toujours de fait mais advient dans la relation au thérapeute, par le cadre proposé et dans l'interaction avec les autres membres du groupe.

- *Intégration de l'expérience pour accéder au Soi*

Par l'expérience ludique il s'agirait donc d'avoir suffisamment confiance dans le fait d'être soi pour jouer à être un autre, en même temps que de jouer à être un autre pour éprouver le fait d'être soi. Devenir soi pour devenir autre serait intimement lié au fait de devenir autre pour être soi-même. « Préservé de l'intérieur : notre propre Soi ne nous est pas beaucoup plus accessible qu'il ne l'est pour autrui. Nous le vivons, mais nous ne pouvons pas pour autant prétendre l'expliciter. Nous connaissons nos identités de rôle, mais que pouvons-nous dire de l'identité ultime qui les articule ? Presque rien. »⁷⁶⁰ C'est par le corps que quelque chose du Soi pourrait se saisir. Un signe de bonne santé psychique pourrait s'appréhender dans une capacité du sujet de s'éprouver *a minima*, comme changeant sans risque de se perdre. « Nous changeons et, plus encore, nous faisons co-exister de nombreux aspects contradictoires de notre personnalité. Et c'est quand nous sommes malades que nous ne changeons pas ou que nous ne supportons plus les ambiguïtés de notre être. La souffrance psychique exprime les difficultés de ces métamorphoses dans l'élaboration d'un nouveau Soi. L'idée du caractère devient une simple identité *idem*, à quoi notre ipséité ne se résume nullement, même si structurellement, elle peut y être attachée en profondeur. »⁷⁶¹ Le Soi, ou l'ipséité serait comme « l'étrange fil intérieur insu de nous-mêmes, qui relie tous nos moments. »⁷⁶² En touchant au Soi par les techniques de jeu, l'acteur pourrait ainsi s'autoriser à être un autre sans risquer de s'effondrer, incarner différentes identités de rôle sans risque de dépersonnalisation. L'engagement physique et corporel de l'acteur s'envisage ainsi

⁷⁵⁹ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 125

⁷⁶⁰ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Op. cit., p. 41

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 14

⁷⁶² *Ibid.*, p. 36

comme opportunité de remise en jeu des mouvements d'intégration de l'expérience. « Le terme le plus précis qui témoigne de l'ipséité au plan de la corporéité est l'intégration, l'intégration de l'éprouvé corporel ou du geste. »⁷⁶³ Le travail d'acteur consiste à apprendre à se tenir sur scène, à travailler sa posture, ses mouvements, ses déplacements. Ces différents éléments techniques œuvrent au résultat esthétique, pour que le comédien ne présente pas une forme vide sur scène mais que sa présence sur scène, témoigne de sa subjectivité, derrière le personnage qu'il compose. La forme vide serait précisément celle qui n'investit pas le corps, celle qui, trop intellectualisée se serait comme vidée de sa substance. « C'est vrai que les acteurs sont stupides ! Ils doivent même favoriser cette stupidité. Dans son sens littéral : frappé de stupeur. Un état d'inertie et d'insensibilité profonde lié à un engourdissement général, un anéantissement en somme. Un état au monde sans défense, sans préjugé, en totale innocence et contradiction, car c'est à ce moment-là, anéantis, qu'ils peuvent jouer. C'est le lieu de la poésie. »⁷⁶⁴ Revendiquer la stupidité de l'acteur, c'est la façon dont Pipo Delbono transcrit à mon sens la nécessité pour le comédien de se défaire un temps de la dimension intellectuelle de son intelligence. Le passage de soi à l'autre ne se fait pas dans l'effort de disparaître mais paradoxalement pour le comédien en rendant son corps entièrement disponible et extrêmement présent sur scène. « Sous prétexte de devenir autre ou de vouloir me transporter dans un monde imaginaire, je pourrais être tenté de m'abstraire. Il y aurait malentendu : se mettre dans la peau d'un autre ne veut pas dire sortir de soi-même. Tout au contraire, je dois non pas m'échapper mais être bien dans ma bulle »⁷⁶⁵, témoigne JF Dusigne.

Ce qui permet à l'acteur de jouer est le maintien d'une distance. Le paradoxe du comédien « consiste en la volonté la plus aiguisée d'être soi, d'être vrai, tout en ne réussissant à l'accomplir qu'en étant hors soi, qu'en se faisant autre. Ce qui implique, tout à la fois, de feindre et de croire : il ne s'agit pas d'être le personnage, mais de le jouer sans en être le jouet. »⁷⁶⁶

Ce que l'on appelle au théâtre présence scénique semble relever précisément de la capacité de l'acteur d'être tout à fait là, dans l'ici et maintenant du jeu. Cette présence n'est pas tant une présence à l'autre qu'une présence à soi-même. Elle rejoint en un sens la notion de sincérité revendiquée par les acteurs. « Je ne pense pas qu'on mente quand on fait du théâtre. Je pense qu'il faut être à un endroit sincère de soi, en accord absolu avec ce qu'on

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 101

⁷⁶⁴ DELBONO P., *Op. cit.*, p. 53

⁷⁶⁵ DUSIGNE JF., *L'acteur naissant – la passion du jeu*, *Op. cit.*, p. 25

⁷⁶⁶ VIVES JM., *Cahiers de psychologie clinique*, *Op. cit.*, p. 76

dit, avec là où on est, c'est compliqué, c'est rare. Dans l'idéal être sincère ce serait en accord avec l'endroit où on est, les personnes avec qui on est, ce qu'on a à exprimer, avec l'instant présent »⁷⁶⁷, explique la comédienne Fleur. Ce qu'elle décrit au plus près de son expérience d'artiste éclaire la notion du Soi phénoménologique qui correspondrait selon G. Charbonneau au « *Dasein* heideggérien, à cette *présence que nous sommes*. »⁷⁶⁸ Toute la concentration que nécessite le travail d'acteur, l'énergie qu'il faut puiser et canaliser lorsqu'on monte sur une scène de théâtre n'est pas sans lien avec le fait qu'il s'agit de se connecter à ce qui constitue le sujet, au plus profond de lui-même, sans pour autant perdre le contact avec le monde, que le public entre autres, représente. Par l'incarnation du personnage, le comédien accède à une connaissance du Soi. En se rendant absent à lui-même, le sujet touche à l'absence en lui-même, c'est-à-dire à l'Inconscient. « Le corps, dit Merleau-Ponty, est éminemment un espace expressif. L'espace corporel est chargé de significations, il exprime quelque chose pour quelqu'un. »⁷⁶⁹ On pourrait ainsi écrire ici que le travail de l'acteur consiste moins à devenir un autre qu'à devenir soi-même.

⁷⁶⁷ Interview Fleur – annexe n°7, p. 320

⁷⁶⁸ CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Op. cit., p. 31

⁷⁶⁹ MAIDI H., *Clinique du narcissisme – l'adolescent et son image*, Op. cit., p. 36

V. 3. Jouer pour dédramatiser

V. 3. A) *Vivre de sa passion : théâtre thérapeutique, théâtre loisir, théâtre professionnel*

- *La dimension thérapeutique de l'improvisation théâtrale : continuité d'existence et surprise*

La complexité du jeu d'acteur réside dans le fait qu'il permet de jouer avec soi-même. Nous l'avons explicité plus haut, c'est précisément la distance de soi à soi qui permet au comédien de composer un personnage. Si l'identité est figée, la rigidité interne ne permet plus de jeu et ainsi, le risque de l'apparition du symptôme ou d'un éclatement identitaire se faire entrevoir. Le jeu dramatique en tant qu'il permet d'instaurer une distance interne en fait alors un objet de médiation privilégié. En effet nous l'avons vu, l'enjeu d'une médiation et *a fortiori* d'une médiation à visée thérapeutique utilisée dans un cadre de soin est précisément de servir d'intermédiaire. Si elle est habituellement représentée par le passage par un objet pour médiatiser la relation entre le patient et le thérapeute, lorsque la relation duelle s'avère trop dangereuse du fait de la fragilité narcissique du patient, l'enjeu de la médiation relève bien du passage par l'objet et la création pour que puisse se remanier les objets internes du patient. S. Freud lui-même énonçait déjà combien les processus psychiques ne peuvent s'appréhender directement et ont besoin de se matérialiser dans des objets du monde. « Si la psyché est insaisissable dans l'immédiateté de son processus, si elle a besoin de se « médiatiser » dans des objets pour se saisir d'elle-même et de ses processus, dans quel « objet » va-t-elle pouvoir réfléchir sa fonction représentative, quel objet va-t-il pouvoir « matérialiser » l'activité représentative ? »⁷⁷⁰ Voici la façon dont R. Roussillon formule la question qui nous intéresse ici. En effet, l'activité de représentation participe de la construction du sujet dès les premiers moments de la vie du bébé. Il s'agit d'envisager comment plus tard dans la vie, lorsque certains événements de vie sont venus fragiliser ces processus de représentation, le passage par l'objet peut venir relancer une telle activité. L'enfant n'a pas encore la pleine représentation de ce qui relève de la représentation et du symbole, pourtant dans le jeu, il se saisit de représentant conventionnels. « Cet objet signifie que ce qui se déroule lorsqu'il est présent, tenu en main, à portée de main ou de regard, ce

⁷⁷⁰ ROUSSILLON R., « L'objet « médium malléable » et la conscience de soi » in *L'Autre* 2001/2 (Vol.2), p. 244

qui se déroule à valeur de représentation, est approprié comme tel, et signifie l'existence, la présence et la délimitation d'un sujet pour représenter, d'un sujet qui se délimite et se construit dans et par cette représentation, d'un sujet qui se saisit de lui par et dans cette représentation, qui a conscience de lui dans et par cette représentation. »⁷⁷¹ Bien que l'enfant puisse se saisir de différents objets, R. Roussillon reprenant les travaux de M. Milner expose le fait que certaines caractéristiques de l'objet favoriseraient la remise en mouvement de l'activité de représentation, à savoir un objet sans forme, plastique, qui permet de s'accorder au mieux au besoin de celui qui s'en saisit. M. Milner observe en effet, à partir de l'analyse d'enfant qui « ne possède pas encore un contrôle suffisant des mots pour évoquer directement ce qu'il ressent »⁷⁷², la façon dont celui-ci utilise n'importe quel « *media* de la salle de jeu »⁷⁷³ pour tenter de figurer les expériences existentielles qui l'animent. Elle précise ainsi que « plus tard, en utilisant l'art comme artiste ou comme public, il permet à sa conception du monde de ne pas se figer, de ne pas bientôt cesser son évolution ; et de même, il peut utiliser la psychanalyse. »⁷⁷⁴

Revenons alors au théâtre dans sa dimension thérapeutique. L'absence en apparence d'objet appréhendable nous conduit à pousser davantage notre réflexion. Quel peut en être le vecteur de figurabilité ? Cela passe d'une part par le texte, nous l'avons évoqué, mais également par le corps, qui malgré son caractère défini, engage un mouvement de déstructuration et de remodelage selon l'imprégnation dramatique qu'il peut engager. Le costume, les éléments de décors, les accessoires seront autant d'objets que l'on peut mettre à disposition du patient comédien pour soutenir un processus de créativité en veille, mais l'enjeu du théâtre réside précisément en ce que l'objet est à créer.

Bien que les dispositifs d'atelier théâtre en institution soient diversifiés, il demeure toujours une personne qui reste en dehors du jeu. Il apparaît en effet absolument nécessaire que quelqu'un incarne la fonction de spectateur en se faisant le destinataire de ce qui se passe sur scène. Car devenir un autre, si cela n'est pas adressé au spectateur pourrait être particulièrement angoissant, quand cela n'a plus la saveur des jeux d'enfants.

Afin que le jeu puisse se faire vecteur de symbolisation, il apparaît nécessaire que les mouvements pulsionnels bruts et déliés qui pourraient émerger, puissent être réintrojectés par les patients. Il s'agit qu'un des thérapeutes puissent incarner la fonction alpha, telle

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 247

⁷⁷² MILNER M. (1977), « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole » in *Revue Française de Psychanalyse*, (T43 n°5-6), p. 861

⁷⁷³ *Ibidem.*

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

qu'elle est théorisée par Bion en tant que fonction de transformation des éléments bêta, éléments toxiques par leur excès de charge affective et leur caractère potentiellement débordant. Le thérapeute-spectateur peut incarner cette fonction par la façon dont il regarde ce qui se déroule sur scène, en s'assurant que la charge émotionnelle mise en jeu ne déborde pas les capacités psychiques des patients. Le retour lors d'un temps de verbalisation, qu'il pourra en faire au patient, participe également de cette fonction contenant. C'est cependant bien entendu dans le jeu que cela tente de s'effectuer également.

Il m'a par exemple été donné d'observer dans le cadre d'un atelier de médiation par le théâtre auprès d'adolescents, qu'il arrivait qu'en phase de jeu, certains patients puissent faire une proposition scénique, à savoir l'introduction d'un élément nouveau dans la scène, qu'il s'agisse d'une réaction inattendue d'un personnage, de l'arrivée d'un nouveau personnage, de la découverte d'un objet, etc... et qu'une telle ouverture soit immédiatement stoppée par le partenaire de jeu dans l'improvisation en cours. Cela avait conduit à énoncer une des règles théâtrales de l'improvisation qui consiste à accepter les propositions de jeu. Ainsi il était lors des séances suivantes, précisé aux patients que lorsque l'un d'eux faisaient, sur scène, une proposition, les autres devaient dans la mesure du possible, faire avec et essayer de rebondir à partir de ces nouvelles données, en restant dans leur personnage. La difficulté à se saisir de la nouveauté, de l'inattendu pourrait s'entendre comme défense contre un risque d'effraction psychique qui viendrait faire rupture dans le sentiment de continuité d'être. La nouveauté et la surprise entretiennent avec le traumatisme des liens étroits. Ainsi au-delà de la posture du thérapeute-spectateur nécessaire au déroulement du jeu dans le cadre d'un atelier théâtre à médiation, il apparaît que c'est avec les partenaires de jeu que les patients pourront peu à peu s'aventurer dans l'exploration de sensations nouvelles, de situations nouvelles et éprouver le fait que ce qui arrive par surprise peut s'intégrer dans une histoire. Il revient ainsi au thérapeute qui observe la scène d'accompagner éventuellement le déroulement de la scène pour permettre une inscription de l'inattendu dans le cours de l'histoire.

A la différence d'un atelier théâtre qui s'appuie sur un texte, qui favorise différemment les processus de symbolisation, l'improvisation théâtrale, quand elle s'exerce dans un cadre suffisamment bordé et contenant, offre une spontanéité. Si celle-ci trouve une réponse auprès des partenaires de jeu, elle amorce la croyance qu'il serait encore possible d'être entendu et que ce qui demeure non-subjectivé et envahissant en soi-même peut trouver un moyen d'élaboration. « L'activité libre spontanée, la transitionnalité, est à la base de tous les dispositifs thérapeutiques fondés sur la symbolisation. Ceux-ci sont des « fait-exprès » pour

l'association libre ou l'une ou l'autre des formes de l'activité libre spontanée, ce sont des lieux « spécialisés » dans la transitionnalité, pour autant que nous accordions à la liberté d'être et à la spontanéité de la parole ou de l'activité, la place organisatrice qui leur revient. »⁷⁷⁵

Il s'agit dans le jeu de refaire l'expérience d'une continuité d'être qui a été abîmée ou éventuellement n'aurait jamais tout à fait pu se constituer. La co-construction d'une histoire dans le cadre d'une improvisation se rapproche de la situation de la vie. Il n'est pas toujours donné, d'oser s'aventurer dans la rencontre avec l'autre sans savoir ce qui adviendra. Le dispositif théâtral offre la possibilité de restaurer une continuité d'être fragilisée. Sur scène, il faut tenir un personnage, lorsqu'il parle mais également lorsque l'autre parle. « Pour un comédien, savoir écouter est aussi important que savoir se faire entendre. L'articulation de ces deux modalités du jeu est constitutive de l'art dramatique, de quelque école qu'on se réclame. En effet, qu'un acteur se révèle incapable d'écouter, c'est-à-dire en somme de maintenir la continuité de présence de son personnage, et il est inévitable que cette incapacité compromette l'illusion dramatique même lorsqu'il reprendra la parole. »⁷⁷⁶

Lorsque le personnage apparaît sur scène et que l'acteur s'efface derrière lui sous l'œil du spectateur, le comédien peut rester silencieux, pour autant son personnage ne cesse d'exister. « Que le silence soit aussi de Molière, voilà ce qui serait beau »⁷⁷⁷, écrit D. Podalydès. Le silence qui peut être si angoissant retrouve une beauté. La présence du personnage rassure alors. « Quand la parole habite le corps, elle lui donne une consistance et permet au sujet d'assurer son existence, de ne pas s'effondrer dans le vide du silence. »⁷⁷⁸

C'est ainsi le corps du patient-acteur et de son partenaire de jeu font en même temps figures d'objets malléables. Ils acceptent de se laisser modeler intérieurement pour faire naître cette présence qui dure, qui dramatise une action en y intégrant tout ce qui arrive sur scène, pour construire une histoire. C'est en jouant ensemble que peuvent advenir des transformations psychiques. A la différence du psychodrame individuel où de telles interactions sont favorisées par la formation et la disponibilité des thérapeutes dont le jeu est orienté spécifiquement par la problématique du patient, l'atelier théâtre en groupe mobilise chaque participant avec ses préoccupations personnelles. Il n'est pas rare que dans le jeu un des patients propose une idée qui ne trouve pas de répondant auprès de ses partenaires

⁷⁷⁵ ROUSSILLON R. (2008), « Pour une analyse transitionnelle » in *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, Malakoff, Dunod, 2017 (rééd), p. 15

⁷⁷⁶ ROUBINE JJ., *Op. cit.*, p. 105-106

⁷⁷⁷ PODALYDES D., *Op. cit.*, p. 45

⁷⁷⁸ SERGENT M., *Op. cit.*, p. 117

malgré la règle de l'improvisation énoncée, d'accepter les propositions de jeu. Il apparaît ici l'importance que cela puisse être repris dans un second temps afin que le dispositif de jeu ne vienne pas rejouer indéfiniment cet appel resté sans réponse chez le patient en souffrance. Il s'agit de permettre de sortir d'une répétition mortifère. Le dispositif de jeu, en proposant de mobiliser la créativité de chacun, cherche à créer l'opportunité d'une rencontre entre les patients-comédiens sur scène, une rencontre qui permettrait un retour du soi d'une façon nouvelle, c'est-à-dire une rencontre symbolisante.

En ce sens sans doute, le travail autour d'un texte préétabli permet-il d'offrir un cadre encore plus sécurisant pour les patients. Car si dans le jeu, les personnages agissent naïvement sans connaissance de ce qu'il va leur arriver, pour les patients-acteurs, tout est prévu à l'avance. Leur partenaire leur donne la réplique : celle précisément à laquelle ils s'attendent. Les temps de prises en charge parfois assez courts rendent parfois compliqués la création d'un groupe fermé et le travail autour d'un texte de théâtre. Ainsi l'improvisation théâtrale offre un outil intéressant pour travailler avec un groupe au moins légèrement différent à chaque séance. Quand l'improvisation, souvent vécue au premier abord comme une pratique inquiétante, retrouve sa puissance de jeu, la liberté d'être et d'agir qu'elle permet, elle vient alors à nouveau soutenir les pulsions de vie, qui sous le poids des pulsions mortifères et la menace de la déliaison, étaient devenues inaccessibles au sujet.

« Théâtre et thérapie sont intimement mêlés. Mais là encore, il y a de nombreux degrés. Ici, il y aura un théâtre purement thérapeutique, là un théâtre libre de tout objectif thérapeutique, sans compter bien d'autres formes intermédiaires. »⁷⁷⁹ Ce que nous rappelle ici JL Moreno qui a le premier ouvert la porte à l'utilisation du théâtre comme procédé thérapeutique, c'est que s'il peut être intéressant d'analyser comme c'est le cas ici, les enjeux thérapeutiques du théâtre dans le cadre d'une médiation ou les effets thérapeutiques du théâtre classique, il n'est pas possible de les séparer tout à fait et il existe bien des formes de théâtre qui chacune engagent les comédiens à vivre des choses spécifiques en fonction de leur nature et de la spécificité du travail théâtral proposé.

- *La contrainte du résultat : quand la pulsion de mort s'immisce dans le jeu*

La spontanéité activement recherchée dans le cadre d'un atelier de jeu dramatique à visée thérapeutique a comme vertu de permettre au comédien de découvrir sa créativité. Elle

⁷⁷⁹ MORENO JL., *Op. cit.*, p. 23

est donc indispensable à toute forme de théâtre. Mais si l'on peut s'en contenter dans le cadre d'un atelier à médiation, elle n'est sans doute pas suffisante pour un comédien professionnel. « On ne peut pas constamment créer avec l'aide du subconscient ou de l'inspiration. Il n'existe pas de pareil génie. C'est pourquoi vous devez apprendre avant tout à créer consciemment et avec beaucoup de justesse, car c'est le meilleur moyen d'ouvrir la voie à l'épanouissement du subconscient, et par là à l'inspiration. Plus vous aurez dans votre jeu de moyens de création conscients, plus vous aurez de chances de trouver l'inspiration. »⁷⁸⁰ Ce conseil proféré par C. Stanislavski souligne l'importance de l'articulation entre ce qui agit le comédien malgré lui et ce qui relève d'un travail à proprement parler. Car tout un chacun peut connaître sur scène un moment sublime. Au moyen de quelques astuces techniques, et avec le choix d'un personnage qui permet une identification forte à un moment donné, le jeu peut se révéler sublime, mais un grand acteur n'est-il pas justement celui qui peut jouer sur une gamme de rôle extrêmement large ? Si le théâtre est utilisé comme outil à visée thérapeutique c'est précisément pour les qualités de représentation qu'il permet. En proposant une telle médiation, les thérapeutes seront particulièrement attentifs à mettre en œuvre les conditions qui permettront au patient-comédien de s'emparer d'un personnage ou de s'engager dans une situation de leur choix, libéré d'un maximum de contraintes. Avec un minimum de techniques théâtrales pourra ainsi opérer l'articulation théâtrale qui permet un travail de symbolisation. Il sera par exemple important de permettre au sujet de choisir le personnage qu'il souhaite incarner, non pas tant pour ce qu'il représente pour l'autre dans l'image qu'il renvoie mais bien pour ce qu'il vient toucher en lui-même qui précisément l'empêche de jouer. « S'il existe une cohérence, une coïncidence entre un texte et une voix, c'est que le sujet, à travers le texte du personnage auquel il s'identifie, opère une véritable reconstruction individuelle. »⁷⁸¹ L'enjeu de la médiation théâtre est précisément de permettre au patient de retrouver du jeu dans sa vie, de pouvoir jouer à nouveau, alors que pour le comédien professionnel, il s'agira de mettre sa capacité de jouer au service d'une représentation. Bien entendu l'un et l'autre peuvent se rejoindre et se confondre et on trouve entre ces deux aspects extrêmes d'innombrables possibilités de combiner le jeu pour soi et le jeu pour l'autre.

Pendant longtemps, « l'insertion professionnelle du comédien a été déterminée par la notion d'*emploi*. L'emploi définit l'ensemble des caractéristiques physiques et vocales d'un

⁷⁸⁰ STANISLAVSKI C., *Op. cit.*, p. 27

⁷⁸¹ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 11

acteur en tant qu'elles l'assignent à un certain type de rôles, et seulement à ce type. »⁷⁸² Si aujourd'hui cette notion est moins présente, ou tout au moins on aura davantage mis en avant celle de contre-emploi selon laquelle « tel interprète confèrera à un personnage d'autant plus de relief et de saveur qu'il n'affichera pas, de prime abord, les caractéristiques de son emploi traditionnel. »⁷⁸³ Tel ou tel acteur est choisi lors d'un casting pour ce qu'il représente pour le metteur en scène ou le réalisateur. Pour le comédien professionnel, le choix du rôle ne va pas toujours de pair avec ses aspirations personnelles qui le poussent à explorer certains personnages spécifiques. Il est en effet dépendant du metteur en scène et participe au rendu final de la pièce. Dans le cadre d'atelier thérapeutique, le choix du rôle est souvent premier, quant aux cours de théâtre amateurs, on n'hésitera moins à perdre un peu en crédibilité pour satisfaire chaque membre de la troupe vis-à-vis du rôle qu'il souhaite jouer.

D'où la complexité du métier d'acteur qui doit, quel que soit le rôle qu'il se voit confier, chercher la façon dont il pourra le jouer, quand bien même rien n'aurait porté son attention dessus au départ. Il compose avec ce que les directeurs de casting lui proposent, avec l'image qu'il leur renvoie, malgré le fait que ses aspirations pourraient le conduire ailleurs. Quel ennui pour certains d'être choisi pour ce qu'ils sont, sans que la possibilité ne leur soit encore offerte de révéler la complexité de leur être et leurs compétences en tant qu'acteur.

Lorsque le contre-emploi est sollicité, c'est alors que l'acteur est considéré par le metteur en scène, comme le personnage est considéré comme l'acteur. « « Ce n'est pas l'évidence de la personne qui est intéressante, mais son mystère. Il est préférable de commencer par laisser de côté ce qui, indéniablement, ressortira du rôle comme sa caractéristique principale, pour faire éclore la parcelle insoupçonnable qui sommeille en lui, en l'occurrence ses qualités humaines. »⁷⁸⁴

Si quelques très grands comédiens pourront s'offrir le luxe de trouver dans leur pratique professionnelle le plaisir éprouvé par les comédiens amateurs de choisir le rôle à interpréter, voire même de se voir écrire des rôles du mesure en fonction de leurs envies, la contrainte de gagner sa vie relègue bien souvent le choix du rôle à un plan secondaire. Avoir un rôle, c'est déjà cela l'important. Heureusement, nous l'avons vu, tout le talent du comédien réside dans le fait d'être capable de s'approprier une large gamme de personnages et de prendre du

⁷⁸² ROUBINE JJ., *Op. cit.*, p. 95

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 96

⁷⁸⁴ DUSIGNE JF., *L'acteur naissant – la passion du jeu*, *Op. cit.*, p. 125

plaisir dans la rencontre et l'incarnation de chacun d'entre eux. Au niveau strictement personnel la contrainte de l'acteur professionnel est celle de gagner de l'argent, mais de façon plus large, ce qui vient différencier un acteur professionnel d'un acteur amateur, d'un patient acteur, ou de toute personne qui pourra faire l'acteur à un moment donné, est la contrainte du résultat, c'est-à-dire la nécessité que la pièce soit bonne : que les acteurs soient performants, la mise en scène impactante, et la dramaturgie intéressante. L'amateur, même mauvais, pourra jouer et jouer encore. Il trouvera toujours de quoi se produire parce que cela lui fait plaisir. L'enjeu est d'abord de prendre du plaisir plutôt que d'en donner. Proposer une représentation de qualité est un plus, mais l'acteur amateur n'a pas vraiment à se soucier de l'effet qu'il produira sur le public. Il ne dépend pas du public. Bien sûr un continuum peut s'établir entre l'amateur et le professionnel. Avant d'être acteur professionnel, reconnu dans la profession et payé pour son travail, chaque acteur passe éventuellement par la case de l'amateurisme mais l'objet n'est pas le même. L'enjeu de l'acteur amateur qui jouera une fois par an dans une pièce est celui de l'événement, du moment ponctuel de la représentation. Le souci de l'acteur professionnel est celui de la réussite de la première mais surtout la capacité de pouvoir jouer et rejouer toujours la même chose. Un grand acteur se distingue également par sa capacité à rejouer une pièce en y introduisant toujours de la nouveauté, à trouver la créativité dans son jeu pour jouer la même chose sans s'enfermer dans un éternel recommencement mortifère. Et de cela, il se soucie dès le début de son travail.

Ces considérations nous laissent entrevoir que la liberté créatrice du théâtre dépend des conditions dans lequel il s'exerce. Nous l'avons esquissé à quelques reprises au cours de notre propos, il arrive également que le théâtre, au lieu de soutenir des pulsions de vie pousse vers la mort. Je pense ici à de célèbres acteurs qui se sont donné la mort, car ils n'auraient pas réussi à sortir de leur rôle a-t-on dit, mais également à certains acteurs qui ont pu éprouver combien le théâtre peut toucher parfois au masochisme. Lorsque la contrainte du résultat, portée souvent par un réalisateur ou un metteur en scène, mais qui relève parfois également d'exigences internes, est trop forte, l'acteur peut s'engager dans un travail destructeur plus que symbolisant. Quand la performance théâtrale relève d'un acte désubjectivant, comment l'acteur peut-il survivre ?

La contrainte du résultat s'envisage comme la nécessité de travailler afin d'arriver à une forme esthétique théâtrale jugée sublime. La répétition au théâtre précède la représentation. Mais ce processus artistique rejoint-il toujours le processus intrapsychique ? Lorsque S.

Freud introduit le concept de contrainte de répétition dans *Au-delà du principe du principe de plaisir*⁷⁸⁵, il explique que dans certains cas, le patient répète au lieu de se remémorer. Et dans cette répétition sans fin, « ça n'est plus le désir qui triomphe, [...] c'est la tendance à l'agir »⁷⁸⁶, précise A. Green. Si la compulsion de répétition pousse à la décharge par l'agir, elle court-circuite l'élaboration psychique. Cette compulsion de répétition apparaît comme étroitement liée à un gel de l'appareil psychique ainsi qu'à un interdit de penser, souvent solidement institué. Que penser d'un comédien qui répèterait une pièce sans fin, sans perspective de la jouer devant un public ? Afin qu'elle ait valeur de sublimation, il s'agit que l'action théâtrale portée par le comédien s'articule à un travail d'élaboration et de liaison et ne relève pas uniquement d'une décharge par l'acte de mouvements pulsionnels déliés. La contrainte du résultat que l'acteur doit intégrer, laisse donc à penser qu'il pourrait arriver par l'action à la performance recherchée, sans pour autant que celle-ci ne s'accompagne pour l'artiste de vertus symbolisantes. Ce serait dans ce cas le travail de la pulsion de mort. « La visée de la pulsion de mort est d'accomplir aussi loin que possible une *fonction désobjectalisante* par la déliaison. »⁷⁸⁷ Par le travail de répétition du comédien, il s'agirait d'une certaine façon de réussir là où la compulsion de répétition échoue, c'est-à-dire que l'expérience puisse s'intégrer au psychisme, accéder au statut de représentation. En effet à l'instar du patient qui répète en acte une expérience douloureuse qui ne peut être élaborée, l'acteur peut se mettre en situation d'agir plutôt que de jouer. Des comédiens témoignent du fait qu'ils ont pu se sentir comme contraints d'accepter tel ou tel rôle. Une telle nécessité à incarner un personnage dépasse à mon sens la seule contrainte matérielle, financière. Elle trouve le plus souvent sa source dans des motivations personnelles de l'acteur – motivations qui le dépassent et qui peuvent être soutenues par la pulsions de mort ou précisément parce que le rôle va permettre d'exprimer une expérience restée *a minima* traumatique, dans l'espoir qu'elle puisse enfin s'élaborer. Posons que dans une telle situation l'acteur rencontre un metteur en scène peu scrupuleux du respect de la vie psychique des comédiens qu'il dirige, alors il n'est plus impossible que la passion pour l'art devienne une passion destructrice. Dans certains cas, l'expérience qui n'a pas pu être porteuse de plaisir, tend à reprendre forme dans de nouvelles expériences vécues, ce qui s'avère plus douloureux pour le sujet que si elle pouvait émerger sous forme de souvenir. Le théâtre peut être la malheureuse opportunité de la pulsion de mort. « Il s'agit naturellement de l'action de

⁷⁸⁵ FREUD S., *Œuvres Complètes* Volume XV, *Op. cit.*, 2010

⁷⁸⁶ GREEN A., *Les états limites*, *Op. cit.*, p. 51

⁷⁸⁷ GREEN A., *Le travail du négatif*, *Op. cit.*, p. 118

pulsions qui devaient normalement mener à la satisfaction, mais on n'a rien tiré de l'expérience montrant qu'au lieu de cela elles n'apportèrent, même alors, que du déplaisir. Cette action est malgré tout répétée ; une contrainte pousse à cela. »⁷⁸⁸ On peut alors supposer qu'à la fin du tournage du film, ou de la tournée de théâtre, lorsque la forme du personnage n'est plus disponible pour l'acteur, celui-ci doit faire face aux pulsions de mort qui l'agissent et dont il ne sait toujours que faire. Un passage à l'acte destructeur pourrait alors apparaître comme la seule issue possible.

L'enjeu du comédien est de toujours trouver de la nouveauté dans son jeu, malgré la représentation établie. Comment faire pour que le théâtre reste un spectacle vivant ? « Le théâtre est un art autodestructeur. Il est écrit sur le sable. Le théâtre réunit chaque soir des gens différents et il leur parle à travers le comportement des acteurs. Une mise en scène est établie et doit être reproduite – mais, du jour où elle est fixée, quelque chose d'invisible commence à mourir »⁷⁸⁹, écrit P. Brook.

- *Théâtre de vie, théâtre de mort : quand la dimension sublimatoire n'est plus opérante*

« Les grands acteurs sont des visionnaires. Ils voient flotter devant leurs yeux l'image d'une personne qu'ils ne sont pas, douée d'une réalité presque tangible, mais jamais tout à fait : cet écart les fait jouer. »⁷⁹⁰ C'est ce qu'on appelle communément la magie du théâtre, cette capacité à illusionner en rendant visible ce qui n'existe que dans l'imaginaire de chacun. Le comédien prête son corps au personnage qui lui offre en retour la perspective d'une immortalité. Si le comédien n'est pas tout à fait le même après avoir incarné un personnage, il pourrait cultiver l'espoir inconscient que le personnage s'est imprégné d'une partie de son âme qu'il continuera de faire vivre au-delà de la mort. L'acteur travaille à révéler des parties de lui-même qu'il ignore et qui pourront continuer d'habiter le lieu sacré du théâtre bien après son départ.

On entend ainsi combien un acteur peut éprouver la nécessité de son art. S'il pourra laisser son nom et son œuvre à la postérité, c'est en même temps que par son art, il fait l'expérience sans cesse renouvelée de la mort. Incarner un personnage, c'est incarner une absence. « Car dire que l'acteur anime son personnage, n'est pas seulement dire que l'acteur rend présent un absent ; mais surtout que l'homme représenté ne sera présent, « animé » que

⁷⁸⁸ FREUD S., *Œuvres Complètes* Volume XV, *Op. cit.*, p. 292

⁷⁸⁹ BROOK P. *Op. cit.*, p. 33

⁷⁹⁰ DUSIGNE JF., *L'acteur naissant – la passion du jeu*, *Op. cit.*, p. 175

si on le voit, lui, aux prises avec l'absence, c'est-à-dire non pas tant avec la mort en ce qu'elle a de définitif, qu'avec la perte qui est la mort dans la vie, l'absence qui anime la vie. »⁷⁹¹ Chaque comédien se confronte à l'expérience du vide : faire le vide pour accueillir en soi un personnage dans son absence. Il semble alors nécessaire pour le comédien que le personnage choisi et qu'il compose sur scène, le rende précisément à lui-même, qu'il puisse venir toucher en lui-même ce qui constitue un sentiment de Soi.

Nous venons de le voir, certains rôles peuvent être destructeurs, qu'ils soient choisis par l'acteur ou qu'il lui soit imposés de force. Peut-on alors penser que les résistances d'un acteur vis-à-vis d'un rôle relèverait du fait qu'il risquerait de venir toucher des fragilités que l'acteur tente de préserver ? On pourra toujours penser que la contrainte financière pousse l'acteur à accepter mais pour avancer dans notre réflexion, il nous faut nous intéresser à ce qui fait qu'un comédien peut consentir à se faire mal, que cela soit physique ou psychique, pour l'amour de l'art.

La nécessité à jouer dont parle les acteurs peut s'appréhender à différents niveaux. Mais ce besoin vital dont témoignent certains comédiens n'est pas sans lien avec la nécessité de soutenir les pulsions de vie et éviter la déliaison pulsionnelle. En animant un personnage, on pourrait dire qu'ils animent une partie d'eux-mêmes. Par le jeu peut s'effectuer une décharge pulsionnelle qui en principe peut être contenue dans une forme et en cela poursuivre une voie subjectivante par la réintégration de l'expérience. Le destin pulsionnel recherché dans le jeu théâtral est effectivement celui de la sublimation. Mais lorsque cela rate, lorsque l'acteur manque sa capacité de sublimation, il lui faut trouver de nouvelles voies de satisfaction pulsionnelle. On peut ainsi s'intéresser à la dimension masochiste du jeu. En effet S. Freud l'inscrit comme destin pulsionnel possible en tant qu'il relève d'un retournement de la pulsion sur la personne propre quand l'objet est abandonné – retournement accompagné du passage d'un but pulsionnel actif à un but passif, qui nécessite donc la recherche d'un autre sujet. Lorsque l'acteur semble avoir recours au masochisme, en allant jusqu'à se faire mal pour incarner un personnage, voire en se soumettant aux exigences du metteur en scène, n'est-il pas précisément en train de tenter, par le jeu, de retrouver une position active perdue ? En effet, le sadisme « consiste en activité de violence, exercice de la puissance contre une autre personne en tant qu'objet »⁷⁹². Le retournement de ces pulsions sur le sujet ouvre la voie au masochisme. Il reviendrait de considérer

⁷⁹¹ ERNAUDEAU C., *Op. cit.*, p. 41

⁷⁹² FREUD S., *Œuvre Complètes*, Volume XIII, *Op. cit.*, p. 175

singulièrement chaque cas de masochisme qui concerne les comédiens, mais il me paraît intéressant d'envisager la façon dont le jeu cherche à effectuer une transformation.

L'acteur en jeu n'étant jamais passif. Il semble que s'il accepte de se soumettre à un metteur en scène trop exigeant et trop peu bienveillant qui ne pense qu'à la dimension spectaculaire de sa pièce, voire prendrait à observer, un certain plaisir, à voir ses comédiens souffrir ou cesser d'exister, c'est précisément pour se retrouver en tant que sujet. On peut supposer qu'à un moment donné, l'acteur peine à s'éprouver comme sujet et préférera un metteur en scène maltraitant mais auprès duquel il pourra, par son travail de scène et de construction d'un personnage, tenter de se retrouver, qu'être tout à fait privé de jeu. Car s'il peut être l'objet du metteur en scène, l'espoir demeure qu'il reste maître du personnage auquel il donnera vie... E. Jacquet envisage le théâtre comme « vecteur de réappropriation de son propre jeu (je) », pointant le fait que le « jeu de « faire semblant » vise à éprouver ce que c'est de faire semblant, de délimiter en soi un espace de représentation »⁷⁹³. La position masochiste de l'acteur irait ainsi de pair avec un certain vacillement identitaire. Lorsque le sujet peine à s'éprouver comme sujet, il pourra naturellement se mettre en position d'objet vis-à-vis de l'autre. La contrainte du résultat exempte les metteurs en scène de la nécessaire neutralité bienveillante du psychanalyste face à son patient, précisément parce que celui-ci se présente fragile sur le plan narcissique. Pour pousser au plus loin leur jeu, les comédiens pourront également solliciter leurs failles narcissiques et mettre au premier plan leurs fragilités mais sont-ils assurés que le metteur en scène se fera le relais d'une sécurité interne ébranlée ? Même s'il n'est pas très bienveillant, le regard du metteur en scène reste un regard nécessaire pour l'acteur. Et la douleur de ce qu'il endure par lui, est parfois moins douloureuse que celle de ne plus exister. « Le sujet ne peut jamais se contenter que le miroir lui dise, comme dans les contes de fées, qu'il est le plus beau, car c'est pour le regard de l'autre qu'il veut occuper cette place et, sur ce regard, toute maîtrise lui fait défaut. »⁷⁹⁴

Le comédien monte sur scène pour se sentir vivant, à la recherche de l'idéal perdu de l'enfance. Dans un moment où l'idéal du moi n'assure plus pour le sujet l'acceptation de l'incomplétude, il se peut que le personnage puisse devenir le personnage parfait. L'idéalisation d'un rôle empêcherait alors la rencontre entre le comédien et le personnage. « Quel qu'en soit le domaine, l'idéalisation implique toujours la présence d'une mise en scène fantasmatique qui dénie l'objet dans sa réalité pour le rendre conforme au désir et apte

⁷⁹³JACQUET E. « Winnicott et le jeu » in *Santé mentale*, 2011, n°154, Dossier : Théâtre et Psychiatrie (janvier 2011), p. 44

⁷⁹⁴AULAGNIER P., *Op. cit.*, p. 209-210

à conférer au sujet une image de certitude. »⁷⁹⁵ Mais lorsque le personnage devient parfait, devient le rôle tant attendu, il est alors entier, complet au risque de ne plus offrir à l'acteur l'espace pour s'y glisser. L. Jovet le rappelait, en écrivant qu'un personnage trop parfait ne pourrait pas être incarné car le personnage se dessine en étant joué voire après le jeu. « Le rôle est le montage en creux, la *trace*, ce sont les notes écrites qu'il n'y a qu'à jouer pour que les sons et la musique se recomposent d'eux-mêmes »⁷⁹⁶. On comprend ainsi combien il peut être difficile de jouer son propre rôle en gardant la surprise nécessaire au jeu, sans tenter d'incarner un idéal perdu, qui trop idéal ne se laisserait pas modeler.

Quand l'action quitte le domaine du jeu tant le sujet se trouve pris dans une nécessité à agir pour combler un manque qui devient insupportable, en perdant sa force créative et d'ouverture à l'autre et vers l'avenir, c'est une ouverture à l'acte comme manifestation de la déliaison pulsionnelle qui surgit. La violence des conditions de jeu que peuvent parfois s'imposer les comédiens, en s'adonnant à de la violence physique, des pratiques sexuelles crues etc... pourrait s'entendre à la hauteur de la précarité du sentiment d'exister, à la hauteur de la blessure narcissique ressenti. A l'instar des conduites à risque qui se manifestent chez les adolescents, de telles pratiques sont d'ultimes tentatives de soutenir la vie.

Sur scène, les pulsions sexuelles sont convoquées pour leurs capacités créatrices, mais les pulsions de vie ne peuvent se défaire des pulsions de morts qui, déliées, peuvent se manifester par des actes destructeurs. De nombreux comédiens font part du plaisir pris dans l'incarnation des rôles de méchants, ou de personnages monstrueux. Il n'est qu'à voir la popularité de Richard III de Shakespeare ! La scène de théâtre offre la possibilité de sublimer cette agressivité présente en chacun. Mais le jeu d'acteur interroge alors sur la façon dont le comédien quitter l'objet-personnage violent qui a été investi et aura permis l'expression d'une certaine destructivité. Par l'investissement du personnage et l'expression à travers lui de motions pulsionnelles sadiques, des portes s'ouvrent pour le comédien qu'il paraît important de pouvoir refermer de façon apaisée en sortant du jeu, sous peine autrement que le retournement sur la personne ne devienne la seule issue possible.

⁷⁹⁵ MIJOLLA-MELLOR (de) S., *Le choix de la Sublimation*, Op. cit., p. 112

⁷⁹⁶ JOUVET L. Op. cit., p. 115

Le théâtre est-il alors réellement plus grand que la vie ? Peut-on y vivre des choses plus fortes comme l'expriment certains comédiens ? Le théâtre, enfin, est-il sacré ? Le caractère éphémère du spectacle vivant, qui permet à l'acteur de toucher au sacré par ces figures intemporelles et immortelles qui peuvent traverser les époques et prendre vie n'importe où, n'importe quand, doit se conjuguer pour l'acteur avec la trace qu'il pourra laisser à la postérité. « La question est de savoir quelle est cette mort que doit toucher l'acteur pour être vivant, présent. On peut dire que c'est le sentiment de l'éphémère. »⁷⁹⁷ Chaque entrée de scène, sortie de scène et retour sur scène, font tour à tour naître et mourir les personnages. Le comédien sait qu'il est mortel, mais il joue. « Ce qui n'est ni vivre, ni mourir, mais se poster à la frontière, dans l'entre-deux de la vie et de la mort. »⁷⁹⁸ Le jeu théâtral permet de s'affranchir ponctuellement de la question de la mort.

V. 3. B) *Expérience d'un atelier théâtre en prison*

- *Contexte de l'atelier*

Nous l'avons déjà évoqué, le théâtre est fréquemment utilisé comme médiation thérapeutique, voire comme outil de sociabilisation. J'ai eu l'occasion de recourir au théâtre comme médiation lors de différents ateliers à visée thérapeutique auprès de personnes en souffrance psychique. Je m'arrêterai ici en particulier sur un atelier qui a eu lieu dans un service de psychiatrie carcérale. Il s'agissait d'une unité d'hospitalisation dans un bâtiment annexe de la prison à proprement parler, dans lequel une équipe médicale organisait les soins des patients tandis qu'une équipe pénitentiaire surveillait les lieux et gérant les déplacements des détenus-patients.

Il me paraît intéressant de revenir sur les modalités d'un tel atelier afin de préciser quelques pistes qui permettraient d'éclairer ce qui fait du théâtre un outil de médiation particulièrement riche. Souvent utilisé de façon assez expérimentale en dehors des ateliers de psychodrame à proprement parler qui respectent un dispositif précis, ces ateliers méritent d'être pensés à chaque instant afin de s'assurer que les effets potentiellement désorganiseurs ne prennent pas le pas sur les effets ludiques et bénéfiques recherchés. « A l'heure actuelle, nombre de projets s'inspirent à la fois, de manière très approximative, du

⁷⁹⁷ ERNAUDEAU C., *Op. cit.*, p. 39

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

psychodrame et de la théâtrothérapie »⁷⁹⁹, précise P. Attigui. Etant psychologue stagiaire lors de la co-crédation de cet atelier en milieu carcéral, sans doute celui-ci l'était également à l'époque. J'y reviens cependant d'une part parce que cette médiation a perduré après mon départ du service et parce qu'elle a été l'occasion pour moi de penser différents axes de travail qui m'ont été utiles dans les ateliers que j'ai pu monter par la suite, notamment auprès d'adolescents hospitalisés en psychiatrie dans le service dans lequel j'interviens depuis trois ans.

Bien qu'expérimental, cet atelier théâtre en milieu pénitentiaire, n'était pas dépourvu de cadre. En effet, il nous était apparu d'emblée l'importance d'établir un cadre précis et rigoureux dans lequel nous allions pouvoir proposer aux patients de jouer. Le travail groupal s'appuie sur la dynamique de groupe, et notamment sur ce que S. Freud nous enseigne concernant le fait que dans un groupe, un individu tend à perdre son individualité au profit d'une identité de groupe. Cela peut s'opérer au profit d'une certaine forme de protection. Le sentiment d'irresponsabilité dû à un certain anonymat peut procurer un sentiment de puissance. « Cette dilution est à la fois angoissante et violente, d'une part, et rassurante, d'autre part, car le sujet est comme tenu, porté, par une enveloppe groupale qui déculpabilise par ailleurs. »⁸⁰⁰ Il apparaît indispensable que puisse s'établir une fonction contenant groupale pour qu'un processus thérapeutique puisse s'engager.

Cette activité était encadrée par quatre professionnels de corps de métier différents. Une psychologue, deux psychologues stagiaires et un infirmier animaient ce groupe qui accueillait six patients. Chaque séance s'articulait autour d'une émotion précise basique : la joie, la colère, la tristesse, la peur, la surprise et le dégoût. Durant les premières vingt minutes, un extrait de film était diffusé dans lequel un des personnages exprimait clairement une émotion. Les patients devaient ainsi essayer d'identifier l'émotion et tenter de verbaliser ce qui leur avait bien pu faire penser à cela. Cette phase du travail était soutenue par la neuropsychologue référente du service, d'orientation cognitive. Est-ce que cela relevait d'un ressenti de leur part, ou d'une analyse comportementale ? Un temps de discussion permettait d'échanger dans un premier temps autour de l'émotion de la séance en commençant à s'appuyer sur la façon dont le corps pouvait se modifier en fonction de l'affect par lequel il était traversé. Il s'agissait avec les patients, de souligner une

⁷⁹⁹ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 92

⁸⁰⁰ BRANCHARD L., PIRLOT G., « De la violence à l'agressivité, du passage à l'acte à la mise en acte, du groupe au sujet » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 2011/1 (n° 56), p. 204

modification de la voix, d'articuler un geste à un mouvement intérieur qui aurait pu avoir lieu chez la personne à l'écran, etc. Cela pouvait être également le temps d'échanger sur leur ressenti en tant que spectateur, bien que cela s'avérait souvent bien difficile.

Suite à ce premier temps d'échange, c'est une phase de création qui s'engageait. Répartis en plusieurs groupes et accompagnés d'un professionnel, les patients étaient invités à imaginer un scénario dans lequel un des personnages allait à un moment donné de l'histoire, éprouver l'émotion travaillée en séance. L'histoire devait être rédigée en quelques lignes. Ce travail d'écriture avait ainsi pour fonction d'envisager une façon dont un affect pourrait se lier à une représentation. Dans un contexte où l'accès au langage verbal comme vecteur de symbolisation était particulièrement fragilisé, l'écriture visait à renforcer le travail de liaison. L'enjeu de l'élaboration d'une histoire à mettre en scène, était d'offrir une nouvelle opportunité de mise en représentation de mouvements internes qui semblaient alors soit réprimés avec force, soit s'avérer extrêmement débordants au risque d'être destructeurs. Le travail d'écriture était alors comme un moment supplémentaire pour tenter d'engager ce travail de représentation qui paraissait très difficile pour les patients de l'atelier. L'introduction d'un support permettait d'ouvrir une fonction médiatrice matérialisée par le texte. Au théâtre le texte est le seul matériel disponible pour un comédien pour commencer à créer. Le travail d'écriture visait ainsi à soutenir le processus de dramatisation à venir. « La pathologie nous met face à la destructivité qui mène au négatif absolu, au néant »⁸⁰¹ souligne G. Bayle. Chez ces patients incarcérés pour des actes violents et souffrant de troubles psychiques importants, l'introduction d'une telle médiation s'inscrivait ainsi dans une démarche de symbolisation. Car l'auteur précise qu'en effet « l'inversion d'un tel mouvement d'anéantissement relève d'une dramatisation luttant contre la destructivité. »⁸⁰²

Les grandes lignes de l'improvisation étaient posées et la fin trouvée à l'avance, ce qui permettait de border la scène. Les patients créaient ainsi un support narratif bien qu'ils n'aient pas accès à ce moment-là à une véritable matière textuelle. L'histoire n'était en effet pas mise en dialogue.

Durant la troisième phase de l'atelier, qui était celle de la mise en jeu, chaque petit groupe jouait sur scène la scénette devant les autres. Les acteurs étaient ensuite invités à s'exprimer sur leur passage afin d'évoquer les difficultés éventuelles, leurs éprouvés ou ressentis. Les spectateurs étaient alors à leur tour, conviés à prendre la parole sur ces mêmes

⁸⁰¹ BAYLE G., « Drama, entre excitations et pulsions » in *Cliniques – paroles de praticiens en institution*, 2016/2 (n°12), Toulouse, Erès, p. 84

⁸⁰² *Ibidem*.

thèmes. La plupart du temps, la verbalisation d'un vécu émotionnel était assez limitée mais petit à petit la pensée pouvait être investie pour rendre compte du processus de création. L'appui sur la technique de jeu et les procédés théâtraux semblaient permettre à la fois de libérer une parole et de rendre compte petit à petit de la dimension ludique du théâtre. Il est peu à peu apparu que la dimension ludique proposée, constituait un élément majeur de la médiation. Avec des patients présentant d'importantes fragilités moïques et identitaires, il devenait particulièrement pertinent de remettre au centre toute la dimension ludique pour leur permettre précisément, d'éprouver le plaisir de la fiction et d'une certaine légèreté du jeu avant d'envisager de les renvoyer à eux-mêmes en interrogeant ce qu'ils pouvaient éprouver et vivre sur scène de façon intime. Remettre au centre le plaisir de jouer apparu comme la nécessité première tant cela n'allait pas de soi pour ces patients. Les modalités nouvelles d'expression visées par la médiation ne pourraient advenir que de surcroît mais lorsque toute sa valeur théâtrale serait rendue au jeu dramatique. « S'engager dans le drame, c'est accéder au conflit ; et le conflit c'est déjà le théâtre interne avant de devenir, soit le théâtre scénique à fonction cathartique, soit le théâtre hystérique faute de catharsis opérante. »⁸⁰³ Par le détour du jeu, et en s'amusant, il s'agit d'essayer de dramatiser une scène dans un nouveau cadre sécurisant, celui d'une scène de théâtre. Le jeu tente ainsi de se faire le relai d'une parole qui n'est plus possible tant la dimension du trauma est présente. Le théâtre mobilise tout particulièrement le corps sur scène. Il s'agit de se mettre en action, de parler avec son corps avant de parler avec des mots. S. Freud avait créé un cadre psychanalytique « grâce aux renoncements successifs au geste, à la posture, à la déambulation, au contact, à la suggestion »⁸⁰⁴ explique G. Bayle avant d'ajouter que ce qu'il avait retiré « du dispositif et du cadre a fait peu à peu un retour raisonné dans les pratiques psychanalytiques s'appuyant sur le psychodrame selon J.-L. Moreno. »⁸⁰⁵ Le corps a retrouvé une place de choix. C'est ainsi le passage de l'agir à l'acte symbolique qui est sollicité. « Avec l'acte symbolique, on passe à un autre niveau, car la corporéité se met au service de la subjectivation en permettant des manifestations concrètes et patentes de la réalité psychique. »⁸⁰⁶

Les séances se terminaient par un temps de verbalisation libre en groupe, qui fût au fil des séances l'occasion pour les patients d'exprimer quelque chose de leur créativité en

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 85

⁸⁰⁴ *Ibidem.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 86

⁸⁰⁶ CHOUVIER B., *Op. cit.*, p. 20

donnant des idées sur de nouvelles techniques de jeu ou de mise en scène, qui participaient à la remobilisation subjective recherchée par ce type de médiation.

Ce qui a particulièrement retenue mon attention lors de ces ateliers dans ce cadre carcéral spécifique fût l'attitude de certains patients qui, après avoir joué leur scène, effectuaient un mouvement de repli sur eux-mêmes au moment où ils se trouvaient en position de spectateur à regarder les autres. Alors qu'ils pouvaient se mettre en jeu pendant quelques minutes, ils semblaient se trouver dans une impossibilité à regarder ce qui se passait sur scène. C'est en abordant la question avec eux que certains purent témoigner du fait qu'ils éprouvaient le besoin de se retirer de la séance pour commencer à penser à ce qui allait se passer après, c'est-à-dire leur retour seul en cellule. Afin d'éviter de se confronter de façon trop brutale à la solitude, ils préféraient rentrer petit à petit dans leur bulle.

Certains expliquaient que l'atelier leur faisait du bien et qu'une fois en cellule, ils continuaient d'y penser. L'un d'entre eux était inspiré pour écrire. Les autres, comme ce patient que je nommerai Arthur, se retrouvaient confrontés à un vide, comme dans une impossibilité pour le psychisme de se faire le relai de ce qui avait pu avoir lieu pendant la séance. « Quelle que soit la nature du joueur, jouer implique un rêve, une évasion, la pratique d'un imaginaire. C'est cela qui décide du caractère thérapeutique de l'activité ludique dans son ensemble. Jouer demande aussi une concentration. Il n'est que de voir avec quelles difficultés les enfants acceptent d'en sortir. Le jeu a donc une relation avec l'intimité, sans être réductible à la réalité psychique interne »⁸⁰⁷. Ainsi sans doute ce patient pouvait éprouver quelque chose en séance dont il risquait d'être brutalement privé ensuite dans le passage de l'espace de jeu malléable à la matérialité dur et solide des murs de sa cellule. P. Jeammet et E. Kestemberg imaginent qu'en inventant le psychodrame J.L. Moreno aurait pu dire à S. Freud : « Vous analysez leurs rêves. J'essaie de leur insuffler le courage de rêver encore. »⁸⁰⁸ Il semble que ces patients nous donnaient à penser qu'il n'est pas si simple de rêver. Avant même d'envisager que le théâtre puisse permettre l'expression singulière et subjective des patients, il s'agissait simplement d'offrir un espace de jeu, dans lequel il puisse de nouveau être possible de créer ensemble et prendre plaisir à jouer. « C'est par le jeu, et le plaisir partagé, que quelque chose de l'ordre de la toute-puissance infantile peut se remettre en mouvement. »⁸⁰⁹ Or chez ces patients qui étaient tous incarcérés pour des

⁸⁰⁷ ATTIGUI P., *Jeu, transfert et psychose. De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 37-38

⁸⁰⁸ KESTEMBERG E. & JEAMMET P., Op. cit., p. 6

⁸⁰⁹ ATTIGUI P., Op. cit., p. 118

passages à l'acte violents, on peut envisager comme cela leur paraissait dangereux. Alors qu'une unité de soin fermée appelle à la régression pour le patient qui s'y trouve, la dimension régressive étant soutenue par les activités de médiations thérapeutiques comme un atelier théâtre, le service de psychiatrie carcéral n'était pas une dimension de soin comme les autres, de part notamment la présence des surveillants pénitentiaires qui restaient d'ailleurs souvent derrière la porte pour assurer la sécurité. Lorsque E. Kestemberg et P. Jeammet parlent du courage de rêver encore, il me semble que le terme soit tout à fait approprié, cela n'est pas facile. Si le rêve est la voie d'accès royale à l'inconscient, il ne faut pas sous-estimer le bénéfice de certains sujets à fermer cette porte. Il apparaît que lors de ces ateliers, certains patients pouvaient pour la première fois depuis longtemps s'autoriser, contenus par le groupe, à explorer des pans de leur monde interne et imaginaire, mais la perspective d'avoir laissé la porte ouverte en rentrant en cellule était particulièrement effrayante pour eux. La nécessité que nous avons soulevé d'être un acteur vacant pour jouer, revient à considérer le vide en soi comme opportunité de mouvement. Mais le vide peut être particulièrement angoissant comme le rappelle DW. Winnicott car il peut être celui de ce qui n'a pas eu lieu. Pour le comprendre, ce n'est pas au traumatisme qu'il faut penser, mais au fait que là où quelque chose aurait pu être bénéfique, « rien ne s'est produit. »⁸¹⁰ On peut alors commencer à entrevoir combien pour ces patients-détenus, en proie à des motions pulsionnelles archaïques potentiellement destructrices, réprimées avec force par le sujet lui-même et par les murs de la prison, la solitude pourrait engendrer une terreur épouvantable, si les défenses se fragilisaient. En appelant le sujet à jouer des personnages, ne faut-il pas d'abord pouvoir accueillir ses fantômes ? « Face à la terreur du désêtre, le retour des fantômes deviendrait alors paradoxalement une épreuve nécessaire pour donner une forme à la perte par la traversée de l'angoisse qui permet la constitution d'une figure de bord. »⁸¹¹

- *De l'acte agi à l'acteur parlant*

Durant les ateliers, on observait qu'il était extrêmement difficile pour ces patients de se mettre en mouvement. Ils pouvaient monter sur scène, faire quelques déplacements, mais la dimension corporelle était très peu mobilisée et l'espace de jeu souvent très réduit. Il ne

⁸¹⁰ WINNICOTT D.W. (non daté), « La crainte de l'effondrement » in *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, coll « connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 2000 (réed), p. 214

⁸¹¹ LAUFER L., « L'objet-fantôme, la poupée d'Oscar Kokoschka » in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2 (n°56), p. 68

manifestait pas de réticence ou d'opposition à jouer, des mouvements que l'on retrouve parfois de façon beaucoup plus manifeste dans les groupes d'adolescents où la pulsionnalité est extrêmement vive. L'inhibition massive qui les empêchait de se mettre en jeu malgré une disposition passive à se plier aux règles de l'atelier, semblait relever d'un mécanisme défensif, qui les protégerait contre le mouvement susceptible de réanimer des motions incontrôlables, à l'instar sans doute de ce qu'ils avaient pu éprouver lors de leurs passages à l'acte, notamment. L'inhibition n'est pas une notion qui désigne par elle-même un phénomène psychopathologique. S. Freud écrit que l'on pourrait dire « des inhibitions qu'elles sont des restrictions des fonctions du moi, soit par précaution, soit à la suite d'un appauvrissement en énergie. »⁸¹² Car en effet si l'action est inhérente à l'existence et que le repli ou l'inhibition exagérée peuvent inquiéter au niveau psychopathologique, encore faut-il qu'elle reste au service de la vie et ne s'avère pas destructrice. Contrairement à certains mouvements d'adolescents en souffrance qui permettent encore l'expression de la haine en tant qu'elle « peut avoir une valeur de défense réactionnelle contre une menace d'ébranlement narcissique »⁸¹³, on observait chez ces patients comme une impossibilité à l'éprouver tant elle risquait d'être destructrice.

A cette période, le groupe était constitué de patients ayant tous commis des actes criminels d'une grande violence. On peut supposer alors que le mouvement et l'acte entretenaient une telle proximité qu'il devenait particulièrement compliqué pour les patients de libérer une quantité d'énergie nécessaire au jeu sans risquer que celle-ci ne serve la destruction. Il faut également ajouter que l'inhibition était également entretenue par des effets secondaires de traitements médicaux parfois très lourds, qui entraînaient certains ralentissements moteurs.

Je ferai part ici d'une séquence clinique ayant eu lieu pendant la séance organisée autour de l'émotion de la colère. J'accompagnais deux patients dans l'élaboration d'un scénario en vue de jouer une scène. Un des patients, que je nommerai ici Daniel, était très inspiré pour écrire. Arthur, le deuxième patient se pris alors rapidement au jeu, et commença à construire l'histoire avec Daniel en proposant certains éléments. Un fois les personnages établis, deux grand-parents et leur petit fils, Arthur proposa que le grand-père s'énervait contre son petit-fils, qu'il attrape sa canne et l'utilise pour frapper ce dernier. En disant cela, entendant la violence potentielle de ce qu'il venait d'énoncer, il s'interrompit dans son récit et se tourna vers moi avec un regard qui semblait m'interroger. Je ne me souviens plus précisément s'il

⁸¹² FREUD S. (1926), *Inhibition, symptôme et angoisse* (trad.), Paris, PUF, 2011 (réed), p. 7

⁸¹³ MAIDI H., « La révolte narcissique » in *Adolescence* 2015/2 (T.33 n° 2), p. 279

m'a alors effectivement posé la question ou non, mais cela fût l'occasion que je lui rappelle les consignes de l'atelier, à savoir la possibilité de faire semblant et de mimer, mais l'interdiction de se frapper et de se faire mal. Je précisai qu'ici il pouvait faire semblant mais ne pouvait pas toucher son partenaire et risquer de le blesser. La rupture dans son discours venait à mon sens, de lui permettre d'éprouver une agressivité sans que celle-ci ne vienne le déborder. L'appel à l'autre pourrait s'envisager ici comme une tentative de restaurer un pare-excitation par souvent effracté. « La violence est une attaque contre le lien. Elle est symbolicide et désubjectivante. Elle est destructrice du sujet et de l'intersubjectivité, déstructurante et meurtrière même si elle ne se manifeste que par des mots »⁸¹⁴, explique P. Benghozi, l'opposant ainsi à l'agressivité qui « vise à restaurer un lien désavoué. Elle interpelle, convoque, provoque l'autre. C'est une forme d'appel, une tentative de surmonter les impasses à la parole en conflictualisant la relation, de dire ce qui ne peut se dire autrement et espérer être entendu. »⁸¹⁵ Y avait-il pour ce patient, à ce moment-là, l'esquisse d'une élaboration psychique de la violence que l'excitation s'apprêtait à engendrer ? Dans cet espace de jeu qu'est celui du faire semblant, la préparation écrite d'une action physique semblait pouvoir aider à l'émergence d'une émotion appropriable pour le sujet. Arthur sembla en tous cas rassuré et put poursuivre son récit. Cette séquence souligne l'importance dans un tel atelier de redonner à la fiction et au jeu leur fonction d'expression, par opposition au principe de répression pénitentiaire. D'une certaine façon, ce patient semblait mettre en scène ce qui anime de nombreux patients qu'il nous est donné de recevoir dans les institutions de soin, à savoir un besoin de vérification que leurs mouvements pulsionnels agressifs aussi forts soient-ils, peuvent être contenus. Il leur faut s'exprimer dans une forme qui protège de la destruction, qu'elle soit retournée sur le sujet ou projetée sur l'objet. Lorsque les assises narcissiques sont fragilisées et les limites du psychisme peu fiables, le risque du débordement pulsionnel est présent et avec lui, de violentes angoisses. La dimension fantasmatique est comme court-circuitée dans le passage à l'acte. « L'acte tient lieu de pensée faute d'une construction endopsychique suffisamment contenance et efficace pour proposer des imagos. »⁸¹⁶ Ainsi l'étayage à l'écriture dans le cadre de ce temps de l'atelier semblait ce jour-là, permettre d'éprouver en même temps la violence des

⁸¹⁴ BENGHOZI P., « La violence n'est pas l'agressivité : une perspective psychanalytique des liens » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2010/2 n° 55, p. 42

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ BESSOLES P., *Op. cit.*, p. 38

mouvements internes du patient et la présence de l'autre. Au-delà de la violence qui détruit, comment l'agressivité pourrait-elle effectivement permettre que se restaure du lien ?

L'histoire mettait donc en scène trois personnages : Bernard (joué par Daniel) et les deux grands-parents (joués par Arthur et moi-même dans le rôle de la grand-mère). En voici le récit tel qu'il a été noté par Daniel le jour de l'atelier :

Bernard est tranquillement assis et lit un livre. Le téléphone sonne. Il est étonné ! Qui ça peut être ? C'est son grand-père à l'autre bout du fil. Bonsoir Bernard, alors je voulais te dire : j'ai fixé la date du mariage. On arrive chez toi pour en parler. Bernard a peur [L'idée avait été évoquée que Bernard n'avait pas du tout prévu de se marier et n'en avait pas du tout envie]. Il a le visage décomposé. Ses grands-parents arrivent. Ils se disputent avec leur petit fils parce qu'ils veulent absolument le marier de force. Bernard cherche à se défendre. Papy lui parle de l'héritage, il le menace de le déshériter. Le papy lève sa canne en menaçant Bernard. La grand-mère est d'accord. Sous la menace Bernard finit par accepter.

Alors que nous répétions la scène, Arthur se laissa emporter par son personnage, dans le jeu et durant la dispute attrapa avec virulence le bras de Daniel. Il fallut donc intervenir pour rappeler qu'il s'agissait d'éviter les contacts physiques et de jouer en faisant semblant seulement de se toucher. La consigne était de faire le mouvement mais en évitant son partenaire, ce qu'il réussit à faire *a minima*, mais le mouvement était ensuite comme vidé de sa substance, et redevenait très pauvre. « La question est comment proposer des espaces d'action, des actes créatifs, qui permettent au sujet de transformer la pulsion, sans perdre l'intensité émotionnelle ? »⁸¹⁷ Si ce patient se mettait très peu en mouvement lors des séances précédentes, était-ce justement pour éviter de se laisser déborder par une certaine violence qui s'avérerait potentiellement envahissante ? « Le jeu c'est également une forme de maîtrise, celle que confère l'agir, par laquelle le sujet s'empare d'un rôle, le contrôle, interagit avec ceux qui l'entourent et les sollicite. »⁸¹⁸ Le patient touchait ici au travail d'acteur qui consiste à conserver l'intensité de l'adresse pour construire avec l'autre l'illusion d'un acte dans l'aire du jeu. Pour que l'effet théâtral fonctionne, il faut que l'un fasse semblant de frapper et l'autre semblant d'être frappé. Ainsi le rapport de domination et de soumission que cela provoquerait dans la vie est évincé au profit d'une implication artistique mutuelle, qui provoquera l'effet recherché et permettra au spectateur d'y croire.

⁸¹⁷ BAKERO CARRASCO M., BIDAUD E., *Op. cit.*, p. 343

⁸¹⁸ KESTEMBERG E. & JEAMMET P., *Op. cit.*, p. 44

Cette séance fut d'une grande richesse pour Arthur. Ce patient, qui donnait l'allure d'un enfant enfermé dans un corps trop grand pour lui (il mesurait environ un mètre quatre-vingt dix), pu se laisser prendre au jeu et pour la première fois, il donna de la voix. Alors que la plupart du temps il se laissait porter par ce qui se passait autour de lui, cette fois-ci quelque chose pu se jouer de façon plus directe entre les deux personnages incarnés par les patients. Je n'intervins que peu. Arthur s'exprimait avec virulence contre son petit-fils dans la scène. Il avait pris le soin de transformer sa voix en adoptant un accent. Cette trouvaille théâtrale avait-elle pour fonction de libérer une parole étrangère avant de pouvoir accéder la sienne ? Etait-ce une tentative de réinvestir affectivement la voix qui avait été déserté de la parole ? « La voix peut [...] traduire les sublimations les plus réussies dans le domaine des réalisations artistique les plus diversifiées. Elle peut également remplacer la parole dans bien des cas, ou permettre à celui qui ne l'a pas pour des raisons pathologiques d'y accéder très progressivement. »⁸¹⁹ On peut émettre ici l'hypothèse que ce jeu vocal par l'accent était en effet une première tentative de réinvestissement d'une voix à partir de laquelle une parole bloquée pourrait advenir. Cet accent que ce patient-acteur utilisait alors, était à l'indice du personnage en lui-même. A faire exister l'autre en lui, cela lui permettait de se reposer un temps dans le jeu et d'explorer la pluralité de son être. Dans cet instant c'était tout à fait lui qui parlait en ce qu'il pouvait éprouver le plaisir de jouer avec sa voix en même temps que ce n'était plus lui car pouvait le temps de la scène émerger cet autre à l'intérieur de lui. On peut ainsi penser que le personnage de théâtre a alors pu ponctuellement faire vivre au sujet la pluralité de son être, lui ouvrant une voie vers la possibilité de s'éprouver comme changeant et ainsi vivant. Les spectateurs avaient beaucoup ris en voyant Arthur jouer avec cet accent, et cela n'est pas anodin dans l'effet que cela peut produire. « L'humour partage avec la folie un lot commun car il permet au sujet de mettre à distance ses émotions, le Moi refusant de se laisser entamer par les réalités extérieures. »⁸²⁰

En face de lui, le personnage recevait cette attaque verbale, avait peur de ce grand-père menaçant. Les deux patients avaient décidé que la scène se terminerait par la résignation du petit-fils et la fuite de ce dernier. Le personnage incarné par Arthur avait donc pu s'imposer, il n'avait pas cédé, mais pas non plus détruit l'autre puisque l'issue de la scène était définie à l'avance et nécessitait l'engagement tout aussi important d'un acteur comme de l'autre. A

⁸¹⁹ ABECASSIS J., *Au commencement était la voix*, Op. cit., p. 85

⁸²⁰ ATTIGUI P., « De l'acte théâtral au transfert : une interprétation passionnée », in *Cliniques méditerranéennes*, 2004/1 (n°69), p. 150

l'issue de la scène, Arthur fut félicité par les soignants et les autres patients pour sa prestation. Tous trouvaient qu'il avait beaucoup progressé et Arthur semblait prendre plaisir à se voir ainsi applaudir. Quelque chose de nouveau émergeait dans sa façon de se tenir. Il était plus droit, plus ouvert, comme si ces mots qui avaient pu sortir de lui l'avaient libéré d'une partie du poids qui semblait sans cesse l'accabler. Il avait créé, pour la première fois un personnage, et cela n'était pas sans effet. Ce personnage était advenu comme l'explique T. Guenoun : « comme astuce du psychisme pour figurer ce qui demeure étranger en soi, mais figurer aussi l'indomptable du pulsionnel. »⁸²¹ On pourrait envisager ainsi que la mise en mouvements du corps aurait ici comme vocation première de libérer la voix, afin que ces patients puissent éprouver à nouveau qu'ils ne sont pas uniquement ce qu'ils font mais également ce qu'ils peuvent dire. Et l'accès au rire partagé contribue d'une façon tout à fait bénéfique à la prise de distance vis-à-vis de soi-même. « Ce mouvement psychique inconscient mobilisé par le rire, le jeu et l'humour a également permis à chacun de devenir utilisateur de ses propres objets internes, désormais vécus comme motifs d'expériences partageables, aussi décollés de toute tonalité persécutive. Ce décollement du sujet de ce dans quoi il était jusqu'alors captif permet progressivement au sujet de prendre une parole enfin déconnectée de toute emprise. Il fait l'expérience distanciée d'une non-tragédie. »⁸²² Cela apparaît ici particulièrement important dans le sens où l'atelier théâtre prenait place au sein même de la prison, lieu qui d'une certaine façon assigne le sujet à une identité criminelle. Que pourrait-il alors exprimer d'autre de lui-même ?

Le jeu théâtral a pour objectif de rendre la parole aux participants afin qu'ils puissent s'entendre parler, et éprouver quelque chose d'une possible reconnaissance d'eux-mêmes. Les pathologies de l'agir « ne peuvent pas donner corps. Elles n'arrivent pas à se tenir et se contenir. »⁸²³ La voix, en ce qu'elle est éminemment physique et directement en lien avec la respiration, offre une corporéité au discours et à la parole. Elle est dans le cadre d'un tel atelier psychothérapeutique, extrêmement précieuse. « Sans le corps comme messenger, la souffrance risquerait de passer inaperçue et de rendre étranger à soi-même – ce qui produirait l'aliénation. »⁸²⁴ La parole est manifeste, mais elle nous intéresse ici en ce qu'elle touche le sujet et son interlocuteur bien au-delà du sens dont elle est porteuse, au-delà de la dimension intellectuelle, nous l'avons développé. « Si la rencontre est manifeste entre théâtre et psychose, c'est justement de ce que le théâtre sollicite en chacun une pulsionnalité

⁸²¹ GUENOUN T., *Recherches en psychanalyse*, Op. cit., p.54

⁸²² ATTIGUI P., *Cliniques méditerranéenne*, Op. cit., p. 150-151

⁸²³ WOLF-FEDIDA M., *Amour, identité et changement*, Op. cit., p. 152

⁸²⁴ *Ibid.* p. 238

directe, où ce qui se joue sur scène ne se transpose pas en élevant la psyché du point de vue d'une réalisation artistique, mais opère une transfiguration à la fois corporelle et psychique. Dans ce mouvement la présence du public joue un rôle fondamental. »⁸²⁵

- *Le théâtre pour devenir acteur de sa vie*

« L'amour quotidien, l'ambition personnelle, les tracasseries journalières, n'ont de valeur qu'en réaction avec cette sorte d'affreux lyrisme qui est dans les Mythes auxquels des collectivités massives ont donné leur consentement »⁸²⁶, explique A. Artaud dans son analyse du théâtre. « Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. »⁸²⁷ Ce que l'auteur nous dit, c'est bien ce besoin de pouvoir éprouver les forces violentes, effrayantes parfois, qui demeurent au plus profond de chacun. S'il se place ici du côté du spectateur c'est, il me semble, pour pointer justement la passivité qui préserve de la dangerosité à entrer en contact avec les éléments violents qui sommeillent en l'être humain. « Au-delà des approches thérapeutiques, la métabolisation de la violence passe par le travail de culture : c'est le champ de l'art et de la créativité. »⁸²⁸ Ainsi il apparaît important de reconnaître cette violence chez les auteurs de crimes, sur lesquels ma réflexion se porte ici, et non pas de chercher à la nier. Il s'agirait davantage de tenter de comprendre comment il serait possible de se réapproprier autrement quelque chose de cette violence qui est si radicalement condamnée. J'évoquais plus haut la difficulté des patients qui participaient à l'atelier à se mettre en mouvement. Le nécessaire repli narcissique qui devait advenir pour certains patients en fin de séance afin de se préparer à retourner seul en cellule interroge sur l'incapacité à lier mouvement corporel et mouvement psychique. L'action effectuée par la mise en jeu ne paraît pas toujours trouver de relais d'ordre psychique. Le corps apparaît comme en panne de sens, c'est pourtant en le mobilisant plus qu'en le contenant qu'un processus de symbolisation pourra se remettre en route. « Pour que l'histoire prenne sens, pour qu'elle signifie subjectivement, il importe que s'instaure un *passage par le corps*. Ou pour le dire autrement, les mots ne deviennent traces signifiantes que s'ils sont *portés* par la puissance matérielle d'une *voix*. Gustave Flaubert avait inventé le « *gueuloir* » pour évacuer la puissance expressive et évocatrice du récit. De

⁸²⁵ ATTIGUI P., *Jeu, transfert et psychose. De l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Op. cit., p. 29

⁸²⁶ ARTAUD A., Op. cit., p. 132-133

⁸²⁷ Ibidem.

⁸²⁸ BENGHOZI P., Op. cit., p. 51

la même manière, on constate que la symbolisation nécessite dans son cheminement, de passer par l'incrustation corporelle des signifiants qui la constituent. »⁸²⁹

Car pour ces patients au narcissisme si fragile, que leur reste-t-il quand acte et corps sont condamnés à ne plus s'exprimer et que la parole ne trouve pas encore de relais psychique et de valeur subjectivante ? Que vient réveiller cette mise en mouvement à laquelle s'adonne le sujet qui incarne un personnage ? En quoi l'enfermement et la solitude peuvent-ils devenir potentiellement menaçants au point de devoir quitter un état avant même que les conditions matérielles ne le nécessitent ? Si le questionnement se pose ici en ces termes, c'est précisément parce que la mise en jeu viendrait modifier quelque chose au cœur même du sujet, or « le moi organise des défenses contre l'effondrement de l'organisation du moi »⁸³⁰, nous rappelle DW. Winnicott, précisant que « ce qui est signalé par le phénomène plus psychotique [...], c'est un effondrement de l'institution du Self unitaire »⁸³¹. Il s'agit donc d'une lutte contre le mouvement en ce qu'il effleure le changement. A incarner un personnage – personnage que le sujet crée de toutes pièces – le patient-acteur n'est-il pas en train d'accéder à des parties de lui-même avec lesquelles il ne pouvait pas jusqu'alors rentrer en contact et qui précisément n'ont peut-être pas encore de résonance psychique ? Ce que le jeu propose c'est de renouer par la fiction avec les parties de soi qui faisaient d'objet d'un effort de répression par le moi lui-même.

« Le jeu, c'est ce qui prend le relais du je pour lui permettre de se vivre comme partagé, sachant que « dans la vie » c'est plutôt difficile : chacun veut se cadrer, cadrer son territoire, celui de l'autre, pour qu'il n'y ait pas d'empiètement, de mélange »⁸³². Ce qui semble apparaître ici est donc la nécessité non pas de rechercher une cohésion mais de pouvoir d'abord explorer les différents éléments qui constituent le sujet dans son défaut d'unité. Le jeu théâtral peut-il enfin autoriser le sujet à éprouver, ressentir son incohérence ? « « Le théâtre m'a rendu à moi-même », disait un patient – [...] signifiant ainsi que, grâce à l'exercice répété du va-et-vient entre l'être et le paraître, réelle dislocation enfin dédramatisée dans l'espace ludique du théâtre, et en s'autorisant à être un autre, aux yeux de tous, dans une démarche porteuse de plaisir, le théâtre le rendait à lui-même »⁸³³, témoigne P. Attigui.

⁸²⁹ CHOUVIER B., *Op. cit.*, p. 18

⁸³⁰ WINNICOTT DW., *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, *Op. cit.*, p. 207

⁸³¹ *Ibidem*.

⁸³² SIBONY D., *Op. cit.*, p. 152

⁸³³ ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, *Op. cit.*, p. 127

Le théâtre apparaît bien ici comme médiation, comme ouverture possible pour le patient de se réapproprier lui-même. La symbolisation serait « un travail permanent de psychisation, transformation inconsciente des données du corps en représentations mentales. »⁸³⁴ En éprouvant ce qui peut se vivre sur scène pour l'acteur, l'enjeu serait de pouvoir par ce détour ludique, retrouver une façon d'être acteur de sa vie. En ce sens, cette médiation doit être maniée avec subtilité. P. Attigui souligne la nécessaire formation analytique pour proposer aux patients un travail psychothérapeutique orienté autour de l'identification aux personnages. Car l'enjeu sera ainsi précisément de réactualiser quelque chose du souvenir de ce qui n'a pas pu avoir lieu. S'appuyant sur les travaux de DW. Winnicott concernant sa théorie de la crainte de l'effondrement, elle précise que l'espace scénique « permet à chacun de revenir sur ses pas, la fiction étant le cadre propice à cet exercice identificatoire qui fait que l'on partage les sentiments du héros. »⁸³⁵ Il s'agit alors d'être prudent et de pouvoir accompagner avec délicatesse le patient qui accepte de s'engager sur cette voie. « En effet, nous provoquons dans le jeu même la réactualisation du souvenir de quelque chose qui n'avait pas trouvé de lieu psychique antérieurement, pour la raison énoncée par Winnicott, qui est que le patient n'était pas là pour que ça ait lieu en lui. Nous lui proposons d'être présent, ludiquement, de façon dédramatisée en un lieu psychique nouveau, pour qu'il puisse se risquer à prendre corps, d'abord dans celui du personnage, puis à force de travail théâtral, de devenir lui-même l'auteur de son interprétation, en enrichissant progressivement son jeu. »⁸³⁶

L'intérêt de la médiation thérapeutique vise autre chose que le succès esthétique de la pièce. Nombreux sont les ateliers théâtre en prison. Certains s'orientent autour du travail de culture et de sociabilisation mais l'objectif est similaire. Il ne s'agit pas de faire naître des vocations artistiques, bien que cela puisse arriver, ni de proposer une pièce de théâtre d'une grande valeur artistique, mais d'en passer par l'art dramatique pour faire vivre quelque chose aux participants en espérant que pourra s'effectuer un changement. Encore faut-il être prêt à supporter et accompagner ce changement. Car si le sujet s'en défend dans un premier temps et qu'il lui faut en passer par la médiation, c'est précisément parce qu'il trouve un équilibre, aussi précaire soit-il, grâce aux défenses qu'il met en place. Il pressent que tout changement s'accompagne potentiellement d'un risque d'effondrement. Il revient alors au thérapeute

⁸³⁴ GODFRIND J., *Corps, acte et symbolisation*, Op. cit., p. 43

⁸³⁵ ATTIGUI P., *Cliniques méditerranéennes*, Op. cit., 149-150

⁸³⁶ *Ibidem*.

d'avoir connaissance des leviers mobilisables et d'assurer une fonction contenant et symbolisante pour garantir au sujet que s'il s'effondre, il pourra quand même se relever.

VI. CONCLUSION

« Le théâtre est un jeu. Il part, il commence dans l'innocence, la pureté, la poésie de l'enfance, dans sa puérité. »⁸³⁷ Mais où peut-il mener ? Au moment de terminer le cheminement exploratoire du parcours de l'acteur, dans lequel nous nous sommes engagés, voici une formulation intéressante. Le théâtre montre, se fait entendre, invite au rêve. Le comédien se mobilise au niveau corporel, donne de la voix et déploie un univers imaginaire pour voyager et emmener avec lui le spectateur. Entrer dans l'univers de l'illusion, y faire plonger le public, c'est pour l'artiste ouvrir des portes au-delà de la quotidienneté.

Dès les premières lignes de ce travail nous sommes revenus sur le statut particulier conféré à l'acteur à travers les époques. Tantôt rejeté, tantôt adulé, cela s'est passé comme s'il possédait un savoir sur l'homme, d'ordinaire inaccessible. Il emmène à la découverte d'un monde insoupçonné, celui qui assiste à la représentation d'une pièce. La fiction, la technique et l'esthétique théâtrales lui permettent d'oser une rencontre toute particulière avec les personnages qu'il fait naître en lui-même. La spécificité du travail du comédien relève du fait que c'est un artiste qui ne produit rien, mais qui précisément se produit. La matière pour l'acteur se situe à l'intérieur de lui-même. Tout son entraînement et les techniques qu'il développe, sont ainsi mises au service d'une recherche d'authenticité. Les méthodes de formation à l'art dramatique diffèrent, envisageant tantôt de faire appel à l'imaginaire pour se mettre en situation et convoquer les émotions, ou de solliciter l'imaginaire individuel pour substituer la réalité de la fiction, à la réalité subjective. Mais faire du théâtre aujourd'hui, c'est jouer avec sincérité.

Le comédien joue ainsi à être un autre, sans tout à fait le devenir. En interrogeant la notion de distance au sein de l'acteur, on remarque que le jeu s'envisage comme possibilité de s'absenter de soi-même. Il relève d'un processus psychique qui permet au sujet de circuler au sein de lui-même dans différents espaces. L. Jovet nous invite à considérer une perte d'identité nécessaire au surgissement du personnage. Par sa capacité à éprouver un phénomène de dépossession, l'acteur se préserve d'un certain risque de dépersonnalisation. La chute de l'éprouvé d'être soi serait ainsi ce qui lui permet la recherche d'un nouveau personnage, pour se loger et se lover en son sein. Le comédien réussit à trouver l'espace nécessaire en lui-même pour que son œuvre puisse se déployer. Par la création, le personnage n'émerge pas comme autre différent de lui-même mais précisément comme

⁸³⁷ JOUVET L., *Op. cit.*, p. 45

garant de la multiplicité de l'être. Il offre ainsi la possibilité au comédien de ne pas s'éprouver comme figé dans une identité sociale qui aurait perdu la capacité d'une certaine labilité identificatoire. Dans le mouvement de soi à l'autre, initié par le comédien, l'artiste ne se dédouble pas vraiment. Il convoque l'absence en lui-même précisément comme la part de vie qu'il perçoit en lui, mais qu'il ignore. Il réussit à vivre une autre vie sans cesser d'être. Le jeu de désidentification vers de nouvelles identités de rôles, auquel l'acteur s'adonne, semble soutenir un processus toujours inachevé de différenciation. Par le travail technique qu'il effectue, cherchant les points d'accroche avec le personnage, il précise en même temps ce qui l'en distingue et le ramène à lui-même. Car l'interprétation du personnage ne vise pas uniquement la révélation d'un savoir inconnu. L'art dramatique, au même titre que les autres disciplines artistiques, ne peut être réduit à un simple moyen d'expression. La création dépasse la révélation. « L'art libère, émancipe, sème le trouble et le désordre, il détruit et construit, inquiète et transporte, divise et rassemble... Loin d'être l'émanation du seul sujet psychologique, génial, possédé, fou, isolé ou entouré, méconnu ou reconnu, il est l'œuvre et l'effet de mille réalités et dimensions. »⁸³⁸

Le voyage qu'effectue le comédien est un voyage en lui-même. Il crée des chemins à l'intérieur de lui. Grâce au corps du personnage qui, d'une certaine façon, est resté en suspens, l'acteur change de peau, se glisse dans l'autre pour mieux se trouver. En incarnant d'autres vies que la sienne, la toute-puissance infantile peut être préservée. L'acteur qui monte sur scène approche la plénitude qu'il croyait à jamais perdue. Pour autant, il ne perd pas de vue que cette vie qu'il déploie n'est pas la sienne. Il joue simplement. Cela lui permet ainsi de ne pas rester dans l'omnipotence des premiers temps de la vie, ce qui exposerait au risque de la folie, sans pour autant se soumettre trop violemment au principe de réalité. Il croise sur son chemin différents personnages. En ouvrant des portes pour les laisser entrer dans sa vie, il leur permet en même temps de se développer à l'intérieur de lui-même. Le comédien déploie un répertoire de vies possibles, des vies qu'il aurait pu vivre si toutefois il n'a pas eu à vivre la sienne. Vivre plusieurs vies permet à l'acteur d'approcher ce qu'il est en même temps qu'il se crée. L'expérience de dédoublement qu'il effectue ne relève pas, en effet, d'une dissociation psychotique mais davantage d'un morcellement corporel qui s'éprouve avec intensité pour permettre à l'acteur de recomposer avec lui-même. Le détour

⁸³⁸ FLORENCE J. (sous la dir. F. Vinot & JM. Vivès), « L'art : thérapeute ? » in *Les médiations thérapeutiques par l'art – Le Réel en jeu*, Toulouse, Erès, 2014, p. 29

par le travail de masque et en particulier la création du clown, nous a permis de souligner l'importance donnée par le comédien au travail sur les sensations. Faire l'expérience de la dépossession corporelle permettrait ainsi, d'une façon qui pourrait paraître paradoxale, d'éviter d'éprouver un sentiment de dépersonnalisation. Par le clown, l'acteur trouve une façon de rassembler le corps morcelé. Il convoque au plus profond de lui-même, les vestiges d'une vie archaïque depuis longtemps oubliée. Trouver son clown pour un comédien rend compte de la pluralité de l'être. C'est en ceci que nous l'avons vu, cet exercice constitue une étape importante de la formation de l'acteur. Car à partir de ce personnage, le comédien pourra percevoir les personnages dont il dispose déjà en lui-même, en potentialité. Ainsi l'acteur convoque des traces d'être inexploitées qui deviendront sa matière pour créer. Ce n'est pas le moi qui contrôle le corps en affirmant sa volonté. Au contraire la possibilité pour l'acteur d'éprouver la malléabilité de sa matière psycho-corporelle lui permettra de donner forme au personnage. A ce niveau se situe l'énigme du lâcher-prise du théâtre. Le comédien maîtrise des techniques théâtrales pour s'abandonner à ce qui demeure de non subjectivé en lui-même. Il lui faut se laisser aller à une matière informe et inquiétante qui deviendra source de création. L'interprétation relève ainsi d'un processus dynamique. Elle permet l'expression d'une vie intérieure en même temps qu'elle s'enrichit de la création subjective du comédien. L'acteur s'efface, s'absente. Il ne se fuit pas ni ne disparaît mais précisément se produit.

L'hypothèse posée en préalable de ce travail qui consiste à considérer qu'un acteur trouve une solution psychique dans le jeu d'acteur et les personnages qu'il compose, se préservant d'un risque de conflit identitaire majeur, apparaît ainsi pertinente. Le travail de l'acteur, par la remise en mouvement de processus de désidentification et de réorganisation moiïque inhérent au métier, lui permet de recomposer avec lui-même. Il se nourrit de la vie qu'il observe et de la richesse de sa propre expérience subjective pour conjuguer les deux dans une forme artistique. L'appui sur l'œuvre textuelle, la matérialité de la scène de théâtre et la présence du public se font ainsi garants de la réalité objective, tout en offrant un matériel symbolique puissant. Ces éléments offrent l'opportunité d'une articulation entre la dimension perceptive et projective qui, la plupart du temps, confère au théâtre son caractère sécurisant, où tout devient possible. On peut ici avancer ainsi que le cinéma quant à lui, développé dans cette recherche de façon plus brève, offre un dispositif *a priori* moins sécurisant pour l'acteur qui présenterait des fragilités narcissiques plus importantes. Au théâtre, c'est la continuité qui est mise en avant. Le jeu d'acteur s'inscrit dans une histoire.

Les textes peuvent traverser les époques, le lieu se charge des personnages et des comédiens qui ont arpentés la scène, et le temps d'une soirée l'acteur s'élance dans une autre vie que la sienne. Il fait naître le personnage sur scène et le quitte en regagnant les coulisses. Au cinéma, la discontinuité est de mise. Il est possible d'attendre des heures pour jouer une scène, tourner la fin de l'histoire avant le début et ne plus tout à fait savoir quand il est possible de rendre le personnage à lui-même pour revenir à soi. Je soulève ainsi cette question qui mériterait à elle seule de nouveaux chapitres.

Il semble ainsi que le théâtre offre un dispositif qui permette au comédien d'expérimenter la vie sans risquer de se perdre. Le comédien trouve une solution psychique dans les personnages qu'il compose pour s'éprouver pleinement. Mais à l'instar de l'idéal du moi qui permet au sujet de se mettre en mouvement, de se laisser porter par son désir, les personnages sont des opportunités de création pour le comédien, mais résistent à l'incarnation absolue. Ainsi il apparaît que l'hypothèse qui nous a guidés dans ce travail, puisse en partie se confirmer. Cependant il faudrait revenir sur l'ambiguïté de la formulation. L'art dramatique ne vient pas répondre à une problématique personnelle pour le comédien. L'artiste s'y engage car il perçoit sa propre puissance créatrice qui pourra prendre forme par cet art. En retour le jeu théâtral lui offre la possibilité d'une rencontre avec lui-même et d'une création de soi. Le comédien part à la rencontre de l'autre, l'incarne, le crée puis se retrouve, s'éprouve et se révèle à lui-même.

« Parfois se pose la question : qu'est-ce qui fait un comédien, cet animal bizarre qui, sous les feux des projecteurs, devant un public silencieux assis dans le noir, déploie toutes les techniques de son art pour faire semblant d'être un roi ou un mendiant ? La réponse habituelle est qu'il est poussé par une irrésistible envie de se montrer aux yeux de tous. Ce sont la passion, la fougue et la sensibilité qui, dans cette entreprise, feraient le véritable comédien. Je ne partage pas cet avis. A mon sens, le véritable comédien a le désir et la capacité de montrer d'autres hommes, de présenter au public des hommes qui sont totalement différents de lui ; c'est le désir et la capacité d'observer les hommes qui font le véritable comédien. »⁸³⁹ Nous pouvons souligner ici, en reprenant les mots de B. Brecht, à quel point le travail d'acteur est une possibilité d'ouverture vers l'autre, qui pour autant ne peut échapper à un retour à soi.

⁸³⁹ BRECHT B., (1927-1955), « L'art du comédien » in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 962

Si l'incarnation d'un personnage demeure un phénomène mystérieux, on perçoit cependant la puissance potentielle de sa dimension subjectivante aussi bien qu'aliénante. Au cours de ce travail de recherche, dans l'exploration notamment des liens que le jeu peut entretenir avec la folie, il apparaît que la technique théâtrale aussi bien que le dispositif de jeu adviennent comme autant d'éléments protecteurs contre une désorganisation identitaire. C'est en ce sens qu'un détour par l'utilisation du théâtre comme médiation thérapeutique a pu s'être avéré intéressant dans cette recherche. L'art n'est pas en lui-même thérapeutique mais en approchant les modalités psychiques à l'œuvre dans le métier d'acteur, cela nous a permis d'ouvrir de nouvelles portes vers la compréhension du maniement des techniques théâtrales dans le cadre de médiations.

La scène permet de déployer une nouvelle forme de langage. Nous avons en effet porté notre attention sur l'importance accordée au travail de la voix dans la formation de l'acteur, comme vecteur de la parole. Le comédien qui donne naissance à un personnage opère un travail de désymbolisation. Pour faire naître l'autre en lui, il recherche sa voix dans l'état qu'était le sien avant l'émergence du langage. Car cette voix revêt une puissance pulsionnelle qui dépasse le sens. L'acteur qui réussit à en disposer et à en jouer, pourra la baigner dans la théâtralité et la mettre au service du langage des corps. Le comédien vide sa parole pour la remplir autrement. Il incorpore des mots, déstructure le texte pour sortir de la tyrannie du sens et retrouver le plaisir de jouer et de disposer d'une parole vivante. C'est alors seulement que le processus de symbolisation pourra se remettre en mouvement.

Sortir du sens, c'est accepter de renouer avec l'énigme de la vie. L'acteur n'a nul besoin de trop comprendre le texte. Ainsi il le laisse agir et se laisse surprendre par lui. De même, notre exploration des processus psychiques à l'œuvre dans le métier d'acteur, ne vise pas à expliquer la sublime magie du théâtre. Le sublime ne se laisse pas appréhender. Je rejoins ainsi le raisonnement de Jean Florence reprenant les propos d'Antonin Artaud. L'art est une possibilité d'ouverture. « Tout vrai sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le *dissimuler*. L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste [...] Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. C'est pourquoi une

image, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler a plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole. »⁸⁴⁰

⁸⁴⁰ ARTAUD A., *Op. cit.*, p. 110

VII. BIBLIOGRAPHIE

1. ABRAHAM N. et TOROK M. (1962), *L'écorce et le noyau*, coll « Champs essais », Paris, Flammarion, 2009 (rééd)
2. ABIRACHED R., *La Crise dans le personnage de théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p.9
3. ALBERTI C., « Antonin Artaud : Tentatives et apories d'une réflexion sur l'art » in *Le Philosophoire* 1999/1 (n° 7), p. 242-251
4. ANDRES P., « La catharsis de l'angoisse par le clown » in *Enfances & Psy*, 2009/1 (n° 42), p. 92-95
5. ANZIEU D. (1974), « La peau : du plaisir à la pensée » in *Psychanalyse des limites*, coll « psychismes », Paris, Dunod, 2007
6. ANZIEU D. (1975), « Naissance du concept de vide chez Pascal » in *Psychanalyse des limites*, coll « psychismes », Paris, Dunod, 2007
7. ANZIEU D. (1985), « Le corps de la pulsion » in *Psychanalyse des limites*, coll « psychismes », Paris, Dunod, 2007
8. ANZIEU D. (1985), *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995 (rééd)
9. ANZIEU D., "Autour de Beckett" in *Créer Détruire*, coll "psychismes", Paris, Dunod, 1996
10. ARISTOTE (335 av. JC), *Poétique* (trad. J. Hardy) coll « tel », Paris, Gallimard, 2013 (rééd)
11. ARTAUD A. (1938), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2013 (rééd)
12. ASSOUN PL., "L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre" in *Insistance* 2006/1 (n°2), p.27 à 37
13. ATTIGUI P., « De l'acte théâtral au transfert : une interprétation passionnée », in *Cliniques méditerranéennes*, 2004/1 (n°69), p.139-158
14. ATTIGUI P., « Le jeu théâtral, un appareil à penser l'impensable » in *Le Carnet PSY*, 2012/2 (n°142), p. 31-35
15. ATTIGUI P., « Le jeu théâtral » in *Santé mentale*, 2011, (n°154)
16. ATTIGUI P., *Jeu, Transfert et psychose – de l'illusion théâtrale à l'espace thérapeutique*, Paris, Dunod, 2012

17. ATTIGUI P., « Et si le jeu théâtral remettait en débat l'approche clinique des psychoses ? » in *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, 2016/2 (n°12), Toulouse, Erès, p. 97-111
18. AULAGNIER P. (1975), « L'espace où le Je peut advenir » in *La violence de l'interprétation*, coll « le fil rouge », Paris, PUF, 2010 (réed)
19. AURIOL I. (dir. B. Granger et G. Charbonneau), « La douleur comme entrave et la corporéité du Dasein » in *Phénoménologie des sentiments corporels, Douleur, souffrance, dépression*, coll « Phéno », Argenteuil, Le cercle Herméneutique, 2003

B

20. BABONNEAU M., "L'être, l'avoir : la question du double je(u)" in *Revue française de psychanalyse*, 2004/1 (vol. 68), p.221-232
21. BAKERO CARRASCO M., BIDAUD E., « Nom, acte et création » in *Adolescence* 2016/2 (T.34 n° 2), p. 333-346
22. BANU G. (1991), *Peter Brook vers un théâtre premier*, , coll « points », Editions du Seuil, Paris, 2005
23. BANU G., *Les voyages du comédien* coll « Pratique du théâtre », Paris, Gallimard, 2012
24. BARBA E., « Le protagoniste absent » in *Le training de l'acteur*, Arles, Actes sud-papiers, 2000
25. BARRER L., GIMENEZ G., « Quelle place pour le corps... dans le psychodrame psychanalytique avec les enfants autistes ? » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 2011/2 (n° 57), p. 35-45
26. BAYE N., « Nathalie Baye ou le plaisir de jouer » in *Psychanalyse Magazine*, 2002, n°12 (février/mars 2002)
27. BAYLE G., « Drama, entre excitations et pulsions » in *Cliniques – paroles de praticiens en institution*, 2016/2 (n°12), Toulouse, Erès, p. 83-95
28. BENGHOZI P., « La violence n'est pas l'agressivité : une perspective psychanalytique des liens » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2010/2 n° 55, p. 41-54
29. BENSIDOUN B., « L'interprétation « suffisamment bonne » : jouer, créer, interpréter » in *Revue française de psychanalyse* 2012/2 (Vol. 76), p. 487-501

30. BESSOLES P., *Sciences criminelles cliniques*, coll « Savoir en Psychologie », Paris, MJW Fédition, 2009
31. BIDAUD E., OUVRY O., « Adolescence, vêtement et visagéification » in *Adolescence* 2007/3 (n° 61), p. 645-656
32. BIDAUD E., « Réflexions sur la parole : entre le rire et l'ennui » in *Cliniques méditerranéennes* 2016/1 (n° 93), p. 73-84
33. BION W.R. (1962), *Aux sources de l'expérience* (trad.), coll « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2012 (rééd)
34. BION W.R. (1962), « Une théorie de l'activité de pensée » in *Réflexion faite* (trad F. Robert), coll « bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2007 (rééd)
35. BRANCHARD L., PIRLOT G., « De la violence à l'agressivité, du passage à l'acte à la mise en acte, du groupe au sujet » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 2011/1 (n° 56), p. 201-214
36. BRECHT B. (1948), « Petit Organon pour le théâtre » in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000
37. BRECHT B. (1927-1955), « L'art du comédien » in *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000
38. BRUN A., « Sexuel infantile et processus créateur », *Revue française de psychanalyse* 2016/1 (Vol. 80), p. 232-237
39. BRUN A., « Spécificités de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques », in *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, 2016/1 (n°11), Toulouse, Erès, p. 17 à 44
40. BROOK P. (1968), *L'espace vide* (trad C. Estienne et F. Fayolle) coll « points », Paris, Editions du Seuil, 1977

C

41. CNRTL – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : www.cnrtl.fr
42. CALVI L. (1985) (sous la direction de P. Fédida et M. Wolf-Fédida), « phénoménologie de la matérialité corporelle » in *Phénoménologie, psychiatrie, psychanalyse*, coll « phéno », Paris, Le cercle Herméneutique, 2009 (rééd)
43. CASTAREDE MF., KONOPCZYNSKI (sous la direction de.), *Au commencement était la voix*, coll « La vie de l'enfant », Toulouse, Erès, 2005

44. CHARBONNEAU G., « Les nouveaux concepts de la phénoménologie psychiatrique. L'ipséité et le Soi, l'architectonique, le phenomenological mind, rôle et relation de rôle » in *Perspectives Psy* 2014/2 (Vol. 53), p. 150-157
45. CHARBONNEAU G., *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Paris, MJW Féditio, 2010
46. CHIMISANAS G., « Le jeu dramatique, objet d'un espace de création à créer » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 2016/1 (n° 66), p. 121-132
47. CHOUVIER B. et ROUSSILLON R. (sous la direction de), *Corps, acte et symbolisation*, coll « Psychanalyse aux frontières », Paris, de Boeck, 2014 (réed)
48. CIVALLERI C., « Au fil de l'écrit » in *Adolescence* 2006/2 (no 56), p. 489-497
49. CORNEILLE P. (1637), *Le Cid*, Paris, Le livre de Poche, 1986
50. COSTANTINO C., DE SAINT JACOB P., « Editorial » in *Cliniques, paroles de praticiens en institution*, 2016/1 (n°11), Toulouse, Erès, p. 11-14

D

51. DEL PERUGIA A., « Les règles du jeu » in *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000
52. DELBONO P., *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage – six entretiens avec Hervé Pons*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2004
53. DESSAIN B., *Winnicott : illusion ou vérité*, Paris, de Boeck, 2007
54. DIDEROT D. (1830), *Paradoxe sur le comédien*, GF Flammarion, Paris, 2000
55. DONNET JL., « Entre l'agir et la parole », *Revue française de psychanalyse* 2007/5 (Vol. 71), p. 1567-1577
56. DOSS P., « Le clown poète. Un passeur de lumière » in *Pensée plurielle* 2002/1 (no 4), p. 13-14
57. DUSIGNE JF., *L'acteur naissant – la passion du jeu*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2008
58. DUSIGNE JF., « Jouer, étranger à sa propre langue » in *Nouvelle revue d'esthétique* 2009/1 (n° 3), p. 67-71
59. DUSSOLIER A., « Du jeu au je » in *Psychanalyse Magazine*, 2002, n° 14 (octobre/novembre 2002)

E

60. ERNAUDEAU C., « Le corps de l'absence dans la présence de l'acteur » in *Brûler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Paris, L'entretemps, 2001
61. EXERTIER L., « Entendre sa voix en atelier thérapeutique par le chant, une médiation en écho » in *Cliniques* 2016/1 (N° 11), p. 60-70

F

62. FEDIDA P. (1973), « Le Corps de la parole » in *Corps du vide et espace de séance*, Paris, MJW Fédition, 2012 (rééd)
63. FEDIDA P. (1975), « Une parole qui ne remplit rien » in *Corps du vide et espace de séance*, Paris, MJW Fédition, 2012 (rééd)
64. FEDIDA P. (1977), « Le Corps, le texte et la scène » in *Corps du vide et espace de séance*, Paris, MJW Fédition, 2012 (rééd)
65. FEDIDA P. (1978), « L'« objet » Objet, jeu et enfant, L'espace psychothérapeutique » in *L'absence*, Paris, Gallimard, coll « Folio Essai », 2005 (rééd)
66. FEDIDA P., *Par où commence le corps humain – retour sur la régression*, coll « Petite bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2001 (rééd)
67. FERAL J., « Introduction Vous avez dit « training » ? » in *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2000
68. FERVEUR C., ATTIGUI P., « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation » in *Champ psychosomatique* 2007/4 (n° 48), p. 23-51
69. FLORENCE J., « Scènes pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre » in *Cliniques méditerranéennes* 2009/2 (n° 80), p. 201-217
70. FLORENCE J. (1978), *L'identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984 (rééd)
71. FORGER JM., « Une pulsion pas comme les autres » in *La revue lacanienne* 2008/1 (n° 1), p. 98-102
72. FREUD S. (1895), *Etudes sur L'hystérie* (trad A. Berman), coll « bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2005 (rééd)
73. FREUD S. (1900), « L'interprétation du rêve » in *Œuvres Complètes* (trad), Volume IV, Paris, PUF, 2004 (rééd)

74. FREUD S. (1905), « Personnages psychopathiques à la scène » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume VI, Paris, PUF, 2006
75. FREUD S. (1905), « Le mécanisme de plaisir et la psychogénèse du trait d'esprit » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume VII, Paris, PUF, 2014
76. FREUD S. (1907), « Le poète et l'activité de fantaisie » in *Freud et la création littéraire* (trad collective), Paris, PUF, 2010
77. FREUD S. (1908), « La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne » in *Œuvre Complètes* (trad.), volume VII, Paris, PUF, 2007 (rééd)
78. FREUD S. (1910), « D'un type particulier de choix d'objet chez l'homme » in *Œuvres Complètes*, Volume X, (trad.), Paris, PUF, 1993
79. FREUD S. (1911), « Formulations sur les deux principes de l'avenir psychique » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume XI, Paris, PUF, 2002 (rééd)
80. FREUD S. (1914), « Pour introduire le narcissisme » in *Œuvre Complètes* (trad.), volume XII, Paris, PUF, 2005 (rééd)
81. FREUD S. (1914), « Métapsychologie » in *Œuvre Complètes* (trad.), volume XIII, Paris, PUF, 2005 (rééd)
82. FREUD S. (1919), « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (trad. F. Cambon), coll « Connaissance de l'Inconscient », Paris, Gallimard, 1985
83. FREUD S. (1920), « Au-delà du principe de plaisir » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume XV, Paris, PUF, 2010
84. FREUD S. (1922), « Le Moi et le Ca » in *Œuvres Complètes* (trad.), volume XVI, Paris, PUF, 1991
85. FREUD S. (1921), « Psychologie des Masses et Analyse du Moi » in *Œuvres Complètes* (trad.), Volume XVI, Paris, PUF, 2010 (rééd)
86. FREUD S. (1924), « La perte de la réalité dans la névrose et la psychose » in *Œuvres Complètes* (trad.), Volume XVII, Paris, PUF, 1992
87. FREUD S. (1926), *Inhibition, symptôme et angoisse* (trad. J. Doron et R. Doron), Paris, PUF, 2011 (rééd)
88. FREUD S. (1930), « Chapitre premier : Sentiment océanique et narcissisme » in *Malaise dans la civilisation*, (trad. Odier Ch et J.), Paris, PUF, 1971
89. FREUD S. (1938), *Abrégé de psychanalyse* (trad), coll « bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2009 (rééd)

90. GUANQIAN Z., « À propos du Paradoxe sur le comédien de Diderot » in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 52 | 2017, p.87-99
91. GILLIBERT J., *L'acteur en création*, coll « Chemins cliniques », Toulouse, Presses universitaires du mirail, 1993
92. GODRECHE J., « Fille du Divan » in *Psychanalyse Magazine*, 2002, n°13 (juin/juillet)
93. GOLSE B., « De la symbolisation primaire à la symbolisation secondaire. Plaidoyer pour un gradient spatio-temporel continu autour de la notion d'écart » in *Cahiers de psychologie clinique* 2013/1 (n° 40), p. 151-164
94. GOUDARD P., « Le clown, poète du désordre » in *Sens-Dessous*, 2013/1 (n° 11), p. 129-138
95. Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Paris, Editions Larousse, 1984
96. GREEN A., « Prologue – la lecture psychanalytique des tragiques » in *Un œil en trop – Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, coll « critique », Paris, Les éditions de minuit, 1969
97. GREEN A., *Le travail du négatif*, coll « critique », Paris, Les éditions de minuit, 1993
98. GREEN A. (1996), « Genèse et situation des états-limites » in *Les états limites* (sous la direction de J. André), coll « Petite Bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2008 (rééd)
99. GREEN A., « Réflexions libres sur la représentation de l'affect » in *Revue française de psychosomatique* 2014/1 (n° 45), p. 163-178
100. GRENOUILLOUX A. (dir. B. Granger et G. Charbonneau), « Vécu corporel et psychique Phénoménologie d'une unité » in *Phénoménologie des sentiments corporels, Douleur, souffrance, dépression*, coll « Phéno », Argenteuil, Le cercle Herméneutique, 2003
101. GUENOUNT. (sous la dir. F. RICHARD), *La médiation thérapeutique par le théâtre avec les adolescents : Analyse du dispositif clinique et de sa thérapeutique*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, 2015
102. GUENOUN T., « Le personnage, figure de l'autre en soi » in *Recherches en psychanalyse* 2015/1 (n°19), p.50-58
103. GUENOUN T., « Plaidoyer pour une certaine utilisation du théâtre face à la radicalisation des adolescents » in *Psychothérapies* 2016/3 (Vol. 36), p. 161-171

104. GUENOUN T., « Différentiel entre les dispositifs de médiation théâtrale et de psychodrame pour les adolescents en souffrance psychique » in *Psychothérapies* 2016/4 (Vol. 36), p. 221-227
105. GUILLON MS et al., « Présentation d'un atelier littéraire et musical en unité de soin pour adolescents » in *L'information psychiatrique* 2014/2 (Vol 90), p. 115-120

H

106. HEINICH N., « Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative » in *Sociologie de l'Art* 2008/3 (OPuS 13), p. 11-29
107. HOUSIER F., « Métapsychologie de la violence », in *Enfances & Psy*, 2009/4 (n° 45), p. 14-23
108. HUPPERT I., « La diagonale du fou » in *Psychanalyse Magazine*, 2001, n°11 (octobre 2001)

I

109. IZCOVICH L., « La voix dans l'interprétation » in *Essaim* 2014/1 (n° 32), p. 15-23

J

110. JACQUET E., « Winnicott et le jeu » in *Santé mentale*, 2011, (n°154)
111. JOUVET L. (1943), *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2009

K

112. KAUFMANN JC., « Le poids de l'implicite » in *Quand Je est un autre*, coll « Individu et Société », Paris, Armand Colin, 2008
113. KESTEMBERG E. & JEAMMET P., *Le psychodrame psychanalytique*, coll « Que Sais-Je ? » Paris, PUF, 1987
114. KOLTES BM. (1988), *Roberto Zucco*, Paris, Les Editions de Minuit, 2016 (réed)

L

115. LACAN L. (1949), « Le stade du miroir » in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966
116. LACAN J. (1955-1956), « Du traitement possible de la psychose » in *Ecrits*, coll « Le champ freudien », Paris, Seuil, 1966
117. LACAN J. (1964), « La pulsion partielle » in *Le Séminaire livre XI – Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, coll « Le champ freudien », Paris, Seuil, 1973

118. LACAN J. (1964), « De l'amour à la libido » in *Le Séminaire livre XI – Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, coll « Le champ freudien », Paris, Seuil, 1973
119. LACAN J. (1969), « Production des quatre discours » in *Le Séminaire livre XVII – L'envers de la psychanalyse*, coll « Le champ freudien », Paris, Seuil, 1991
120. LAFFORGUE P., "L'atelier conte thérapeutique. Une expérience autour de la narration de contes traditionnels en groupe" in *Pierre Privat et al. Quels groupes thérapeutiques? Pour qui?* coll "Groupes thérapeutiques", Erès, 2007 p. 59-68
121. LAPLANCHE J. et PONTALIS JB (sous la dir. Lagache D.) (1967), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2004 (rééd)
122. LAROUSSE Dictionnaire en ligne : www.larousse.fr
123. *Larousse 3 volumes en couleurs (1965)*, Tome 1, France, Librairie Larousse, 1982
124. LAUFER L., « L'objet-fantôme, la poupée d'Oscar Kokoschka » in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2 (n°56), p. 67-76
125. LAURET S. (2009), « Au risque d'être soi » in *Revue Topique*, 2009/2 (n° 107), p. 183-191.
126. LEADER D., « La voix en tant qu'objet psychanalytique » in *Savoirs et clinique* 2006/1 (n°7), p. 151-161
127. LEBRUN JP., « Changer de nom : manquer à perdre » in *La clinique lacanienne* 2004/1 (n°7), p. 181-189
128. LEVALLOIS A., « Une passion pour la vie » in *Cliniques méditerranéennes* 2004/1 (n° 69), p. 73-86.
129. LHEUREUX DAVIDSE C., *L'autisme infantile ou le bruit de la rencontre*, coll « Psycho-Logiques », Paris, L'Harmattan, 2003
130. LHEUREUX-DAVIDSE C., « Jouer avec les mouvements, les vibrations et les rythmes dans l'émergence de la voix » in *Champ psychosomatique* 2007/4 (n° 48), p. 185-203
131. LUCET S., (2001), « Transmission de la présence ? Autour de Roberto Bacci » in *Brûler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Paris, L'entretemps

M

132. M'UZAN (de) M., « L'enfer de la créativité » in *L'artiste et le Psychanalyste*, coll « Petite Bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2008

133. MACHOUF A *et al.*, "Se raconter autour du jeu et jouer autour d'une histoire pour se bricoler une identité" in *Adolescence*, 2013/3 (T.31 n°3), p. 551-563
134. MAIDI H., de la VEGA R., « Le beau, le laid, le genre » in *Adolescence* 2007/2 (n° 60), p. 417-429
135. MAIDI H., « La révolte narcissique » in *Adolescence* 2015/2 (T.33 n° 2), p. 277-288
136. MAIDI H., *Clinique du narcissisme – l'adolescent et son image*, coll « psychologie », Paris, Armand Colin, 2012
137. MANNONI O. (1966), « Le théâtre et la folie » in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969
138. MARIVAUX P. (1730), *Le jeu de l'amour et du hasard*, coll « folio théâtre », Paris, Gallimard, 1994
139. MASSON C. (sous le dir.), *Psychisme et création*, Bègles, L'esprit du Temps, 2004
140. McDOUGALL J., *Théâtres du Je*, coll « connaissance de l'Inconscient », Paris, Gallimard, 1982
141. McDOUGALL J., « L'artiste et le psychanalyste » in *L'artiste et le psychanalyste*, coll « Petite bibliothèque de psychanalyse », Paris, PUF, 2008
142. MELQUIOT F., *L'actrice empruntée*, Paris, l'Arche Editeur, 2004
143. MICHALIK. A., *Intra Muros*, Paris, Les Cygnes, 2017
144. MIJOLLA-MELLOR (de) S., *La sublimation*, coll « Que sais-je ? », Paris, PUF, 2005
145. MIJOLLA-MELLOR (de) S., *Le choix de la Sublimation*, Paris, PUF, 2009
146. MILNER M. (1977), « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole » in *Revue Française de Psychanalyse*, (T43 n°5-6), p. 844-874
147. MITSOPOULOU A. & VACHERET C., « La figurabilité de l'affect dans un groupe à médiation », in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°60, Paris, Eres, 2013, p. 171-184
148. MORENO JL. (1947), *Théâtre de la spontanéité* (trad. JF de Raymond), coll « Hommes et Groupes », Paris, EPI, 1984 (rééd)
149. MORENO JL. (1965), « Le rôle et la genèse de la personnalité créatrice » in *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, (trad A. Ancelin-Schützenberger), Paris, PUF, 1987 (rééd)

N

150. NASIO JD. (1988), *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, coll « Petite bibliothèque Payot », Paris, Payot, 2016 (rééd)
151. NASIO JD. (1992), *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, coll « Petite bibliothèque payot », Paris, Payot et Rivages, 2006 (rééd)

O

152. OIDA Y., *L'acteur invisible* (trad.), Arles, Actes Sud, coll « Le temps du théâtre », 1998
153. OUSSENKO S., *Gabriel Bacquier, le génie de l'interprétation*, Paris, MJW Féditation, coll « biographie », 2011

P

154. PAVIS P., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996
155. PIRANDELLO L. (1925), « Préface » in *Six personnages en quête d'auteur*, coll « Folioplus Classiques », Paris, Gallimard, 2006 (rééd)
156. PIRLOT G. et CUPA D., *André GREEN – les grands concepts psychanalytiques*, Paris, PUF, 2012
157. PODALYDES D. (2006), *Scènes de la vie d'acteur*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2014 (rééd)
158. PUTOIS O., « La revendication de reconnaissance de l'identité... devant la clinique de l'identification primaire » in *Cliniques méditerranéennes* 2015/1 (n° 91), p. 205-220

R

159. RAUFAST L., « La psychanalyse par les sens : ce que l'acteur enseigne à l'analyste » in *Cliniques méditerranéennes* 2011/2 (n°84), p. 47-58
160. REYNA GA., (sous la dir. G. WAJCMAN, G. MILLER), *Éléments pour une théorie psychanalytique sur le comédien*, Thèse de doctorat, Université Paris VIII – Saint Denis, 2011
161. ROBB BJ., *Johnny Depp* (trad. C. Le Breton), Paris, Flammarion, 2006
162. ROSENBERG A., « Le jeu et l'entre-je(u) de René Roussillon » in *Revue française de psychanalyse* 2009/3 (Vol. 73), p. 885-89
163. ROSOLATO G., « La voix : entre corps et langage » in *Revue française de psychanalyse* 1974/1 (Vol. 38), p.75-94

- 164.ROUBINE JJ., *L'art du comédien*, coll « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1985
- 165.ROUSSILLON R., « Diversité et complexité des pratiques cliniques » in *Cahiers de psychologie clinique* 2013/1 (n° 40), p. 29-45
- 166.ROUSSILLON R. (2008), « L'objet « médium malléable » et la réflexivité » in *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, Malakoff, Dunod, 2017 (rééd)
- 167.ROUSSILLON R. (2008), *Le transitionnel, le sexuel et la réflexivité*, Malakoff, Dunod, 2017 (rééd)
- 168.ROUSSILLON R. (2008), *Le jeu et l'entre-je(u)*, coll « Le fil rouge », Paris, PUF, 2012 (rééd)
- 169.ROUSSILLON R., « L'objet « médium malléable » et la conscience de soi » in *L'Autre* 2001/2 (Vol. 2), p. 241-254
170. ROUX A., "Se défaire de l'identification narcissique" in *Revue française de psychanalyse*, 2011/2 (vol. 75), p. 419-431

S

- 171.SAINT GRIRONS B., « À quoi sert la sublimation ? » in *Figures de la psychanalyse* 2002/2 (n°7), p. 57-80
172. SERGENT M. (dir. WOLF-FEDIDA M.), « De l'écriture à l'expression, le maniement de la langue chez le comédien » in *Bilinguisme et maîtrise de la langue française*, coll « Culture et Langage », MJWFéditions, Paris, 2016
173. SCHWERING KL., "La reconstruction des identifications dans la maladie grave" in *Psychologie clinique et projective*, 2014/1 (n°20), p. 279-296
174. SHAKESPEARE W. (1599), *Comme il vous plaira* (trad.), coll « Folio Théâtre », Paris, Gallimard, 2014
- 175.SIBONY D. (1997), *Le jeu et la passe*, Seuil, Paris, 1997
- 176.STANISLAVSKI C. (1936), *La formation de L'acteur* (trad E. Janvier), Paris, Pygmalion, 2007 (rééd)
- 177.STRASBERG L. (1987), *L'actors studio et la méthode* (trad. M. Garene), Paris, InterEditions, 1989

T

- 178.TCHEKHOV A. (1896), *La mouette* (trad.), coll « théâtre de poche », Arles, Actes Sud, 1999 (rééd)

179. TORRETON P., *Petit lexique amoureux du théâtre*, Paris, Editions Stock, 2009

V

180. VALLON C., OURY J., « Le clown et le conférencier » in *Chimères* 2014/3 (n° 84), p. 196-201

181. VANDEVELDE B., MORHAIN Y., « Le groupe théâtre comme médiation thérapeutique auprès d'adolescents au processus de subjectivation entravé » in *Psychothérapies* 2012/2 (Vol. 32), p. 125-135

182. VANDELVELD-POULIQUEN B (sous la dir. P. MARTIN-MATTERA), *L'improvisation dramatique – étude clinique et psychanalytique d'ateliers théâtre en structures de soin*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2016

183. VINOT F., VIVES JM. (sous la dir.), *Les médiations thérapeutiques par l'art – Le Réel en jeu*, Toulouse, Erès, 2014

184. VIVES JM., « A propos des modifications subjectives observées auprès d'un groupe d'adolescents à l'occasion d'une expérience théâtrale » in *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2005/1 (n°44), p. 163-171

185. VIVES JM., « De la haine du théâtre et du comédien – petit traité de l'illusion » in *Insistance*, 2006/1 (n°2), p. 53-64

186. VIVES JM., « Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation : le travail de l'acteur » in *Cahiers de psychologie clinique*, 2008/1 (n° 30), p. 75-89

187. VIVES JM., « Personnages psychopathiques à la scène : un essai freudien de technique psychanalytique » in *Cliniques méditerranéennes*, 2009/2 (n°80), p. 219-232

188. VIVES JM., « Comment la voix vient-elle aux enfants ? » in *Enfances & Psy* 2013/1 (n° 58), p. 40-50

189. VIVES JM., « Qu'entend-on lorsque l'on s'entend ? » in *Essaim* 2014/1 (n° 32), p. 25-40

W

190. WEISS D., « Les noms d'une Femme » in *Journal français de psychiatrie* 2010/2 (n° 37), p. 12-14

191. WILDE O. (1890), *Le portrait de Dorian Gray* (trad.), coll « Folio Classique », Paris, Gallimard, 1992 (réed)

192. WINNICOTT D.W. (non daté), « La crainte de l'effondrement » in *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, coll « connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 2000 (rééd)
193. WINNICOTT D.W. (1959), « Rien au centre » in *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, coll « connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 2000 (rééd)
194. WINNICOTT DW. (1960), « Distorsions du Moi en fonction du vrai et du faux self » in *La mère suffisamment bonne* (trad. J. Kalmanovitch), coll « Petite Bibliothèque Payot », Paris, Payot, 2006 (rééd)
195. WINNICOTT DW. (1971), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975
196. WOLF-FEDIDA M., *Théorie de l'action psychothérapique*, Paris, PUF, 1995
197. WOLF-FEDIDA M., *Amour, identité et changement*, Paris, MJW Fédition, 2005
198. WOLF-FEDIDA M., *Bilinguisme et maîtrise de la langue française*, Paris, MJW Fédition, 2017

Documents audios & audiovisuels

199. COUTOIS L., « La classe Jouvet », dans l'émission *Fictions/Théâtres et Cie*, France Culture, 2015 (18/10)
Choix des textes : Le BAIL K, MASCARAU E.
200. DOUGUET AS., NIZAN JM., BERGOUHNIUUX S., *Divine Comédie : des planches à l'écran*, Documentaire Canal+ Cinéma, Paris, Beall Productions, 2015

VIII. ANNEXES

VIII. 1. Annexe n°1 – Interview de Judith Godrèche (par Psychanalyse Magazine)

Interview de l'actrice Judith Godrèche : « Fille du divan »

Propos recueillis par *Psychanalyse Magazine* (n° 13 – juin/juillet 2002)

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

VIII. 2. Annexe n°2 – Interview d'Isabelle Huppert (par Psychanalyse Magazine)

Interview de l'actrice Isabelle Huppert : « La diagonale du fou »
Propos recueillis par *Psychanalyse Magazine* (n° 11 – octobre 2001)

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

VIII. 3. Annexe n°3 – Interview d'André Dussolier (par Psychanalyse Magazine)

Interview du comédien André Dussolier : « Du jeu au je »

Propos recueillis par *Psychanalyse Magazine* (n°14 – Octobre/novembre 2002)

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

VIII. 4. Annexe n°4 – Interview de Nathalie Baye (par Psychanalyse Magazine)

Interview de la comédienne Nathalie Baye : « Nathalie Baye ou le plaisir de jouer »
Propos recueillis par Psychanalyse Magazine (n° 12 – février/mars 2002)

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

« Sous droit, diffusion non autorisée »

VIII. 5. Annexe n°5 – Interview de Grégory Gadebois

Grégory Gadebois a 41 ans, il est comédien.

Ancien élève du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CSNAD), il a été pensionnaire de la Comédie Française de 2006 à 2012.

Il reçoit le César du meilleur espoir masculin en 2012 et le Molière du seul en scène en 2014.

Lorsque je le rencontre, il joue au théâtre un monologue, mis en scène par Anne Kessler, *Des Fleurs pour Algernon*.

Moi : Pour commencer est-ce que tu pourrais me raconter comment tu en es venu au théâtre ?

Grégory : J'ai fait ça par hasard. Ma mère m'avait inscrit dans un cours de théâtre parce qu'un ami lui avait dit : « inscris-le au théâtre ». J'étais timide. Et puis voilà, et un jour le prof m'a dit : « Voilà, si tu n'as rien à faire, viens avec nous, on construit un décor ». Voilà c'est comme ça que j'ai commencé.

M : Tu avais quel âge à peu près ?

G : J'étais vieux, enfin vieux... J'avais 21-22 ans. Après on m'a dit de passer le conservatoire de Rouen, le conservatoire de Paris, et puis voilà. Et après tu te dis : « Tiens je suis acteur ! »

M : Ca s'est fait sans que tu le vois venir ?

G : Oui, ça s'est fait sans que je ne me dise : « Tiens, je veux faire ça ! »

M : Ce n'est pas quelque chose auquel tu as pensé enfant ?

G : Ha non, pas du tout, non non.

M : C'est arrivé presque malgré toi ?

G : Oui un peu, après ça se fait toujours à deux les choses... Je me suis laissé faire quoi... Comme je ne savais pas quoi faire, je me suis dit : « bon bah écoute, allons par là ! ». Au début je ne disais pas à mes copains que je faisais du théâtre.

M : Pourquoi ?

G : Des trucs de filles, je sais pas.

M : Il n'y avait pas autour de toi des gens qui faisaient ça ?

G : Non...

M : Tu ne le disais pas, ce n'était pas forcément quelque chose dont tu étais fier ?

G : Non, j'avais dit : « bon je veux bien si ça peut m'aider un petit peu... ». Et puis c'est bien de s'ouvrir. C'est ça en fait qui a changé, c'est que ça m'ouvrait à d'autres gens.

M : Le fait d'être timide, c'est quelque chose qu'on te disait ou que toi tu ressentais comme ça ?

G : Je le voyais bien... je le suis toujours un peu... moins. Oui, on me le disait et puis je le sentais bien. J'ai toujours été assez objectif sur ce que j'étais.

M : Donc ça, c'était quand tu avais une vingtaine d'année et aujourd'hui tu as quel âge ?

G : J'ai trente-sept, je vais avoir trente-huit.

M : Et donc depuis c'est ça que tu fais ?!

G : Oui ça commence à être le truc que je fais depuis le plus longtemps.

M : Il y a eu les vingt premières années et là ça va bientôt faire les vingt suivantes.

G : Oui je suis sorti du conservatoire de Paris j'avais vingt sept ans, ça fait dix ans que je travaille en fait. Ouais... Mon prof à Rouen il disait tout le temps : « Il faut dix ans pour faire un acteur ». Entre le moment où on dit « tiens on va faire ce métier » et le moment où, voilà, on a la forme d'acteur qu'on aura... Enfin on la forme de l'acteur qu'on sera. Enfin il disait : « faut dix ans pour faire un acteur ». C'est pas faux. Quand il te dit ça, tu te dis « Ha dix ans c'est long » et puis en fait ça passe vite. Ça passe vite le temps.

M : Et justement quelle serait ta définition « d'être acteur » ?

G : Ha j'en sais rien, je ne sais plus, je ne sais pas... Y'a pas tellement de définition... bah si, la définition ce serait : c'est quelqu'un qui est sensé prendre en charge un personnage dans une pièce ou un film. Quelqu'un qui prend en charge un texte et qui le rend concret dans le sens où ça passe d'une feuille à un humain. C'est ça la définition.

M : Il y a des personnages qui t'ont marqué en particulier ?

G : Oui il y a des choses que j'ai bien aimé jouer. Là Algernon, j'ai bien aimé le jouer. Mais après tout ça, c'est un peu secret. Tout est pris sur le même niveau : « Bonjour Monsieur, voulez-vous jouer ça ? Oui », et après l'acteur se démerde avec le texte... Je ne sais pas comment dire. A part les projets d'amis où c'est des projets d'équipe au début. Comment dire ? De gens qui se connaissent ?

M : Sinon c'est différent ? C'est accepter un rôle et tu te démerdes ?

G : Oui, je n'aime pas qu'on explique tout. Sinon faut prendre un playmobile. Faut prendre quelqu'un qui n'est pas acteur et on lui dit : à ce moment là tu vas jouer ça, puis là tu vas jouer ça, et puis là tu pousses un petit cri... Normalement l'acteur il doit réfléchir à ce qu'il a à jouer, à la couleur de son personnage. Il est la responsabilité du personnage, de sa partition. Et le metteur en scène coordonne tout.

M : Toi tu as une façon justement, de construire ces personnages ou est-ce que c'est chaque fois différent ? Ca part toujours d'un texte du coup ?

G : Oui toujours. Ca part toujours du texte, de l'histoire. Je ne sais pas comment on construit finalement. Je pense que j'ai toujours la même méthode parce qu'il n'y en a pas 36. Déjà la première lecture est très importante, parce que quand on lit quelque chose on sait ou on sait pas.

M : On sait ou on sait pas quoi ?

G : On sait ou on sait pas. On voit ou on voit pas. Moi ça m'arrive souvent de lire et puis je sais que je ne saurai pas le faire, que je n'y arriverai pas. Soit parce que ça demande des choses que je n'ai pas envie de jouer. Parce que tout ça, ça parle des gens. Il y a des gens dont on n'a pas envie de parler. Il y a des gens qu'on n'aime pas trop, on n'a pas envie de parler d'eux, on n'a pas envie de les raconter. Donc on ne saurait pas le faire bien. Ce serait du détournement. Faudrait tordre un peu ce que le texte veut dire pour arriver à concilier...

M : Est-ce que ce sont des gens dont on n'a pas envie de parler ? J'entends, mais en même temps incarner un personnage c'est une partie de soi que l'on met dedans...

G : Mais soi c'est quoi ? Le monsieur là bas, avec le manteau vert, et bien quoi qu'on décide de lui, ce sera notre vision à nous de lui. Donc ce sera nous, mais ce sera lui. Un personnage ça part toujours de soi je crois. Pas de soi, de ce qu'on est vraiment, mais c'est notre vision de lui par rapport à ... je ne sais pas comment dire.

M : Oui c'est notre vision par rapport au texte...

G : Si on doit jouer un boulanger ce sera notre vision du boulanger, de ce qu'on a envie de dire du boulanger à ce moment là.

Et y'a couleurs, ça correspond à des périodes de la vie, qu'on n'a pas envie de ... Ca ne m'arrive pas souvent... mais de temps en temps on se dit : « Non je saurai pas ». Alors on se sent con quand on dit ça après, à l'auteur qui donne son texte. On dit : « Je saurais pas le faire. Bah si vous sauriez très bien. Non ».

M : C'est plus une question d'envie ?

G : De pudeur aussi.

M : Il y a des choses intimes de soi, qu'on n'a pas envie...

G : C'est pas de soi. De soi on peut tout faire. Du moment qu'on a un texte qui est l'alibi on peut jouer à peu près tout, c'est une histoire de... je ne sais pas. Ca a à voir aussi avec des moments de la vie. J'avais joué un texte de Crimp, avant de rentrer au Français, si je le rejouais aujourd'hui je pense que ce serait différent, parce que ma vision du couple a changé.

M : Tu disais, à partir du moment où on a un texte comme alibi on peut tout jouer ?

G : Oui c'est un alibi le texte. J'ai compris ça il n'y a pas longtemps avec un monsieur qui voulait faire un film. Il disait : « J'écrirais mais on improvisera ». Je lui ai dit : « Je ne sais

pas improviser ». Il m'avait fait le coup du copain. Et en fait je me suis rendu compte que j'avais raison de vouloir le texte. Je ne suis pas auteur. Il y a des acteurs qui sont auteurs, mais pas tous, enfin pas beaucoup. Pourquoi mes mots seraient intéressants ? Un texte ça te dit ce qu'il faut faire, ce qu'il faut jouer. T'as l'alibi pour jouer ce qui est écrit. C'est vraiment un alibi le texte. C'est la base de tout.

M : Quel plaisir à dire des mots qui ne sont pas les siens ? Est-ce que c'est un plaisir déjà ?

G : Oui, mais c'est pas ça. C'est marrant je n'avais jamais pensé à ça. Oui il y a quelques mots que j'aime bien dire mais c'est le hasard. Y'a des mots qu'on aime bien dans la vie, tout le monde. C'est plus que moi je suis content de parler de quelqu'un, d'un personnage. C'est comme si c'était un dessin. Parfois on a la sensation qu'on a bien fait le dessin, qu'on a bien dessiné, qu'on a bien parlé de ce monsieur. Oui moi c'est souvent des messieurs que je joue, c'est rarement des femmes.

M : C'est étonnant !

G : Etonnant ! C'est plus ça, que les mots. Il y a un acteur que j'aime beaucoup c'est Jean Carmet. J'adore cet acteur. J'étais tombé sur un reportage, mais il y a longtemps. C'était Depardieu qui parlait de lui. Il disait que c'était un homme qui regardait tout. C'est-à-dire que le monsieur qu'on a vu passer tout à l'heure, il l'aurait peut-être suivi pendant 10 minutes et puis il aurait vu quelque chose qu'on n'a pas vu. Et Depardieu disait de lui qu'il avait toujours peur de ne pas être à la hauteur de ce qu'il savait des gens. Cette phrase elle me parle. Je comprends ce que ça veut dire. Et c'est plus ça que le plaisir des mots. Les mots je les aime bien parce que c'est la base. C'est le métier. Les mots c'est un indice, c'est une trace. D'ailleurs c'est chiant parce que maintenant dès qu'on tourne dans un truc et que quelqu'un doit dire « Mon Dieu je suis fatigué », on a toujours tendance, parce que c'est un film ou un téléfilm et que l'auteur est pas loin, on peut lui dire : « Dis donc, on dit plus « Mon Dieu je suis fatigué », on peut dire « Ha je suis crevé » ». Alors que pourquoi ? Ça donne un corps déjà quelqu'un qui dit « Mon Dieu je suis fatigué » et pas « Ha je suis crevé ».

M : Quand je t'écoute j'ai l'impression que c'est comme si le personnage il existait quelque part et il fallait aller le chercher. Que les mots sont des indices. Parce que moi j'aurais tendance à penser qu'il n'existe pas le personnage, qu'il est à créer de toutes pièces, mais la façon dont tu en parles c'est comme s'il existait quelque part et qu'il fallait essayer de le rendre le plus scrupuleusement possible. Je ne sais pas si tu vois ce que je veux dire.

G : Scrupuleusement je ne sais pas si c'est ça, mais ce qu'il faut arriver à faire c'est à être respectueux de la pensée de celui qui a écrit. Celui qui écrit normalement il ne met pas les mots au hasard. Alors c'est conscient ou inconscient, souvent c'est inconscient, mais il y a toujours une raison pour laquelle les gens disent des choses. Il faut la trouver. Après il faut que ça coïncide avec une vérité, il faut que ça soit crédible. Il faut que quand les gens le voient, ils y croient. Il faut que ce soit vrai. Ça m'a toujours plu de regarder les gens. Peut-être que c'est une déformation... enfin pas une déformation... je fais des mélanges. Mais j'aime bien les voir.

M : Tu dis déformation, justement je voulais poser la question de la transformation. Quand tu joues, il y a une certaine transformation pour incarner quelqu'un d'autre, éprouver autre

chose, rendre compte d'un personnage. Est-ce que c'est une transformation ? Ca relève de quoi ?

G : Du texte. Transformation ? Moi je ne sais pas transformer. Il y a des acteurs qui sont « transformistes ». Ils jouent, tu ne les reconnais pas. Moi je ne sais pas faire ça. Je parle et c'est le texte qui fait tout. J'ai tendance à dire le texte comme ça.

M : Toi tu n'as pas l'impression d'être dans une dynamique de transformation de toi, c'est juste dire autre chose ?

G : Après transformer qu'est-ce que ça veut dire ? Moi je ne sais pas. Parce qu'un texte ça change forcément de ce qu'on est. Puisque c'est une vision du monde un texte. Les gens ne voient pas le monde de la même manière et c'est ça qui change leur caractère. Tout est fait en fonction de ça. Moi vraiment c'est le texte. C'est assez bête de dire ça mais...

M : Parler avec d'autres mots...

G : C'est déjà 50% du travail. Déjà juste dire le texte à plat, sans aucune intention. C'est Michel Bouquet qui a dit un truc magnifique. On parlait de ça, des auteurs tout ça. Et puis je disais : « Dire le texte déjà c'est suffisant » et il m'a dit : « Oui, il ne faut surtout pas s'en mêler ».

M : Ce que tu dis, c'est qu'il faut le dire sans chercher trop à se l'approprier.

G : C'est Maurice qui disait : « Y'a pas de méthode mais faut la connaître quand même ». Je crois qu'il y a une méthode par personne. Je suis persuadé de ça. Tu prends deux acteurs différents à un moment d'une scène et la même indication dite par le metteur en scène, aux deux acteurs sur le même moment de cette même scène, avec la même intonation, y'en a un qui va dire : « Ha oui d'accord », il va trouver tout le rôle, et l'autre il va dire : « Mais pourquoi tu me dis ça ? » et il est foutu, il mettra deux semaines avant de pouvoir aligner deux mots. C'est bizarre.

M : Chacun n'est pas sensible aux mêmes choses...

G : J'avais entendu Claude Rich un jour au Conservatoire, ils avaient fait une émission : « Les feux de la rampe », et c'était génial. Nous on était élèves au Cons' et on avait le droit d'assister à l'émission. Y'a eu Villeret, y'avait eu Miou-Miou, y'avait eu Claude Rich, tous ces gens qui venaient parler de leur métier. Et Claude Rich disait : « Moi quand je travaille mon texte, il faut que ça fasse une musique ». A l'intonation presque, ça me faisait penser à ça. Et c'est génial pour lui mais pour d'autres ça ressemble à quelque chose qu'il ne faut surtout pas faire. Alors que lui ça lui réussit génialement, c'est comme ça qu'il fait lui... J'aime beaucoup le « laisser-faire ».

M : C'est-à-dire ?

G : Je ne travaille jamais je crois. Donc tout le temps. Parce qu'on lit quelque chose et à un moment ça se fait. Ca se fait presque tout seul, c'est bizarre. Un moment « tac ça se fait », ça se fait malgré nous.

M : Est-ce qu'il ne faut pas être quand même dans un certain état pour être réceptif à ce laisser-faire ?

G : Oui, exactement. Et puis je m'étais rendu compte d'un truc c'est qu'on a des fusibles les acteurs. Je m'étais rendu compte de ça au Français. On jouait une pièce et à un moment donné, l'actrice centrale a dit un truc du genre, elle s'était un peu mise en colère aux notes⁸⁴¹ : « De toutes façon tout le monde a compris comment jouer ce spectacle, moi je ne sais pas, je ferai ce que je peux et puis voilà ! ». C'est drôle parce que c'était exactement son personnage. Son personnage c'était une femme plutôt populaire qui se retrouvait dans un avion au milieu de PDG. C'était une parmi plein. Et souvent ça fait ça. Par exemple en ce moment j'ai l'impression de devenir bête⁸⁴². J'ai l'impression de perdre la mémoire. Je suis incapable de me rappeler si ça a commencé cette sensation avant que je joue Algernon ou si c'est depuis que je le joue.

M : Est-ce que tu penses que c'est quelque chose qui peut-être change, à force d'être dans un personnage que tu joues régulièrement ou est-ce que c'est une sensibilité à quelque chose qui était déjà là, et qui, avec le personnage ?

G : Peut-être... Je crois que tout est là de toute façon. Enfin, on a tout en nous. A partir d'un certain âge, on a à peu près...

C'est Brel qui disait ça : « A 20 ans, un homme il a tout goûté, les principaux ingrédients ». Après faut arriver à les sortir, c'est une histoire de pudeur. Ils appellent ça des fusibles parce que... Il y a une partie du cerveau qu'on ne contrôle pas, comme si elle me disait... par exemple pour Algernon, c'est comme si elle me disait : « Etre bête... Enfin se sentir bête... Pas se sentir bête, mais être pas très intelligent... ». C'est Coluche qui disait : « L'intelligence on a toujours l'impression d'en avoir assez parce que c'est avec ça qu'on juge ». Tu connais aussi ! Par contre, avoir le sentiment de perdre des choses, que ça s'en aille, de se dire : « Mais attend, je sais plus où j'habite », ce sentiment de perte moi je connais pas, on connaît pas. C'est comme si le cerveau te disait : « Tu as besoin d'apprendre ça ». C'est compliqué ce que je dis... Je ne sais pas... Je me disais ça moi. Parce que ça revient souvent, ce truc. Ça peut être chiant des fois, parce que tu ne comprends pas.

M : Quand tu dis « les fusibles », quel est le lien ?

G : Parce que tu n'es pas mécanicienne ! Parce qu'un fusible c'est quelque chose qui empêche qu'il y ait un problème. Du coup ton cerveau te dit : « Attention, il faut que tu travailles là dessus ». Je ne sais pas. C'est bizarre comme chimie.

Y'a que des phrases à la con pour résumer ça. C'est Michel Romain qui disait sur le jeu : « Ha tu sais, c'est pas si simple et c'est pas si compliqué ». C'est vrai, c'est pile là dedans. C'est comme « y'a pas de méthode mais faut la connaître quand même ».

M : Toi tu as l'impression de jouer ou de travailler ?

G : Moi à partir du moment où on me demande d'être à tel endroit à tel heure, je travaille. Là je travaille. Mais du coup c'est pas vraiment un travail. Est-ce que je travaille vraiment ?

M : On parle du jeu, et souvent le jeu est rattaché au monde des enfants, mais jouer, ce n'est qu'une partie du travail d'acteur.

⁸⁴¹ Après le filage, le metteur en scène fait part de ses remarques aux comédiens

⁸⁴² Référence au rôle de Charly, déficient intellectuel, qu'il incarne dans *Des Fleurs pour Algernon*

G : Oui et c'est pas forcément la... Si c'est con ce que je dis. J'allais dire c'est pas forcément la plus intéressante. Ce qui est bien c'est le chemin. Jouer pendant longtemps... des fois c'est pas agréable de jouer. Tu fais des trucs... Quand tu n'es pas d'accord par exemple. Moi j'ai fait beaucoup ça au Français. Tu es dans un théâtre où on te dit : « Tu vas jouer ça, ça, ça et ça », donc j'avais quatre phrases dans tous les spectacles. C'est pas que tu joues moins bien, mais t'es pas d'accord.... C'est que les personnages tu t'en fous un peu... Enfin c'est des personnages, c'est pas une nécessité de parler d'eux. Tu les fais, mais au bout d'un moment tu joues tellement !

M : C'est-à-dire que c'est moins agréable de jouer si les personnages que tu joues, ce n'est pas une nécessité de parler d'eux ?

G : Non c'est pas ça, ça c'est un détail. Non je voulais dire c'est pas toujours agréable de jouer. C'est horrible de dire ça parce qu'on a des métiers formidables, mais y'a rien à faire. A neuf heures quand j'arrive au théâtre, si jamais on me dit « c'est annulé aujourd'hui » - j'adore mon métier, je trouve que c'est formidable de faire ça, tout ça – mais je serai toujours d'un côté... Y'aura toujours un petit côté « y'a pas école », c'est terrible. Donc c'est un travail.

M : Quelle sensation... Quand tu joues tous les soirs la même chose, la même pièce, est-ce qu'il y a une plaisir à rejouer toujours la même chose ? Dans cette répétition ?

G : La répétition non. Pardon je parle de ce que je fais en ce moment parce qu'en plus je comprends plein de trucs avec ce spectacle... En plus j'ai jamais joué autant de fois un spectacle. La je vais l'avoir fait trois-cents fois presque. Par exemple j'aime bien le mardi. J'ai joué à dix-huit heures le dimanche, y'a eu tout le dimanche soir, le lundi. Le repos c'est important. La répétition au bout d'un moment on sait plus. C'est comme quand tu prends un mot. Par exemple, tu prends le mot « élastique », tu le répètes dix fois, vingt fois, cent fois, au bout d'un moment il n'a plus aucune matière, ça ne veut plus rien dire, tu ne mets plus rien derrière, ça flotte. Quand ça fait ça, c'est chiant. Et du coup t'es en automatique, pas en automatique, mais c'est bizarre.

M : Là tu dis que ça fait presque trois-cents fois, tu éprouves ça ?

G : Ha oui, surtout avec ça. C'est pas sur les mots, mais j'ai toujours le chemin, donc la route je la connais. Quand je sortais de scène on me dit souvent : « Alors tu es content, ça s'est bien passé ? » Content c'est pas le mot. Y'avait un truc d'apaisement. Après ce spectacle j'étais apaisé parfois, mais vraiment. Calme, en paix avec tout, avec le monde presque. Et j'ai compris l'autre jour pourquoi : j'aime bien quand ça ne peut pas se passer autrement. C'est-à-dire que ça se passe comme ça : chaque réplique, chaque mot que tu dis, il est sorti, tu n'aurais pas pu le dire autrement. Il est sorti comme ça.

M : Comme une évidence ?

G : Oui tu ne savais pas une seconde avant que tu allais le dire, et puis il est sorti, il est venu et ça n'aurait pas pu être autrement. Et tout est comme ça.

M : Et ça c'est apaisant à la fin ?

G : Pour moi. D'autres fois c'est plus besogneux. Tu as l'impression de voir la petite montagne, tu te dis : « ha oui celle là, qu'est-ce que j'en fais de cette réplique ? Ha bah je vais essayer de la faire comme ça ». Donc y'a déjà une espèce de décision, de velléité, qui n'est pas dans le laisser-faire. C'est toujours ce laisser-faire que j'aime bien, ce laisser-aller, on verra bien.

M : Peut-être que pour être dans ce laisser-faire et ce laisser-aller, il faut un certain niveau de répétition pour que ça se fasse comme un automatisme, sans que ça tombe dans quelque chose d'automatique ?

G : Je ne sais pas, je crois de moins en moins à la répétition comme on l'ordonne. Ce qu'on appelle répétition, souvent ça m'ennuie, c'est faire, refaire. Moi j'aime bien chercher mais une fois ...

C'est Catherine Hiegel qui nous avait dit ça au Conservatoire. Des fois tu entends une phrase et tu te dis : « Holà c'est important », parce que tu la ressens sans trop l'avoir analysée. Elle disait : « Vous savez ce que vous jouez, vous savez votre texte, vous avez travaillé avec le metteur en scène, vos partenaires. A un moment donné il faut accepter de rentrer en scène en disant : On verra bien » ! Et ça j'aime bien moi.

Quand tu sais ce que tu dois jouer, avec qui. Il faut aussi que ça se fasse à deux, parce qu'il y a des acteurs qui disent : « Ha mais oui, mais aujourd'hui tu as pris ta tasse de la main gauche, ça m'a perturbé. » Mais si demain je la prends pas la tasse ? Ca se fait à deux.

M : Parce que là, en ce moment, avec Algernon tu es seul en scène. C'est quoi la différence entre être seul et jouer avec des partenaires ?

G : Et ben, là je ne peux foutre personne dans la merde. Mais j'ai pas l'impression d'être seul parce qu'il y a tellement de gens dans la salle. Comme je parle un peu aux gens Et du coup le spectacle dépend un peu aussi de comment eux ils sont. Y'a pas de bon et de mauvais public, je ne suis pas en train de dire ça.

C'est comme quand ça tousse des fois c'est très compliqué. Quand tu parles à un partenaire et que quelqu'un tousse dans la salle, bon tu te dis : « Il saute une réplique », mais quand tu parles au public et que quelqu'un tousse, ça te change ta manière de parler. Du coup ça fait des trucs bizarres...

M : Tu es très en interaction avec ce qu'il se passe.

G : Oui mais sans le faire exprès... Des fois je coupe des bouts. A la fin, mais c'est toujours pareil : je l'ai fait et j'ai réfléchi après, je me suis dit « t'es gonflé Gadebois ».

Quand il raconte qu'il va partir, et ça toussait... Des fois tu te dis que les gens ils sont gonflés, ils vont au théâtre pour vomir.

Du coup bon, j'allais au moment d'après. Je supprimais des cinq, six minutes de spectacle.

M : Volontairement ?

G : Oui et non, c'est que je reprenais et je me disais, je ne vois pas comment je peux revenir. Je me disais je ne crois pas que Charlie il ferait ça. S'il a l'impression qu'il dérange et bah il s'en va. Quand il est intelligent non, il regarde les gens, il dit, mais à la fin non. Du coup non, je ne me sens pas tout seul.

M : Et le public ça a quelle place justement ? En général ? Quel intérêt de jouer devant un public ? C'est un peu bête comme question mais...

G : C'est fait pour le public. Sans le public y'a pas de spectacle pas d'acteurs, y'a rien. Et il ne faut pas que ce soit lui qui commande non plus. Je ne sais pas comment dire. Des fois c'est ça, tu vas à la pêche au rire. Pardon, j'ai pas compris....

M : Qu'est-ce que le public t'apporte à toi en tant que comédien sur scène ?

G : C'est quand même super de se dire que tous les soirs : « Y'a cinquante ou cent personnes qui ne restent pas devant la télé » ! Moi je reste devant la télé quand je ne travaille pas, qui vont au théâtre. C'est un petit miracle à chaque fois. C'est bizarre le public. Par exemple moi je déteste quand je sais qui il y a. Je mets des manigances au point pour ne pas savoir. J'ai des copains qui veulent venir, je leur donne un numéro, je leur dis appelle de ma part, elle te mettra quand tu veux, mais je ne veux pas savoir sinon ça perturbe. Je me mets à penser à ça.

M : Tu as besoin que ça soit plus anonyme ?

G : Oui c'est une masse de gens.

M : C'est plus facile de jouer devant une masse inconnue que devant des personnes identifiées, qu'on connaît ?

G : Ha oui. Je les vois c'est terrible. Je les sens c'est tout.

M : Les comédiens, y'a une certaine reconnaissance derrière, du public et après de la société. Quelle place ça a pour toi ça ?

G : Quelle place ?

M : Quelle importance ? Ou pas ? Ou quel plaisir ? Comment tu le vis ?

G : C'est très agréable. Quelqu'un qui te dit : « Ho j'ai vu votre spectacle, c'était très bien merci ». C'est super, c'est gentil. Mais d'une manière plus générale, je trouve qu'on en fait un petit peu beaucoup avec les acteurs dans notre société. Moi ça me soule un peu de voir quelqu'un à la télé, donner son avis sur la politique, juste parce qu'il est acteur. Un acteur c'est qu'un acteur. C'est pas... Je sais pas. Moi j'aime bien quelqu'un qui a bien aimé le spectacle et qui le dit, c'est agréable. Mais toi tu parles de quoi ? De reconnaissance...

La place qu'on donne à l'acteur dans notre société elle est...

Moi j'ai eu des prix, c'est quand même – je m'en foutais avant – mais quand tu l'as-tu te dis quand même que ça veut dire que tous les gens ils ont dit : « Lui on l'aime bien ». Et c'est pas rien. C'est pas plus, mais c'est pas rien.

M : C'est pas plus que quoi ?

G : Bah il faut être con pour croire que t'es le meilleur parce que t'as un prix mais c'est agréable quand même. C'est des gens qui te disent : « Bah on t'aime bien ». C'est comme s'ils m'avaient payé un café... En amélioré. J'avais pas le bac alors... Ca me fait une espèce de diplôme.

M : Ca donne une certaine légitimité ?

G : Ouais...

M : Je reviens sur ce qu'on disait tout à l'heure, sur le fait qu'en jouant un personnage plein de fois, comme avec Algernon, tu te surprends à lui ressembler, te dire que tu as l'impression d'avoir moins de mémoire... Comme tu dis qu'il y a un certain laisser-aller, qu'il y a quelque chose qui se fait, qui se passe, est-ce qu'il y a par moments une certaine confusion ? Entre ce qu'il se passe sur scène et ce qu'il se passe dans la vie ?

G : Ha non, non jamais. A part cette chose que je t'ai dit : y'a des moments où je me dis, j'ai l'impression que je perds la mémoire, alors je me dis « je suis vieux ». C'est difficile à démêler. Mais j'ai jamais de confusion. Ca commence et ça finit. Voilà. Ca commence à vingt-et-une heure quinze, ça finit à vingt-deux heures quarante-cinq, trente si ça tousse. Mais ils sont toujours avec nous.

Quand est-ce qu'il travaille un acteur ? C'est ça qui est bizarre. Tout le temps, mais inconsciemment.

M : Ce qui est particulier avec les acteurs, par rapport aux spectateurs, c'est que quand on va au théâtre en tant que spectateur, on y va pour voir autre chose, s'évader, rêver. Mais quand on est acteur on le joue ça, on le met en acte. On ne se contente pas de lire un bouquin, rêvasser chez soi...

G : Je ne comprends pas bien attends, pardon...

M : Un acteur agit, fait quelque chose. Comme tu dis, ça commence à telle heure, ça se termine à telle heure, mais le reste du temps le personnage est toujours là quelque part, l'acteur y rêve. A un moment donné il faut faire quelque chose, passer à l'action.

Ma question ça serait un peu : tout le monde a besoin de rêver, mais pourquoi en tant que comédien, toi tu le fais vraiment ?

G : Ha oui mais attends... Moi quand je joue, quand je travaille, pour moi c'est pas l'équivalent du public. Après quand je rentre, je prends mon Ipad je regarde des séries américaines jusqu'à cinq heures du mat', et là j'ai ce que j'ai donné – enfin c'est très prétentieux de dire ça – mais ce vers quoi le spectacle tend à faire : donner une heure où tu t'évades.

M : Donc c'est deux choses complètement différentes.

G : C'est bizarre oui. D'ailleurs c'est peut-être pour ça que je ne comprenais pas la question. C'est vrai que les gens ils viennent pour oublier leurs trucs oui. C'est Brassens qui disait ça : « Si un type quand il écoute une chanson à moi pendant cinq minutes il pense pas à ses soucis, c'est quand même pas rien. Si j'ai gagné ça, j'aurais pas démerité de l'humanité ». Oui ça n'a pas d'autres buts. De passer un moment où on part dans une histoire : on prend un petit train et il nous ramène, on fait un tour en voiture.

M : Ca c'est le but pour le public, pour toi pas quand tu joues.

G : Pas au moment où je le fais. C'est plus compliqué, parce que ça a à voir avec... Moi j'y vais pas pour rêver non. J'y vais pour suivre un petit chemin, puis il se passe des trucs mais... Ca me fait pas rêver, pendant que je le fais je ne rêve pas. Il se passe des trucs, c'est très ... Et il faut trouver le chemin pour dire ce qu'il t'arrive à un moment. Donc t'es obligé de vivre des trucs. Mais c'est quand même une détermination.

M : C'est vivre autre chose, mais c'est plus concret que ça.

G : C'est pas assimilé à un... C'est ce qu'on disait tout à l'heure : le plaisir il est plus d'avoir raconté quelque chose, d'avoir bien fait un petit voyage. C'est un peu du même ordre que quand tu vas de place Clichy à République tu as tous les feux au vert. Tu arrives à République et tu te dis : « Ha bah j'y suis ». C'est un truc comme ça. Puis des fois tous les feux rouges, faut redémarrer à chaque fois. Des fois ça coule et des fois...

M : Y'a plus d'obstacles, c'est plus haché.

G : La part de rêve elle est pas quand je travaille. C'est même chiant parce que je ne peux plus regarder de films français, de séries françaises. Le théâtre j'ai pas le temps d'y aller. Je regarde un film français et puis je me dis : « Ha bah oui c'est machin je le connais ». J'ai l'impression de travailler.

M : Ca te sort de la fiction ?

G : Oui. Alors qu'avant j'adorais regarder les films français, plus maintenant. Et puis y'a plus trop de bons films français.

M : Ho bah quand même...

G : Ha bon ? J'ai pas fait gaffe.

M : Si tu devais choisir, qu'est-ce qui te plaît le plus dans ton métier ?

G : Haha.... Non mais c'est qu'il est pas... Rien n'est sûr. Je ne sais pas ce que je vais jouer, si je vais jouer, si on va toujours bien vouloir de moi. Je sais pas combien d'argent je vais gagner dans ma vie. Je sais rien. Rien n'est quantifiable.

M : Et ca te plaît ? Parce que ça pourrait être angoissant.

G : Ca pourrait être angoissant mais en même temps... Pour l'instant on me veut bien. C'est pas la chose qui me plaît le plus. Non la chose qui me plaît le plus c'est les gens. C'est jouer... Oui j'aime bien jouer en fait. Mais... par exemple je suis très content parce que j'ai un copain qui m'a proposé de jouer un aristo et ça, ça me plaît beaucoup. Changer... Je ne pensais même pas que je pouvais le faire. Il veut que je fasse un aristo. C'est chouette ça. Ca change un peu. On m'a beaucoup fait faire le gars silencieux qui ne parle pas beaucoup, qui souffre en silence mais qui est gentil... C'est super moi j'aime bien, c'est des personnages que j'aime beaucoup. Même dans la vie. Je parle beaucoup là mais normalement je ne dis pas quatre mots, quand on peut en dire deux. Je parle trop pardon...

M : Non c'est le but. Qu'on te propose autre chose c'est sympa.

G : Oui et puis c'est ça, rencontrer des gens. Là on se rencontre parce que je fais ce métier de mon côté. Rencontrer des metteurs en scènes, des gens. J'aime bien tourner, j'aime bien le plateau de tournage, le plateau de cinéma c'est un endroit que j'adore. Il se passe toujours un truc. Y'a toujours quelqu'un qui fait un truc. Un truc que tu savais pas que ça existait. Je saurais pas dire ce qui me plaît le plus, je crois que c'est un tout. C'est la bulle qui me plaît.

M : La bulle ?

G : Ouais, on est dans une bulle et tu regardes les gens, ils sont tous dans une bulle. Ils voient le monde par rapport à leur, par rapport à leur... métier. C'est les métiers beaucoup qui définissent le cadre. Un comptable il voit le monde avec des problèmes de comptable. Il voit tout de suite les pièces qui traînent sur la table. Je sais pas comment dire...

Théâtre, mais psycho ça doit être ça aussi. C'est une bulle qui englobe toutes les bulles, tu vois les bulles entre elles. Et du coup tu es en dehors du monde, de la vie réelle, parce que c'est quand même des métiers en dehors de la vie, mais tu y es complètement, mais pour de faux, je ne sais pas comment dire. Tu y es juste pour raconter ce qu'il se passe, pour en être le ...

M : Il y a avait cette phrase d'André Dussolier, tu vas me dire ce que tu en penses. Il disait : « J'avais très envie de grandir pour échapper à ce monde que je trouvais triste et bloqué ». C'est une partie d'une interview. Il y avait cette idée qu'il fallait sortir, prendre du recul par rapport à ce monde-là, et l'observer.

G : Ouais, elle est bien sa phrase. Oui ça a à voir avec ça. Mais je crois aussi que c'est ça qui a fait que le théâtre m'a plu. Dès que j'ai eu une mob, j'ai trainé les cafés, je faisais soixante, soixante-dix kilomètres, j'allais voir, je me baladais. Y'avais toujours un gars qui disait quelque chose dans un café, je trouvais ça génial alors je revenais je le racontais à mes copains. Ils s'en foutaient les trois quarts du temps. Et un jour, tout ça prend une, prend une... Trouve une, pas une légitimité, mais tout ça trouve une utilité. J'avais ressenti ça. Ouais ça m'a toujours plu de regarder les gens vivre.

M : Chacun est dans sa bulle, mais sa bulle c'est peut-être aussi celle d'observer. C'est une bulle ouverte sur le monde, ce n'est pas une bulle qui renferme.

G : C'est une bulle qui compare toutes les bulles. Et ce truc d'être en même temps dehors et dedans, très concrètement dedans, avec les gens. Moi j'adore ça. Mais qu'est-ce qui est vrai, qu'est-ce qui est faux ? Tous les boulots que j'ai faits, les gens ils m'adoraient. Flic.

M : Tu as été flic ?

G : Le service militaire, nous on avait le service militaire, vous n'avez pas connu ça vous. Donc j'étais policier, ils m'adoraient tous. Déménageur c'est pareil et c'est drôle je savais que je ne ferai pas ça. Je ne savais pas ce que je ferai mais je savais que je ne ferai pas ça. J'allais rester là un petit bout de temps. Ce côté, comment on dit quand ça s'arrête ? Ephémère, qui rend ... C'est comme l'apnée. Si tu sais que tu te mets en apnée et que ça va durer une minute tu peux être très bien sous l'eau, si t'as l'impression que ça va être toute ta vie tu sors. Et du coup j'ai toujours été fort dans mes métiers.

M : Et là ce que tu dis c'est que comme tu ne sais pas ce qu'il y aura après, que c'est très incertain, il n'y a pas non plus l'angoisse que ça soit toute la vie ?

G : Si là je crois que je vais essayer de faire ça toute ma vie, mais je ne sais pas comment, je ne sais pas de qui je vais parler demain. Enfin si, un avocat mais... (Il rit)

VIII. 6. Annexe n°6 – Interview de Jeanne Arènes

Jeanne Arènes a 36 ans, elle est comédienne.
Elle a suivi une formation aux Cours Florent.
Elle remporte le Molière de la révélation théâtrale féminine en 2014 pour sa performance dans *Le Cercle des illusionnistes* qui se joue encore au moment où je la rencontre.

Maud : Pour commencer, est-ce que tu pourrais me dire un petit peu comment tu en es venu au théâtre ?

Jeanne : Ecoute moi j'ai la sensation que j'ai toujours voulu en faire, que j'ai pas mal déménagé quand j'étais enfant et quand j'arrivais dans une nouvelle ville l'atelier théâtre démarrait l'année suivante et j'étais toujours un peu dégoutée. Et donc j'ai commencé, j'avais genre 13 ans. Ça m'a tout de suite vachement plu. Pourquoi ? Alors à ce moment-là j'en sais rien. J'en ai fait pratiquement tout le temps de mes études. J'ai commencé, je suis allée à la fac faire un truc qui était en rapport avec l'art : « médiations culturelles et communication », donc en gros pour organiser les projets culturels et puis je me suis dit : « Mais pas du tout, en fait je veux être de l'autre côté ». Et voilà, après je suis venue à Paris, j'ai fait plusieurs trucs, j'ai fait les Cours Florent et après j'ai fait d'autres... Je me suis formée avec pas mal de stages aussi et je travaille depuis 2005 un truc comme ça.

M : Tu as quel âge ?

J : Je vais avoir trente-quatre ans, j'ai trente-trois.

M : Il y avait des gens autour de toi qui faisaient ça ?

J : Pas du tout. Mais j'ai toujours été quelqu'un qui aimait bien se raconter des histoires. Quand j'étais enfant, j'ai énormément joué avec les Barbies, les machins, je construisais les histoires, j'aimais me déguiser, jouer à des personnages. J'ai toujours eu ce goût-là.

M : Et le théâtre c'était ton idée ?

J : Oui c'est moi, j'ai toujours eu envie et j'ai eu la grande chance d'avoir des parents... Y'a des gens qui se construisent à contre, moi ils ne m'ont jamais poussée en disant : « Fais ça ! », mais je me suis toujours sentie soutenue dans mes choix donc évidemment ça a été plus facile, beaucoup plus facile.

M : Toi tu ne sais pas pourquoi petite tu voulais faire ça mais c'est un truc qui t'attirait, de raconter des histoires. Aujourd'hui quelle serait ta définition de ce métier-là : être actrice ou comédienne ?

J : Définition c'est vraiment trop compliqué, mais moi, ce qui me plaît vraiment, c'est un peu le travail que tu recherches. C'est-à-dire que j'aime énormément la psychologie des gens, j'adore essayer de comprendre les gens déjà dans la vie de tous les jours : pourquoi ? Comment ? Et donc jouer des personnages, c'est arriver à être... faire le travail de l'intérieur. Je crois que c'est ça qui me plaît le plus. C'est pas tellement ... j'allais dire l'idée

d'être quelqu'un d'autre, mais quand même c'est l'idée de rechercher à l'intérieur les petits chemins. Tu as le droit de me dire quand je ne suis pas claire !

Comment les émotions s'expriment ou ne s'expriment pas. Et du coup si elles ne s'expriment pas qu'est-ce que ça engendre comme signe ? Moi le plus que je travaille, c'est vraiment... Je commence le travail, contrairement à d'autre, par le corps. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui construisent le psychisme et d'autres qui construisent le corps. Moi je construis le corps et après le corps se modifie, mais entraîne des choses. Tu vois ?

M : C'est-à-dire que quand tu dis que tu construis le corps, c'est que par rapport à l'idée première que tu te fais d'un personnage à la lecture...

J : Oui, grosso modo je commence à construire quelque chose. Par exemple, tu as vu *Le Cercle*, et bien Mme Gabrielle, la petite caissière avec ses petites lunettes, tu vois ?

M : Oui...

J : Et ben je me suis dit : déjà elle est toute dévouée à la cause, en même temps elle tient les comptes, elle a une énorme pression et je pense qu'elle n'a aucune vie en dehors de ça. Donc j'ai – c'est con – mais j'ai fermé le périnée, fermé la cage thoracique, descendu un peu le corps et travaillé sur la respiration qui n'est pas la même et sur le corps qui tombe, et si tu veux c'est un travail qu'on fait en masque, c'est que le corps t'emmène à des endroits. Le masque je ne sais pas du coup si tu en as fait...

M : Oui...

J : Tu vois si tu as les yeux qui sont très ouverts et que tu as une toute petite bouche et bien tu peux pas parler pareil et tu peux pas respirer pareil et donc du coup à un moment donné, ça t'amène à d'autres émotions, parce que quand tu respirez de là à là, tu n'as pas une ouverture d'esprit.... Enfin voilà... Et donc c'est comme ça que je construis, et puis petit à petit y'a d'autres choses qui se modifient, le psychisme entraîne d'autres choses physiques et puis ainsi de suite.

M : Donc tu démarres par le corps en te disant : de ce que j'imagine d'elle corporellement, ça va me faire éprouver ce que peut-être elle vit émotionnellement ?

J : Exactement.

M : Mais dans une recherche d'éprouver ça ou pas nécessairement ?

J : Bah si si si. Le but étant qu'après les émotions, les états et le psychisme se mettent en route. Mais j'ai l'impression de moins fausser la donne quand je commence à travailler physiquement. Parce que ce n'est pas mon émotion entre guillemets qui crée quelque chose. C'est comme les habits, qui font qu'un moment donné tu éprouves les choses différemment et que les états se font.

M : Tu dis : « Ce n'est pas mon émotion », donc tu as plus l'impression d'aller chercher une émotion, bien-sûr qui vient de toi, mais qui n'est pas celle que toi tu aurais imaginé au départ ?

J : Absolument.

M : Est-ce qu'il y a des personnages qui t'ont fait éprouver des choses auxquelles tu ne t'attendais pas, ou qui ont été surprenantes ?

J : Moi j'ai vraiment fait de tout, j'ai fait des trucs de comédies... Et justement avec ce travail là tu te rends compte que même dans des choses légères... C'est le même boulot. C'est pour ça que je suis un peu, pas du tout remontée mais... Il y a des choses qui ne sont pas de qualité c'est une chose, mais pour moi le théâtre c'est très large. Je pense qu'il y a des comédies qui sont vraiment du théâtre. Parfois pas, mais parfois ça l'est. Il faut essayer de rester le plus ouvert possible parce que je pense que le travail peut se faire de tous les axes.

M : De toutes les axes ?

J : Enfin dans toutes les possibilités de ce qu'on connaît du théâtre, que le panel est assez large en fait.

Est-ce qu'il y a des choses qui m'ont surprise ? Je suis sans arrêt surprise. Tu vois là, *Le Cercle des illusionnistes* on en a fait deux cent soixante, on va sur la trois-centième, je suis encore surprise parfois.

M : Ce n'est pas toujours la même chose ?

J : Evidemment y'en a qui disent que c'est la même chose, mais toi à l'intérieur tu en es à la micro différence qui fait que c'est une énorme différence pour toi. Tu vois ce que je veux dire ?

M : Le fait de rejouer ce n'est pas comme au premier jour ?

J : Après y'a un truc de phases, tu passes dans des phases complètement différentes quand tu as joué la première, la vingtième, la centième... Tu n'es jamais dans le même...

M : Ça ça me questionne, quand tu joues autant de fois la même chose, même si c'est différemment, est-ce que c'est toujours un plaisir, est-ce qu'il y a des choses qui deviennent plus pesantes, plus lourdes ? Est-ce qu'il y a des choses au contraire qui deviennent plus simples ?

J : Bon là moi les choses que je trouve pensantes ce sont les choses techniques, donc qui n'appartiennent pas vraiment au jeu d'acteur entre guillemets, c'est par exemple les changements de costumes. Tu vois je me change plus de vingt fois dans la pièce, j'en ai ras le bol. J'ai peut-être moins de joie à y aller, mais une fois que je suis en train de jouer je suis toujours contente.

M : Il y a moins l'excitation d'avant ?

J : Mais comme là on fait des dates de tournée, des salles de huit cents personnes, on retrouve des excitations qui sont un peu différentes. Tu as des immenses plateaux parfois, il y d'autres choses qui remettent un peu de piquant, de nouveauté.

M : C'est important la nouveauté ?

J : Disons que par contre ce qui pourrait tuer l'acteur c'est d'arrêter de travailler, d'arrêter de chercher. Et ça devient de plus en plus dur de chercher. Ça devient vraiment difficile. Moi je pense que de toute façon bientôt je prendrai la décision d'arrêter, parce que je veux surtout arrêter avant de ne plus faire ce travail.

M : Et pourquoi tu dis que ça pourrait...

J : Arriver ? Et ben parce que ça devient tellement dur... C'est-à-dire qu'au début tu as des boulevards. Tu sculptes. Y'a rien donc c'est hyper facile, t'es sans arrêt en train de trouver des trucs nouveaux, tout le temps, tout le temps, tout le temps. Au fur et à mesure les choses sont quand même... En plus c'est un spectacle hyper millimétré donc tu ne peux pas tout à coup prendre un temps que tu n'avais pas pris... T'es à la seconde.

Donc voilà, des fois tu trouves un nouveau truc, ou tu vois un nouveau regard, putain ça te réjouit ! Ca te fait le spectacle entre guillemets.

M : Parce que si tu joues sans plus chercher, presque de façon automatique...

J : Autant arrêter !

M : Pourquoi ?

J : Plus d'intérêt !

M : Pour toi il n'y a plus d'intérêt si tu ne cherches plus. L'intérêt il est dans ...

J : La création. D'ailleurs moi je pense que je pourrais faire un autre métier, mais créatif.

M : Pour toi l'intérêt est dans la création ?

J : Oui. Enfin non, c'est pas tout à fait vrai. Mais par exemple je pourrais être metteur en scène. Pour l'instant je n'en ai pas le désir parce que je n'ai pas de désir de dramaturgie, mais par contre, et j'en ai fait un peu, je fais de la direction d'acteur, parce que ça, ça m'intéresse : comment faire arriver à amener quelqu'un à une émotion ?

Ouais sinon ça n'a plus tellement d'intérêt.

M : Par exemple le fait d'être sur scène, le fait de jouer. S'il ne restait que ça ? Y'a quasiment plus de répète, on imagine que c'est toujours la même chose, ça, c'est pour toi, c'est quoi ?

J : La représentation ?

M : Oui la représentation elle a quelle place ?

J : Ca m'ennuie. Enfin ça m'ennuie... non ça m'ennuie pas... coupe ça ! (Elle rit)
Mais c'est vrai que parfois avec *Le Cercle*, je me dis que ce qu'il reste c'est de faire plaisir aux gens, entre guillemets. De leur raconter une histoire, mais je ne suis pas aussi altruiste.

M : Mais toi le fait d'être sur scène et de jouer ne t'apporte pas un plaisir particulier ?

J : Non. Avant oui je crois...

M : Avant dans cette pièce ou avant tout court ?

J : Avant tout court. Mais maintenant... Enfin j'en sais rien, il faudrait voir avec un nouveau projet. Mais je ne suis pas tellement sûre. Vraiment ce qui m'intéresse c'est construire les personnages. Donc le travail de répétition m'amuse plus.

M : Le travail de répétition tant que c'est toujours en mouvement.

J : Oui, et j'aime beaucoup jouer mais en fait je suis une grosse traqueuse, donc ça m'agace. Finalement, je ne sais pas si c'est un truc en vieillissant, mais le travail de recherche me plaît plus. Comment rendre quelqu'un qui n'existe pas, tout à fait humain ? En étant tout à fait différent de moi. Parce que ça aussi ça m'intéresse assez peu : tu sais quand tu fais un truc, on te prend pour toi, pour ta nature et en gros tu joues pas. Ça ça m'intéresse assez peu.

M : Ton rapport au personnage justement... Comme tu dis, le personnage est quelqu'un qui n'existe pas...

J : Mais il le devient...

M : Donc c'est...

J : Moi j'ai fait un spectacle qui s'appelle *Masque et Nez*, qui était vraiment un spectacle d'impro, où on a construit des personnages en masque, en demi-masque, en nez de clown et tout ça. Et ben je te jure, les deux personnages que j'ai construits, c'est mes amies. Je sais que c'est hyper bizarre de dire ça, mais elles m'apportent un réconfort, de savoir qu'elles existent. Je peux les convoquer quand je veux. Elles existent. Alors après c'est un peu un travail particulier, c'est des parts de moi que j'ai tiré à l'extrême, comme si tu mettais un filtre sur plein de côtés et tu prenais une partie et tu la pousses, tu la pousses, tu la pousses.

M : Au point d'en faire devenir quelqu'un entièrement. C'est quoi, c'est comme si c'était ce que tu aurais pu potentiellement être si c'était cette part de toi que tu avais développé au lieu d'une autre ?

J : Exactement. Parfois je me dis, tiens, si j'avais été dans telle ville, où rencontré une personne et j'étais restée avec cette personne, peut-être que j'aurais pu devenir ça. Tu vois ce que je veux dire ?

M : Oui oui, je comprends bien...

J : J'adore regarder les gens, bon je pense que tu te plantes quatre-vingt-dix pourcents du temps, mais j'adore imaginer la vie qu'ils ont et voir quels sont les mouvements. Je suis une voleuse de petits gestes, voir un tout petit truc, ce que ça raconte du mal-être, d'être mal à l'aise.

M : Du coup tu pars de quoi au départ ? Tu as un texte. Ou pas forcément puisque là c'est de l'impro.

J : Oui on a construit les personnages complètement.

M : Tu pars corporellement...

J : C'est corporel et c'est la voix, mais la voix vient avec le corps en fait. Pareil, si t'es hyper perché, que tu as là voix qui tremble, il y a un truc vachement relâché... Après tu tentes des trucs, c'est de la recherche, tu te dis : « Là ça va pas, ça colle pas ». T'expérimentes et petit à petit... Moi je crois aussi vachement à la respiration. La respiration elle se modifie... Tu sais parfois je me dis, tu vois dans les gens dans la rue, ils sont comme ça, tu leur dis : « Mais ouvres toi, pff, respire déjà ! » Et t'as la sensation que déjà s'ils faisaient ça ils iraient mieux.

M : C'est marrant parce que tu as commencé en disant que ce qui t'intéressait c'était de comprendre les gens, mais en fait tout passe par quelque chose de très physique et le ressenti, mais du tout par l'intellectuel.

J : Ha ouais, pas du tout par l'intellectuel, oui tout à fait, j'adore comprendre les gens mais c'est le corps qui me donne des signaux entre guillemets.

M : Comprendre ce qu'ils vivent plus que...

J : Oui comprendre ce qu'ils vivent... A une époque on m'a parlé de la synergologie, cette science. En gros de temps en temps, tu les vois à la télé, ils parlent du Président et ils décryptent. Je ne sais pas ce qu'il en est au niveau véridique ou quoi, mais ça me fascine. Une fois je me souviens d'un couple. Ça arrive souvent... Le mec il était là, il parlait. J'étais loin, mais tu comprends la conversation, et tu vois la meuf elle est là, elle fait « hum hum, hum hum » et tu comprends, c'est le premier rencard, ça se voit. Lui il est là il se pavane. Et toutes ces petites choses te donnent des détails. Parfois il peut être à l'aise et parfois il ne l'est pas, et il essaye de prendre l'espace. Ou ces gens qui te parlent trop près. Tous ces petits détails corporels et physiques qui font que ça te donne des clés, de la psychologie quoi.

M : C'est ça que tu vas chercher à retransmettre, à éprouver, et peu importe ce qu'il en est réellement.

J : Et je pense que d'ailleurs les gens aiment ça, qu'il se passe plein de choses. C'est pas juste au moment où l'acteur est en train de parler. C'est des regards, des choses qui se perdent. Peut-être que les gens ne le voient pas mais même s'ils ne disent pas : « C'est marrant elle a fait ce regard parce que ça », ça non, mais par contre ça rend le personnage tout à fait humain et existant, parce que dans la vie on est bourré de petites choses : le regard qui se perd : « Ha tiens j'ai vu une voiture, ha non je suis en train de parler... » Tu vois ! Et que toutes ces petites choses là racontent un truc du personnage.

M : Tu dis « rendre humain », je pense à ce qu'on entend souvent : « il faut être sincère, avoir une sincérité », mais c'est quoi ?

J : Mais c'est la sincérité de l'acteur, c'est la sincérité dans le travail : ne pas faire croire qu'on ressent quelque chose quand on ne le ressent pas. Tu vois ce que je veux dire ? Moi je préfère un acteur qui n'est pas trop traversé par des états, qu'un acteur qui va me faire croire qu'il est hyper mal alors que pas du tout. C'est ça la sincérité, c'est-à-dire accepter... C'est quand même de l'humilité de se retrouver sur un plateau. Moi je dis toujours : « Être acteur c'est accepter de faire un saut sans savoir si tu as un parachute ». Tu vois ce que je veux

dire ? Parce que si tu ne te mets pas en danger, en t'ouvrant toi pour que ces états puissent avoir lieu, il ne se passe rien.

M : En quoi pour toi c'est se mettre en danger ?

J : C'est accepter de ne pas savoir ce qui va te traverser... Donc ça se trouve tu vas être traversé par rien, et dans ces cas là, bah... Mais ça veut dire accepter du coup de ne pas faire un truc faux, et dire : « Bah là j'ai rien ». Ou tout d'un coup être pris d'une émotion hyper violente et avoir du mal à la gérer, et c'est difficile de faire ça. Donc voilà, mais si tu t'ouvres pas à ça...

M : Du coup physiquement c'est éprouvant, dans les deux sens du terme, et tu dis que c'est ce que tu recherches, mais qu'est-ce que ça t'apporte ? Est-ce que c'est sur le moment comme une sorte de curiosité ? Ou est-ce que c'est après, il y a des choses qui restent ? Est-ce que ça change quelque chose pour après le moment du jeu ? Pourquoi faire ça quelque part ?

J : Parce qu'on est con ! (Elle rit) Non je plaisante. Pourquoi faire ça ? Je pense que c'est très agréable d'avoir des émotions, par exemple très violentes, très profondes, parce que dans la vie de tous les jours tu n'es pas sans arrêt traversé par des choses très profondes.

M : On s'en défend même plutôt dans la vie.

J : Finalement ça contredit ce que j'ai dit sur le saut en parachute... Enfin ça contredit non... C'est aussi un espace de sécurité le plateau : c'est un espace où tu peux tenter les choses. Tu peux te permettre. Donc je pense que ça crée des trucs d'ordre chimique, d'endorphine, d'adrénaline. Tu te sens tout à fait vivant quand tu es pris dans un truc.

Qu'est-ce qui reste ? Je pense que ça dépend des spectacles déjà. Après moi j'essaie de ne pas du tout être comme certains des ces acteurs qui vivent pendant trois mois... ils jouent un dépressif alors ils se torturent l'esprit... Non je veux vraiment que ça reste un exercice d'acteur. C'est-à-dire que si tu n'es pas capable de te mettre dans un état dépressif comme ça (en claquant des doigts), enfin j'exagère mais presque comme ça (en un claquement de doigts), tu ne fais pas bien ton travail pour moi. C'est que tu n'as pas découvert les chemins qui t'amenaient là. Moi je veux pas être quelqu'un de malheureux dans la vie. Au contraire. Après bon tu n'arrêtes pas ton travail à dix sept heures, tu vois ce que je veux dire... Forcément tu continues de penser aux choses, tu choppes des trucs des gens : « Ha c'est marrant, cette personne-là, elle a l'air hyper triste, pourquoi elle a l'air hyper triste ? Parce qu'en fait, ha t'as vu comment elle tient son pull, elle se reconforte avec ça, ou elle a pas lâché... »

M : Tu restes dans l'observation. Mais ça n'est pas pareil d'être dans l'observation que d'être toi...

J : Dans l'état... Ha non ! Moi je refuse, je... moi ce n'est pas du tout une manière dont j'envisage ce métier.

M : Mais c'est facile pour toi ? Parce qu'il y a la conception, mais après est-ce qu'il des moments où tu trouves difficile de sortir...

J : De sortir du truc ?

M : Ouais,

J : En fait si tu veux, je dirais que ça te laisse peut-être une empreinte. Par exemple là j'ai enregistré, hier et avant-hier, un truc sur Thérèse Raquin. C'est un film audio, mais on joue. C'est une adaptation de *Thérèse Raquin*, le roman d'Emile Zola, et c'est spatialisé dans l'espace. En gros tu joues. Et je jouais Thérèse Raquin, et je ne sais pas si tu connais l'histoire mais en gros c'est hyper violent. Pour se sortir de sa vie misérable... Elle rencontre quelqu'un, croit que c'est le coup de foudre et veut éliminer le mari. Et après avoir tué le mari y'a à la fois la culpabilité qui la ronge et en même temps elle se rend compte que sa liberté elle n'était peut-être pas dans l'autre et dans le coup de foudre. Elle était dans l'idée que l'autre lui apportait de la liberté, et y'a des scènes de violence hyper éprouvantes, tu hurles, tu cours, tu éclates en sanglots, t'appelles ta mère, et tu fais ça trois, quatre, cinq fois. Et bien à la fin de la journée, j'étais pas du tout triste à me dire : « Ho mon dieu », mais j'étais fatiguée, je sentais que mon corps avait travaillé.

M : C'est intéressant ce que tu dis, parce que c'est te servir de quelque chose de toi et le pousser à l'extrême pour développer... Du coup c'est un peu comme si ça préservait tout ce qui est toi aujourd'hui. Y'a quelque chose de complètement séparé.

J : Ha oui oui oui. Par exemple jamais je n'utiliserais un souvenir négatif pour me créer une émotion. J'utilise à la limite le chemin... Par exemple je joue à un moment donné dans *Le Cercle* une fille, la cochère italienne, qui à un moment donné perd tout au moment de l'accident. Elle perd à la fois la personne qui faisait partie de sa vie, et en même temps elle sait qu'en le perdant lui et ses capacités de magicien, elle perd toutes ses ressources et donc elle n'a plus rien. C'est difficile de se dire : comment on joue quelqu'un qui n'a plus rien. Mais j'essaye de mettre bout à bout des sensations. Ca m'arrive souvent ça aussi : parfois quand je suis triste je me dis : « Tu as vu ça là ! Tiens, garde ce chemin en mémoire ». Tu vois, donc je reprends le chemin mais sans mettre l'intention, sans la rattacher au sentiment premier. Je ne sais pas si tu vois.

M : Si, tu essayes de détacher l'image, la situation, le sentiment, à ce qui était éprouvé corporellement.

J : Du coup le souvenir dans le corps, si j'arrive à le recréer et bien l'émotion elle vient.

M : Mais elle peut se détacher du souvenir.

J : Elle se détache du souvenir et du coup moi, je recrée un souvenir d'Antonia⁸⁴³. Par exemple je visualise une rue, un chemin sur lequel Antonia est en train de courir et au moment de rentrer sur scène je m'imagine que je suis déjà en train de courir depuis dix secondes, je cours, je cours, je cours, j'ai tout perdu et je trouve rien. Et pour m'aider, pour rajouter, je me dis : « On est dans le noir, c'est la nuit, y'a eu l'orage, il pleut, je vois rien, j'entends rien, y'a trop de bruit ». Tu vois ce que je veux dire ?

M : C'est très sensoriel et visuel.

⁸⁴³ La cochère italienne dans *Le Cercle des illusionnistes*

J : Très visuel aussi mais c'est quelque chose que je crée. Après j'utilise aussi des images comme un peintre qui ferait de la peinture sur une photo. Par exemple je pense à une bâtisse que je connais et je m'imagine que c'est ça la bâtisse, l'usine, parce que ça me permet de l'avoir plus concrète encore.

M : Oui, tu te sers quand même de choses connues, l'imaginaire est basé là-dessus. Quand tu dis qu'il y a un risque avec une certaine sécurité. Je pense au visuel, au regard. Quand tu cherches, tu travailles, c'est sous le regard du metteur en scène, est-ce qu'il fait partie de cette sécurité, ou il angoisse ? Quelle place il a ?

J : Hum je crois qu'il a une place fondamentale. C'est-à-dire que c'est son histoire. C'est lui qui raconte l'histoire et je suis à son service. Et j'essaie de construire tout ça dans le sens de ce que lui a imaginé. Bien sûr il faut faire des propositions tout ça, mais je suis malheureuse quand on ne se comprend pas avec un metteur en scène et que je n'arrive pas à aller à l'endroit où il aurait aimé que son personnage aille. Tu vois ce que je veux dire ?

M : Tu dois incarner un personnage de son histoire à lui ?

J : De l'histoire qu'il veut créer. Ouais, complètement. Parce que sinon je pense qu'il faut être metteur en scène soi-même.

M : Oui ce n'est pas du tout la même position.

J : Et j'imagine que si je montais quelque chose j'aimerais que les acteurs, quand même, aillent dans mon sens.

M : Toi en tant que comédienne, tu te... Il y en a qui se disent artistes, créateurs, parfois presque des « instruments ». Parce que c'est un peu paradoxal d'être toujours dans la création et en même temps au service de...

J : Ben pour moi à la limite ce serait plus dans la catégorie des artisans. C'est-à-dire que tu crée quelque chose mais y'a un but entre guillemets. Si le mec il est en train de peindre une assiette et que l'autre il lui dit, j'aimerais bien que l'assiette elle soit bombée dans ce sens là, « bah non en fait ça marche pas » parce qu'il faut que ce soit un réceptacle. Donc oui on est des créateurs, après moi le mythe de l'artiste maudit, pas trop. Parce que je crois que c'est une manière de ne pas se mettre en danger. Je trouve ça un peu facile de se laisser sombrer, de dire : « Je suis traversé par des états ». Apprends à les créer les états c'est encore plus...

M : Qu'est-ce que tu veux dire ?

J : Non mais j'exagère, mais le discours de : « Je me laisse sombrer pour ressentir plein de choses ». Ces choses là, apprend à les maîtriser entre guillemets, si tu veux les ressentir, apprend à en faire tes amis pour pouvoir les convoquer au moment où tu en as besoin. Et puis, ha oui, c'est ça que je voulais dire. Moi je me considère... j'ai une bonne hygiène de vie parce que... J'ai du mal à comprendre un acteur qui picole toute la nuit et qui fume des clopes, et qui a « ça » de souffle, et qui sait pas se servir de son corps. Je pense qu'il faut plus être un athlète qu'un poète maudit.

M : Dans ce que tu dis, il y a toujours une distance, je ne sais pas comment elle se crée, entre le travail, et toi, il y a toujours une distance par rapport à toi, alors que certains vont s'y longer pleinement et s'y perdre.

J : Mais moi je m'y plonge, j'ai l'impression que j'essaye de fabriquer des interrupteurs. Tu vois, c'est-à-dire : là on y va et là c'est fini... De la même manière que... Tu vois il y a beaucoup de moments où je change de Mme Gabrielle à Louise, le personnage de la bourgeoise des années quatre-vingts, et qui se change en deux secondes. Si tu veux mon personnage il est tellement créé, tellement tellement tellement, que je pourrais les faire vivre là, tu vois ce que je veux dire ? Dans un autre cadre...

M : Tu as des interrupteurs et la question c'est ça, c'est comment ça se crée ?

J : Je crois que c'est petit à petit... Je crois qu'il faut se connaître, et se connaître sans se mentir. Et puis savoir aussi ce qu'on aime, on en revient à celui qui est en souffrance... moi j'ai envie de travailler dans la joie ! Je déteste travailler dans la souffrance. D'ailleurs je dis souvent que je ne pourrais pas travailler avec un metteur en scène trop... Je peux travailler avec quelqu'un qui est un peu cash, mais s'il est méchant, ou dur, ce sera très compliqué pour moi. Comme je suis à son service et que je ne suis quand même pas conne, je n'aurais plus envie d'être à son service entre guillemets, si je sens que le lien est coupé quoi.

M : Tu peux te mettre à son service s'il y a la sécurité qu'il soit bienveillant, dans l'échange.

J : Parce qu'il y a des gens qui aiment bien, et qui se découvrent dans cette souffrance et le combat avec le metteur en scène.

M : C'est toute la difficulté et c'est la question aussi que je me pose, de « tout n'est pas du jeu ». On parle de jeu, de jouer, mais c'est vrai que souvent on entend des comédiens qui ont été très en souffrance pour avoir des résultats grandioses, mais à ce moment là, dans quelle mesure on est encore en train de jouer ?

J : C'est aussi à l'acteur de décider de ses limites. Moi c'est quelque chose que je ne ferais pas.

M : Mais c'est pour ça que je trouve que cette question est intéressante, cette question où certains comédiens se mettent dans cette position plutôt d'instrument, de marionnette. Et le metteur en scène qui décide de tout...

J : Non, bah non moi je ne crois pas être là non plus, parce que je suis quelqu'un qui propose beaucoup.

M : Non c'est pas ce que tu dis toi...

J : Mais je crois que ce n'est pas non plus la bonne solution, parce que qu'est-ce que tu tires d'eux ? Parce que tu lui dis « fais ça », bon alors à la limite si c'est un bon acteur il peut peut-être le faire, mais qu'est-ce qu'il va t'amener ? Quelle est la valeur ajoutée ? C'est ce que tu vas y mettre de personnel ?

M : Oui quelque chose qu'on ne peut pas dicter.

J : Oui je me situe là.

M : C'est intéressant, toi tu utilises la métaphore de l'interrupteur, j'ai rencontré Grégory Gadebois qui lui parlait de fusibles.

J : Oui y'a de ça ! Y'a quelque chose de l'ordre de l'électricité.

M : Alors lui il en parlait un peu autrement pour dire qu'il fallait faire sauter les fusibles mais aussi les remettre à certains moments pour que ça passe ou ça ne passe pas.

J : Oui tout ne transpire pas, tout ne coule pas. On n'est pas dégoulinant des choses qu'on a jouées, parce que pour le coup ça manquerait de pudeur.

M : Ça rejoint un peu ce que tu dis de l'hygiène du corps...

J : Oui, moi je sais que j'aime aussi que mon corps ne soit pas un résis... de contrainte, j'aime que mon corps ne me mette pas de limite à mes envies. Bon après je ne suis pas non plus gymnaste professionnelle, mais je n'aimerais pas me dire : « Ha bah non par exemple, là je ne peux pas faire cette voix aigüe parce que je fume un paquet par jour, donc j'ai la voix tellement grave, c'est ma voix et je ne peux plus la bouger ». Ça me ferait chier, parce que même si tu ne vas pas dans les extrêmes, juste tu augmentes un tout petit peu ta voix, tu accélères un tout petit peu et bien tout de suite tu n'es pas du tout la même personne. C'est quand même ma voix, mais.... Et juste rajouter ça, tout de suite ça donne une couleur différente.

J'ai passé un casting la dernière fois et je ne l'ai pas eu parce qu'on m'a dit : « On voulait quelqu'un de plus jeune ». Putain ça me vénère qu'ils ne m'aient pas dit qu'ils voulaient quelqu'un de plus jeune, parce que s'ils m'avaient dit, en fait le personnage il a vingt-huit ans, au lieu de parler comme ça, j'aurais un peu monté, amélioré mon truc, ça aurait été petit mais je crois que j'aurais pu... tu vois...

Après bon peu importe mais quand tu construis ton personnage je pense que tu peux donner ça. Et du coup par exemple, tu peux aller dans les contrastes, et si ton personnage c'est quelqu'un de jeune mais qu'elle parle comme ça avec une voix hyper posée, ça lui donne une maturité... Enfin tu vois, t'as plein de possibilités.

M : C'est vraiment intéressant, parce que pour toi il faut vraiment que le corps donne le moins de limites possibles... L'entretenir pour que ce soit vraiment un instrument à explorer... Parce que c'est toute la particularité puisque l'instrument et le résultat, par rapport à d'autres artisans ou artistes, sont confondus.

J : Et c'est ça qui est génial !

M : Et du coup le fait que ce soit confondu ça ne permet pas du tout et ça permet plus que tout, la cohabitation entre la personne et le personnage.

J : Ouais, et c'est là qu'il y a des confusions... Moi je – je sais que y'en a qui criaient au scandale que je dise ça – mais je crois que c'est un vrai métier tu vois. C'est un art parce que c'est de la création mais enfin ce que j'ai dit tout à l'heure je crois que j'y reviens : on est encore plus des artisans que des artistes. Après il y a des domaines dans le... parce qu'en plus d'être acteur on fait tous un peu des trucs, certains écrivent... Je pense qu'on est des artistes parce qu'on ne déciderait pas de faire ça sinon. Mais la technique elle est réelle.

Chacun se forge différemment. Je parlais à midi avec acteur avec qui je bosse, et il disait : « C'est marrant moi c'est l'inverse, je pars de la psychologie pour créer le corps ». Donc c'est marrant, parce que c'est une toute autre technique. Moi j'en suis là je crois parce que j'ai commencé avec le masque, le clown, donc des choses très physiques et j'ai vu que ça m'amenait des résultats. Donc j'ai tracé cette voie là.

M : C'est vrai que chacun sa technique, mais chacun sa technique pour créer quelque chose et ne pas entrer dans cette confusion là.

J : Que ce soit que quelque chose de positif, que même quand tu créé des personnages qui sont durs, renfermés, tristes ou quoi, ça doit rester joyeux. C'est joyeux de créer de la tristesse ! Tu vois ce que je veux dire ?

M : En quoi c'est joyeux de créer de la tristesse ?

J : Ben parce que tu peux le créer donc si tu peux le créer tu peux l'arrêter. Tu peux être maître enfin de tes sentiments !

M : Par rapport à « la vraie vie ».

J : Oui où c'est plus difficile de maîtriser...

M : Dans le meilleur des cas tu peux le créer et l'arrête comme ça !

J : Même si c'est pas comme ça (claquement de doigts) tu peux quand même manœuvrer...

M : Réussir à contenir quelque chose sans que ça parte dans tous les sens...

Là on parle depuis tout à l'heure vraiment de la création, j'ai l'impression que toi c'est ce qui t'intéresse le plus, mais une fois que tu joues sur scène – on a parlé du metteur en scène – mais ensuite il y a le public, c'est un rapport, un échange, avec toujours un œil extérieur, donc c'est toujours un échange.... Il a quelle place ?

J : Pour moi il a une place fondamentale, parce qu'on cherche à transmettre quelque chose. J'en ai connu des acteurs qui sortent de scène, ils ont été traversés par des tonnes de choses mais en fait c'était nul. C'est comme la dernière fois j'ai vu un acteur qui jouait à moitié des yeux fermés : « Arrête de kiffer mon pote », c'est juste pour toi, dans ce cas là fais ça dans ta salle de bain. Quand je dis ça m'intéresse pas la représentation... On fait ça dans le but de la représentation. Si c'était juste créer pour moi dans ma salle de bain... Je cherche le moyen de transmettre une histoire, une émotion. Voilà. Moi j'aime que les gens soient dans une position d'enfant à qui on raconte une histoire. Après j'aime bien aussi quand ça fait réfléchir les gens, mais j'aime que le gens regardent le truc et que peut-être en sortant ils réfléchissent à autre chose.

M : Toi tu aimes que les gens soient dans une position d'enfant à qui on raconte une histoire et toi tu te sens comment par rapport à ce public là ? Celle qui raconte en tous cas une partie de l'histoire.

J : C'est l'histoire du metteur en scène, moi je suis au service de cette histoire. L'histoire est plus importante que l'acteur. La performance de l'acteur elle est... Bon moi j'adore voir des

grands acteurs jouer parce que je suis comédienne, alors j'adore ça ! Mais dans le fond, pour un spectateur normal, ce qui est important c'est l'histoire.

M : Tu fais partie de cette transmission de l'histoire.

J : L'histoire ou les émotions en tous cas. Parce qu'il y a des choses moins didactiques que *Le Cercle*. Tu peux aller voir un ballet, tu es traversé par des émotions et donc tu t'es raconté une histoire.

M : Le fait d'être confronté au regard du public, c'est quelque chose auquel tu ne penses pas du tout ? Qui te plaît, qui t'angoisse ?

J : Je pense que ça dépend. Y'a des choses qui se modifient tu vois... Si tu parles d'un public où je ne connais personne... Disons que tu as envie d'être bien, mais ... C'est important le public, c'est sûr que c'est important. Mais si avec des petits camarades t'as l'impression d'avoir bien raconté l'histoire, tu te dis : « Ils auront eu ce qu'ils devaient avoir ». A la limite, c'est une métaphore, mais c'est comme le cuisinier qui est en cuisine, qui fait le plat et tout, bon bah après une fois que c'est mangé ça lui appartient plus mais il aura tout fait pour que ce soit bon ! Tu vois y'a un peu de ça.

M : C'est bien faire...

J : Oui c'est bien faire ! Je ne supporterai pas rentrer sur le plateau et pas tout donner. Je me sentirais... j'aurais l'impression de trahir les gens. Je ne peux y aller à la légère, je ne m'en fous pas du tout. Je fais de mon mieux. C'est ce que j'ai appris aussi là, quand tu joues très longtemps, je joue toujours à cent pourcents de mes capacités du jour. Tu es forcément traversé par plein de choses en un an et demi de jeu, mais par contre personne ne pourrait me reprocher d'y aller comme ça... Je donne tout ce que je peux donner à chaque fois !

M : Et tu reçois quoi ?

J : Ça dépend... Quand les gens sont contents, finalement ça félicite le travail. C'est-à-dire, en gros tu te dis : « Eux ils sont contents de l'histoire, et s'ils sont content de l'histoire c'est peut-être que moi j'ai bien fait mon job » !

M : C'est pas direct ?

J : C'est la félicitation du travail accompli. Parce que finalement, ils ne vont pas te... On peut se laisser tenter... parce que quand tu es acteur tu peux croire que c'est toi... mais non c'est pas toi, c'est toujours ton travail.

M : Toi tu le prends comme ça en tous cas.

J : Oui bien sûr, parce que parfois tu peux t'amuser à y croire, croire que c'est toi qu'on aime, mais c'est pas toi. C'est le travail. Tu vois c'est un petit peu différent.

M : En effet, mais c'est là qu'on retrouve la confusion aussi...

J : Oui et c'est pour ça que y'en a qui peuvent perdre un petit peu la tête quand ça fonctionne très bien pour eux. C'est que les gens... C'est agréable de se sentir aimé, donc parfois tu oublies un peu que les gens projettent des choses sur toi qui ne t'appartiennent pas.

M : Et ça on peut oublier de temps en temps ?

J : Oui il faut faire attention à ça.

M : Ca t'es arrivé à toi, des situations... ?

J : Ben déjà je suis entourée par des gens hyper pragmatiques donc déjà ça te remet vite à ta place. Non pas vraiment. Bien sûr que tu peux te sentir content, mais moi je suis contente qu'on félicite mon travail. Je suis triste quand les gens disent : « Les acteurs c'est des branleurs ». Ca me fait de la peine. Bon y'en a certainement, mais la plupart des acteurs sont au contraire des travailleurs, des laborieux, et donc ça fait plaisir quand tu as bien travaillé et on te dit : « Tu as une bonne note » ! Bon j'exagère parce que c'est pas non plus le truc de la bonne note, mais ...

M : Mais c'est une reconnaissance du travail. Mais qui en effet...

J : Vient de toi !

M : Dans un travail parfois on reconnaît quelque chose du travail effectué par ce que les gens projettent, et disent « tu étais génial ».

J : Non, j'ai fait un bon travail pour que toi tu trouves cette histoire géniale...

M : Mais ça en fait, c'est le travail que toi tu as à faire, de remettre...

J : Exactement, c'est toujours remettre... Parce que les gens ne s'expriment pas correctement par rapport à l'acteur parce qu'ils ont l'impression que toi et ton travail c'est la même chose. Non ! Tu travailles avec toi-même, mais y'a quand même une mise à distance.

M : Finalement le travail permet la mise à distance. Si y'a pas de travail le risque est celui de la confusion ?

J : Je pense que les gens qui travaillent moins, comme ce dont je te parlais tout à l'heure, qui contrôlent pas vraiment, qui se laissent traverser par des états, bah je pense que c'est beaucoup plus dur pour eux. Si on leur dit : « C'était super », ils disent « Bah ouais merci ». Effectivement parce que c'est vraiment eux et pas ce qu'ils ont travaillé.

M : Quand je t'écoute, la façon dont je me représente les choses c'est comme si toi tu arrives, tu te dis « Je me mets au travail, d'une certaine façon je m'oublie, je me mets au vestiaire et puis je me récupère ». C'est très schématique, mais... et d'autres arrivent, ils sont là, tout le temps, avec tout ce qu'ils traversent ils sont là, et de la même façon que toi tu dis : « Je mets de côté les souvenirs, mais je garde le chemin, parce qu'il y a des choses dont tu ne peux pas te séparer parce qu'elles sont corporelles... et je les retrouve après, et ce que je fais sur le plateau, je le laisse sur le plateau ».

J : En tous cas c'est là que j'ai envie d'aller.

M : Et dans tout ça, parce qu'on n'en a pas du tout parlé, le texte, tu t'en sers comment ?

J : Je suis quelqu'un qui respecte énormément le texte, je respecte les virgules... Parce que je crois que ça te donne des indications extrêmement importantes. Une virgule, c'est une respiration et si tu respirez à ce moment là et pas deux phrases avant, ça t'amène quelque chose. C'est ta seule vraie matière le texte. Donc faut le respecter quoi.

M : C'est ta seule vraie matière extérieure...

J : Oui, après tu as ton metteur en scène. C'est ça qui t'amène des clés très importantes. Tu en trouves aussi parfois dans les didascalies, alors bon pas « elle marche de droite à gauche ». « Il se tourne et regarde machin », ça veut dire que peut-être... Par contre, je ne suis pas non plus quelqu'un qui essaye de tirer des sens du texte. Je connais des gens qui font huit semaines de travail à la table, c'est compliqué pour moi de faire ça. Je m'ennuie. J'ai besoin d'expérimenter.

M : Après ça, ça dépend. Par exemple Grégory Gadebois, lui me disait qu'il partait du texte uniquement. C'est des façons de travailler qui sont très différentes.

J : Après, j'essaie quand même de pas plaquer des choses sur le texte, qui n'existent pas.

M : Par exemple ?

J : Je ne sais pas comment dire. Le texte a quand même une grande importance pour moi. C'est dedans que tu découvres et que tu te dis : « Ha tiens c'est marrant, peut-être qu'elle boîte un peu », parce que tu vas lire et une phrase et te dire : « Si ça se trouve elle a une démarche un peu... » Tu vois c'est quand même là qu'est ta source.

M : C'est le seul indice que tu as sur ton personnage...

J : Mais tu as la rythmique du texte. Si tu as un rythme très soutenu, très saccadé, tu peux imaginer du coup qu'elle a une respiration qui est courte, et si la respiration est courte ça veut dire qu'elle se tient pas comme ça, mais plus comme ça. Tu vois ce que je veux dire ? C'est ça qui te donne quand même des clés.

M : Tu vas presque être plus sur la façon dont c'est écrit que sur le fond.

J : Presque oui... Bah parce que surtout y'a deux choses. Y'a ce qui est dit, mais tu ne dis pas toujours ce que tu penses, et donc faut se méfier de vouloir... Des fois tu dis un truc : « Non mais ça va très bien » et ton état en dessous... Le texte dit tout mais faut pas mal l'interpréter.

M : Et tu ne peux l'interpréter qu'en allant dedans.

J : Normalement tu te rends compte si tu prends un mauvais chemin rapidement. Surtout un texte bien écrit, tu ne peux pas l'emmener ailleurs, enfin tu vois...

M : Je ne sais plus où je lisais ça, mais quelqu'un parlait de la sincérité et disait qu'il n'y avait pas vraiment d'acteur juste ou faux, mais est-ce que le texte est bien écrit ? C'est vrai qu'il y a des textes tellement mal écrits que c'est impossible à jouer.

J : Oui, il ne faut pas que l'acteur plaque des trucs autres.

M : Je regarde un peu les différentes choses que je voulais aborder... Je ne sais pas si toi il y a des choses qui te paraissent importantes...

J : Heu, oui il y a plein de choses mais....

M : C'est intéressant en tous cas parce que ta démarche est très spécifique et très construite j'ai l'impression.

J : Moi il y a une phrase que j'aime bien, c'est Jacques Tati qui dit : « Si tu as trouvé la démarche de ton personnage, tu as trouvé ton personnage ». Et si tu regardes les gens dans la rue, tu te dis que ce n'est pas faux, d'où l'idée de trouver tout de suite les bonnes chaussures. Tu peux jouer avec n'importe quel costume mais pas avec n'importe quelles chaussures ! Moi c'est un truc qui me parle complètement.

M : Oui il faut trouver une façon de se libérer de tous ses propres codes corporels.

J : Ouais exactement. Laisser sa pudeur...

M : En te retrouvant avec toi-même, tu te sens à l'aise avec ce que tu es en dehors du plateau, malgré ce plaisir à aller explorer ?

J : Ouais ouais parce que justement, j'ai la possibilité d'aller expérimenter d'autres choses !

M : Tu n'es pas frustrée de quoi que ce soit en sachant que tu peux aller expérimenter d'autres choses.

J : Non au contraire ! Et puis du coup, y'a des choses qui te libèrent aussi. Quand tu es allé dans des endroits, tu te dis : « Ha tiens on peut y aller » ! Peut-être que ça ouvre des perspectives. Je me demande si ça ne rend pas un petit peu plus tolérant ?

M : C'est-à-dire ?

J : De voir que tu peux être complètement... Quand les personnages on les aime tous, même les monstrueux... Parce que tu trouves des excuses à tes personnages, enfin je ne sais pas comment dire...

M : Oui tu cherches à les comprendre et tu peux être moins catégorique. Quand je t'écoute je me dis que finalement c'est assez proche aussi de ce que je fais mais d'une façon complètement différente.

J : Oui mais c'est complètement ça !

M : On sait que tout le monde a son histoire qui peut expliquer pourquoi il est comme ça.

J : Oui !

M : Oui il y a quelque chose de cette tolérance. En fait tout le monde est potentiellement aimable.

J : Oui, potentiellement... (Elle rit) En tous cas tu as plus d'intérêt pour les gens je crois. C'est un intérêt qui se développe. Et en même temps ça me rend parfois très sauvage ? J'ai aussi énormément besoin de me retrouver seule. De ne pas être en société, parce qu'en société tu es un petit peu différent, tu te dois de te comporter d'une façon... C'est agréable aussi de n'être que soi-même.

M : Oui parce que même en étant le plus soi-même on est toujours en train de jouer un rôle social.

J : Oui on sait qu'on est vu, on est toujours un peu différent.

M : Comme tu dis, c'est que les personnages ne sont pas loin, tu peux les convoquer quand tu veux, c'est important aussi de pouvoir se trouver seul. C'est intéressant... Ca me donne plein de choses à penser.

Donc toi tu dirais que tu es plutôt épanouie dans ce que tu fais ? Ca continue de te plaire ?

J : Oui, mais tu vois, il y a de ça un an et demi j'ai dit : « J'arrête », vraiment. Je travaillais mais pour des petits projets, mal payés, et puis il y a eu *Le Cercle* et ça a changé beaucoup de choses. Mais je crois que je me sens libérée aussi de me dire que peut-être je ferais autre chose un jour.

M : Tu gardes ça ouvert ?

J : Je garde ça ouvert et finalement c'est moins angoissant. Plutôt que : « Je ne peux faire que ça ! »

M : Toi tu ne te sens pas dans une nécessité à faire ça ?

J : Non je crois que y'a plein d'autres choses qui pourraient m'intéresser, mais quand même dans la création. Ou tu vois ce que tu fais je suis sûre que c'est une branche qui m'intéresserait qui me fascinerait beaucoup !

Ce que je ne supporterais pas c'est de ne pas pouvoir bien faire mon travail, mais si je le fais bien dans un projet qui n'est pas dingue, c'est pas grave.

VIII. 7. Annexe n°7 – Interview de Fleur

Fleur est comédienne et enseigne le théâtre.
--

Maud : Pour commencer est-ce que vous pourriez me dire un peu comment vous en êtes venue à faire du théâtre ?

Fleur : Alors moi c'est étonnant, parce que dans mon parcours familial, d'enfance, rien ne me vouait au théâtre du tout. Je viens d'une famille nombreuse, catholique, du nord de la France. Mon père est plutôt très scientifique, il m'a toujours poussée à faire des études scientifiques, il m'a même pas laissé le choix... Et je me souviens vers l'âge de dix, onze ans, j'avais envie de faire du théâtre mais sans du tout savoir ce que c'était parce que je n'avais jamais vu une seule pièce de théâtre de ma vie, donc je ne sais pas du tout d'où ça vient. Tout ce que je sais, tout ce dont je me souviens consciemment c'est que j'étais scout, en bonne catholique, je faisais les scouts de France et j'étais très très très timide. J'étais vraiment une enfant très timide et je me souviens d'un jour où on a fait un sketch et je ne sais ce qu'il s'est passé ce jour là mais j'ai un souvenir assez précis où je me suis lâchée. J'étais pas... En fait on était en train de rigoler entre copines, en train d'imaginer le sketch, en train de le faire et tout à coup je me suis arrêtée et je me suis rendue compte que tout le monde me regardait et tout le monde rigolait. Ça a été un espèce de déclic.

M : Et là vous aviez quel âge à peu près ?

F : Dix, onze ans... Les scouts c'est de sept à onze donc ouais, neuf ans. Et puis après ça a été un peu comme une idée fixe : je veux faire du théâtre. Après on n'avait pas du tout assez d'argent pour prendre des cours. Je pense que pour mes parents, ça n'était pas du tout méchant de leur part, mais ça n'existait pas quoi.

M : Personne ne faisait ça autour de vous...

F : Non, même tout ce qui est musique, cinéma, on n'allait pas au cinéma, on n'écoutait pas de musique. Juste on faisait autre chose. Après je me souviens avoir fait un premier cours gratuit, j'étais en sixième, cinquième ou quatrième. Et puis après c'était trop cher « et puis de toutes façons tu ne vas pas faire du théâtre sinon tu vas faire que ça, alors qu'il y a plein d'autres choses à faire dans la vie ». Et puis en troisième, j'ai pu m'inscrire dans un centre culturel avec une copine et là ça m'a vraiment beaucoup plu. Et puis quand je suis entrée en seconde, je me suis inscrite toute seule au conservatoire. J'avais seize ans je pense. J'ai pas laissé trop de choix à mes parents : « Allez là j'y vais ». Et puis c'était pas cher, j'avais seize ans, j'y suis allée toute seule. J'ai suivi des copines. Mes copines n'ont pas été reçues au concours, moi j'ai été reçue, j'y suis allée et je n'ai pas arrêté.

Les raisons pour lesquelles je voulais faire du théâtre je pense que j'étais vraiment une enfant maladivement timide, et là j'y arrivais. Là j'avais pas de souci je me sentais à ma place, intégrée dans le groupe. Je sentais que je débrouillais pas mal, j'avais des bons retours des profs. Quand j'avais quinze ans, je mesurais un mètre vingt, je pesais quinze kilos et là c'était un peu comme si c'était la première fois que j'ouvrais la bouche, c'était la sensation que j'avais. Et puis quand j'ouvrais la bouche on m'écoutait en fait. Pour moi il y avait vraiment un truc de sortir de la merde. Sortir des problèmes familiaux, des problèmes avec mes sœurs entre autres. J'avais pas mal de sœurs dépressives, une, j'ai su après qu'elle était schizophrène... J'ai vraiment vu mes sœurs aller très très mal, aller dans le gouffre et moi je

voulais me sortir de ça. Je ne sais pas si c'était conscient, mais je crois que oui, je voulais vraiment me sortir de là.

M : S'extraire de...

F : S'extraire d'un milieu familial et s'extraire d'un truc très glauque dans lequel j'étais. Une époque où j'étais un peu anorexique, où je n'allais pas bien et là je pouvais m'exprimer, je pouvais aller mieux.

M : Au-delà du théâtre il y avait vraiment une recherche que ça apporte quelque chose d'autre...

F : Bah oui parce que le théâtre je ne savais pas ce que c'était. La littérature... j'aimais bien lire mais...

M : Vous sentiez que par là il y avait peut-être une porte de sortie ?

F : Oui, je crois que c'était ça, c'était conscient.

M : Donc ça c'était au début, aujourd'hui vous avez quel âge ?

F : J'ai trente neuf ans...

M : Donc depuis l'âge de quinze ans vous avez toujours fait ça ?

F : Oui. J'ai arrêté.... J'ai fait le conservatoire d'Amiens. J'avais seize ans, j'étais jeune. Je suis restée de seize à vingt. J'ai pris une année de pause pour passer le BAC, c'était encore une année où j'allais très mal. Je passais mes nuits à pleurer en me demandant quand est-ce que j'allais pouvoir reprendre. C'était vraiment un besoin pour trouver ma place. Trouver ma place je ne sais pas où mais...

M : Trouver une place quelque part.

F : Pour ma santé mentale j'en avais besoin. Et puis à vingt ans je suis rentrée au conservatoire de Bordeaux, ce qui m'a permis aussi de couper avec le milieu familial. Je suis restée deux ans à Bordeaux et puis je suis entrée au Conservatoire de Paris à vingt deux ans. Voilà ça c'était les études et puis après, en sortant du Conservatoire, j'ai eu du mal à trouver du travail. J'ai travaillé notamment avec Vincent, j'ai travaillé avec des amis, à faire des projets pas forcément payé, je suis restée quatre ans au RMI, sans avoir de statut, et après j'ai réussi à avoir le statut et je l'ai gardé tant bien que mal, avec quelques chutes, quelques pertes, mais j'arrive à peu près à travailler jusque là.

M : Et c'est encore quelque chose qui vous motive, que vous voulez continuer de faire.

F : Oui j'en ai toujours besoin, je trouve que c'est un moyen... Je n'ai pas envie de faire autre chose, et je trouve que c'est un métier qui me permet de rencontrer plein de gens, je crois que j'en ai besoin pour mon équilibre. Maintenant j'ai un enfant, ça a changé plein de choses d'avoir un enfant. Il a quatre ans. Ça a un peu équilibré ma vie d'une autre façon. Je suis moins triste. Je sens que j'ai aussi besoin de passer du temps avec lui alors le travail est un peu moins important. Ça n'a plus la même importance, c'est un peu mieux équilibré. Je

suis moins prête à faire n'importe quoi pour mon métier, j'ai plus besoin qu'on me respecte. Je pense que je le fais plus intelligemment, je fais plus de choix, je crois que ça a ouvert mon point de vue.

M : Vous dites que vous êtes moins prête à faire tout et n'importe quoi parce que c'était le cas à une époque ?

F : Oui. Pas faire n'importe quoi dans le sens passer des castings et me vendre et faire tout pour séduire, mais c'était plus... Je travaillais parfois dans des conditions très mal payées, je travaillais la nuit, je faisais tout pour défendre un projet, à en oublier ma santé tout ça. Aujourd'hui les projets c'est important mais...

M : C'est pas le plus important ?

F : Je me rends compte qu'il y a des choses dans la vie plus importantes que ça. Je n'ai plus besoin de ça pour me sentir bien. Je n'ai plus besoin de me plier en quatre pour un projet pour me sentir bien. Je pense que ça évolue dans le bon sens.

M : Vous si vous deviez donner une définition de ce qu'est « être actrice » vous diriez quoi ?

F : Alors moi je suis interprète, je suis au service d'un texte, ou d'un metteur en scène, au service d'un projet. Je me définis comme interprète.

M : Au service dans quel but ?

F : Dans le but d'exprimer une idée, une pensée.

M : Et c'est important que vous soyez en accord avec cette idée, cette pensée ? C'est comme ça que vous choisissez ?

F : Ha oui ! Si je ne suis pas en accord, je peux pas le faire, je peux pas le faire. Ca m'est arrivé et j'ai quitté le projet. J'ai besoin d'être en accord avec ce que je dis.

M : Donc c'est être au service, mais participer au but recherché.

F : Oui je pense qu'en tant qu'interprète, j'ai une responsabilité de parole. Et si je ne suis pas d'accord avec le propos où la manière dont c'est fait, j'ai du mal à le faire. Ca me rend malade ou je m'en vais à un moment.

M : Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans le fait d'être dans cette position là d'interprète dans le projet ?

F : Moi j'aime bien avoir une responsabilité, j'aime bien qu'on me laisse faire. Après parfois j'ai besoin d'aide pour qu'on soit tous en accord. J'aime bien quand on me laisse ma place, qu'on me fait confiance, que je peux interpréter des choses complètement différentes. Je crois que ce que je préfère, dans le parcours que j'ai pour l'instant, c'est que j'ai eu des rôles complètement différents. J'ai eu la chance de rencontrer des metteurs en scène qui me payaient pas toujours mais qui au moins me laissaient interpréter des choses qui n'étaient pas toujours en accord avec ce qui me ressemble a priori.

M : Et est-ce qu'il y a un rôle par exemple qui vous a un peu plus marqué, qui a été un peu plus important ?

F : Il y a un texte oui. Après j'essaye de me retrouver dans chaque chose. Mais il y a des rencontres qui ont été importantes, des textes qui ont été importants. Mais je remarque que ce texte peut-être, il a été important aussi parce que je n'ai pas pu beaucoup le jouer, je suis restée sur une frustration. Peut-être qu'il aurait mérité plus de place. Ce texte il était important aussi parce que c'était une rencontre avec des musiciens qui travaillent avec moi, parce que c'était un texte que je... Je remarque que c'est aussi en accord avec des choses qui se passent dans ma vie, que je ne peux pas exprimer parce que c'est des choses secrètes. Y'a des choses on s'en fout, on n'a pas besoin de les exprimer et par le biais du théâtre, je crois que ça me permet d'exprimer les choses et de les rendre intéressantes pour tout le monde. Ma petite affaire privée dont tout le monde se fout, qui ne regarde que moi, par le biais du théâtre, par le biais de l'art je peux en faire quelque chose qui soit intéressant ou qui puisse servir aux autres.

J'ai remarqué moi que y'a des spectacles qui m'ont aidée à vivre. Y'a des textes, des romans qui m'ont aidée à vivre. Et je sais qu'un jour il y a une amie qui m'a dit : « Ce que t'as fait ce jour là, ça m'a aidé à vivre ». Alors que c'était vraiment une petite affaire privée dont tout le monde se fout. Et par le biais de l'art, il y a un truc plus universel.

M : C'est trouver un point d'accroche entre ce que vous vivez personnellement et ce qui va avoir une portée.

F : Et du coup ma petite affaire privée, mes petites angoisses, mes névroses à la con, elles peuvent avoir une justification. Je sais que quand j'ai commencé... Je reviens à mes quinze ans... J'allais mal mais c'était pas grave si j'allais mal parce que je pouvais en faire quelque chose.

M : Ca devenait une justification, ça pouvait avoir du sens...

F : Oui ça ne restait pas dans un trou noir, je pouvais en faire quelque chose. Après avec l'âge, on se rend compte que quand on va bien, on peut aussi en faire quelque chose ! En tous cas c'est pas parce qu'on va bien qu'on ne peut pas travailler un univers tragique. Ca c'est une découverte qui est géniale !

M : C'est-à-dire ?

F : Bah là je vais plutôt bien et ça ne m'empêche pas de travailler des choses plutôt sombres. Il ne faut pas aller mal pour être artiste, pour être comédien en tous cas. Je ne sais pas si être comédien c'est être artiste.

M : Vous vous diriez plus interprète ?

F : Bah ça a sa place, chacun a sa place. Je ne suis pas très indépendante en étant interprète. Moi j'aime bien faire ce que je ne connais pas, j'aime bien apprendre.

On parlait des rôles que j'avais aimé interpréter. Le texte que j'avais bien aimé, c'était pendant un stage, je crois que j'avais bien aimé parce qu'il y avait de la musique. Ca m'a plu de goûter à ça. Après j'ai fait un stage avec un chorégraphe, ça m'a plu parce que je n'y connaissais rien, tout était nouveau. Ca me plaît. Je sais que je vais refaire un stage avec un

autre chorégraphe, j'ai beaucoup le trac, je sais que je vais en chier mais je suis très contente de ça.

M : Essayer quelque chose de nouveau...

F : Quelque chose que je ne sais pas faire.

M : Ca c'est quelque chose qui vous plaît et qui est à la fois angoissant... Et d'un autre côté, qu'est-ce qui est plus difficile, qui ne vous plaît pas dans ce métier là ?

F : J'essaye de réfléchir à des expériences qui ne m'ont pas plu. Quand humainement ça ne se passe pas bien, quand je suis en désaccord avec le metteur en scène, quand il y a une ambiance de merde... Là en général je ne me sens pas bien. J'ai besoin qu'humainement ça se passe bien.

M : Qu'est-ce qui peut faire que ça ne se passe pas bien ?

F : Il y a beaucoup de gens névrosés, dont je fais partie sans doute, dans le théâtre, et cette névrose là elle prend trop de place, quand ça devient pénible de voir mes camarades de jeu c'est plus possible. Ou quand je m'ennuie sur le plateau, ça m'est arrivé, parce qu'on l'a joué beaucoup et je n'arrive plus à m'amuser. Parce que ce que j'ai à défendre n'est pas intéressant ou en tous cas moi je n'ai pas suffisamment de forces pour trouver un intérêt à ce que je fais. Après il y a quelque chose de nouveau que je fais, je donne des cours, je donne des ateliers. Ca m'angoisse beaucoup parce qu'il faut transmettre. Moi j'ai l'impression que je ne sais pas faire grand-chose. J'ai fait beaucoup d'écoles, des années de Conservatoire, je dois savoir faire des choses mais je n'arrive pas à le nommer, à le pointer. Donner des cours c'est un truc qui m'angoisse un peu. Je ne sais pas trop quoi transmettre. Je ne suis pas sûre de ce que j'ai à transmettre.

M : Et pourquoi vous le faites alors ?

F : Je le fais pour gagner de l'argent !

M : C'est une bonne raison !

F : Parce que je travaille pour une compagnie et c'est essentiel pour la compagnie de donner des cours, et puis justement pour me confronter à ça, c'est pas parce que c'est difficile qu'il ne faut pas que je le fasse. Je me dis qu'il y a une question là à laquelle je n'arrive pas à répondre et du coup c'est intéressant de creuser là dedans. Mais ça m'angoisse plus de donner un atelier que d'aller jouer, étonnement.

M : Et tout à l'heure vous disiez que parfois, ce qui peut faire que ça ne se passe plus bien c'est parce que vous l'avez trop joué et il n'y a plus forcément d'amusement, justement comment c'est de jouer une pièce plusieurs soirs de suite ? A quoi ça tient qu'il n'y ait plus cet amusement ? Ou qu'il y ait encore ?

F : Et bien c'est étrange... Là le spectacle dont je parle c'était un spectacle pour enfants et c'était un super spectacle. Enfin je ne sais pas, je ne l'ai pas vu, mais des retours que j'avais et de ce que je vivais de l'intérieur je me disais que c'était un très bon spectacle. J'avais une super partition, on était trois comédiennes, il n'y avait aucune raison pour que je m'ennuie.

Sauf qu'on le jouait deux fois par jour, c'était un spectacle trop physique donc y'avait une grande fatigue physique. Et encore une fois je crois que c'est humainement qu'il y avait un souci, je crois que je m'ennuyais avec mes partenaires. On sortait de scène, on était fatiguées, on allait se coucher. Y'avait un truc un peu plan-plan, un espèce de confort, de confort qui en me satisfaisait pas. Pourtant je n'ai jamais été aussi bien payée de ma vie.

Mais je crois qu'il y avait un espèce de confort qui me fatiguait. La routine... Mais c'est vrai qu'il y a d'autres spectacles... Je me souviens l'endroit qui m'a fait décider d'arrêter : un jour j'ai eu le hoquet sur scène. Il était dix heures du matin, c'était un spectacle très physique, donc une grande fatigue. Et j'ai eu le hoquet ce qui ne m'était jamais arrivé. J'étais à un tel endroit de détente que je pouvais me permettre d'avoir le hoquet. Je me suis dit : il faut que tu arrêtes, tu n'ennuies. Je m'en foutais d'être bien ou pas bien, bonne ou mauvaise. Je crois que c'est ça. Mais à chaque fois que je m'ennuie c'est aussi qu'humainement dans la troupe il n'y a plus d'enjeu. Je me souviens que ma partenaire faisait la gueule avant d'entrer sur scène, moi je sais que je n'y arrive pas. Si j'ai envie de faire la gueule faut que je m'en aille.

M : Il n'y avait plus d'envie, plus d'enjeu.

F : Pour moi jouer, il faut que ce soit une fête ! Parce que j'ai commencé, je n'avais pas le droit de faire du théâtre, donc il y avait une espèce d'urgence à chaque fois que j'allais en cours. Il fallait que j'en profite parce qu'après j'allais rentrer à la maison. Et j'aime bien essayer de conserver cette ambiance là, le fait que ce soit une fête d'aller jouer.

M : Malgré le côté professionnel et toutes les contraintes, que le moment du jeu reste proche des motivations premières.

F : Oui. Professionnelle, je ne sais pas combien de temps je pourrai le rester. Aujourd'hui on n'est pas super... Y'a une grande incertitude. Et s'il n'y a pas la joie de le faire au moment présent ! Après quand est-ce que la joie s'arrête je ne sais pas.

M : En tous cas le faire sans joie ce n'est pas possible ?

F : Non ce n'est pas possible. Après la joie ça peut être difficile, je peux me chier dessus avant de jouer, je peux avoir peur, je peux me blesser, je peux être hyper malade. La joie c'est autre chose... Ce n'est pas le petit plaisir, c'est une nécessité intérieure peut-être, je ne sais pas...

M : Et par exemple vous vous avez déjà fait de la mise en scène ?

F : Non ! Le jour où je ferai de la mise en scène je serai très fière de moi.

M : Pourquoi ?

F : Parce que c'est comme ce que je disais sur donner des cours, je ne suis pas sûre de ce que j'ai à transmettre. Et faire de la mise en scène je crois que je n'ai pas encore dépassé suffisamment ma timidité. Il faut être sûr de savoir ce qu'on a à dire. En fait ce qui me stresse le plus c'est d'écrire un dossier et d'aller le montrer à des gens en disant : « Ca, ça vaut le coup » ! Ca, j'ai pas du tout dépassé ce stade là.

M : C'est la différence entre être au service de quelqu'un qui a une idée à transmettre et un projet. Participer à ça mais pas en être porteur pour l'instant.

F : J'espère qu'un jour je serai à la hauteur de ça, j'en suis pas là malheureusement.

M : Chaque chose en son temps...

F : Oui, mais je crois que c'est dans ma nature aussi d'être au service de, plutôt que d'être porteur de... (Elle rit). Je crois, après faut pas en avoir honte.

M : C'est une position qui fonctionne un peu mieux. Et dans « se mettre justement au service », ça passe par des personnages. Comment est-ce que vous vous abordez la création d'un personnage ?

F : Ça dépend beaucoup des projets. Je travaille beaucoup avec une compagnie, où le texte est très important, parce que le texte est très compliqué, très précis, donc ça passe d'abord par le texte. Par le texte et par le corps, par une partition corporelle. Je ne pense pas forcément à interpréter un personnage, le personnage il vient après. En tous cas dans le travail que je fais avec la compagnie, il vient après ce que je trouve dans le texte. Dans le texte je trouve des pistes, je m'attache d'abord vraiment au texte. Dans le texte je trouve des pistes, ou j'ai des envies : « tiens peut-être je pourrais essayer physiquement d'être comme ça ». Le texte me donne une partition corporelle et le personnage vient après, ou pas d'ailleurs. Là je vais tourner un court-métrage c'est la première fois – non c'est pas la première fois c'est pas vrai - où je joue le rôle d'une femme qui a un enfant et qui va être amenée à tuer son mari (Elle rit), bref... Ça va être très esthétique, je remarque que je n'ai pas de partition. J'ai discuté hier avec le réalisateur qui est un ami et il me faisait remarquer que quand je discutais du rôle, j'en parlais en termes physiques et pas en termes de psychologie « elle est triste, elle a peur ».

M : Et comment du texte ça peut vous donner des indications physiques ? A quoi est-ce que vous êtes sensibles ?

F : Au rythme du texte. Hum... Après c'est des choix que je fais. C'est en ça que je suis interprète, mais j'ai une responsabilité. Je vais faire des choix. Par exemple un jour j'ai joué – ça m'avait beaucoup plu de faire ça, le spectacle n'a pas du tout marché c'était un échec total – mais moi j'adorais ce que j'avais à faire. Je devais jouer le fantôme d'une petite fille, un rôle un peu diabolique. Parce que c'était assez loin de moi à priori, quoi que, en fait pas tant que ça. Le metteur en scène avait envie de... Non je crois que c'est moi qui ai proposé, de me recouvrir de gouache blanche, ce qui avait une conséquence, la gouache elle séchait, en plus c'était assez inconfortable, on travaillait dans un lieu où il faisait très froid, ça me donnait une posture corporelle étrange. Il avait proposé aussi que je sois complètement trempée, ça on l'a fait une fois et pas plus, parce que j'étais complètement congelée, mais ça m'a apporté une espèce de position physique.

Ensuite comment j'ai fait ? Je me suis inspirée d'un film que j'avais vu qui s'appelle *Morse*, j'avais beaucoup aimé ce film, avec un vampire. Donc je me suis inspirée aussi de ce personnage là. Après ça se voyait ou pas, peu importe, mais de l'intérieur j'essayais de retrouver comment cette petite fille qui jouait devait se sentir. Je m'inspire en fait de plein de choses, j'essaye de chopper tout ce que je peux.

M : Vous avez commencé en disant que c'était loin de vous, ou peut-être pas. Tout à l'heure vous parliez de ça, de comment des choses personnelles peuvent trouver une accroche, pour jouer quelque chose de plus universel. Dans le travail est-ce que vous pensez à ça ? Ou est-ce que c'est juste dans le choix d'un projet ?

Quand vous en parlez là c'est le texte, et puis c'est physique, c'est pas très intellectuel ou psychologique.

F : Intellectuel je ne le suis pas, malheureusement. Psychologique, je ne sais pas trop ce que ça veut dire. Quand je parle de physique, c'est aussi de l'intérieur, c'est plus de l'ordre de la sensation, le mot le plus juste c'est de l'ordre de la sensation.

Après je ne me souviens pas trop de la question...

M : Est-ce que des choses personnelles qui peuvent être en résonnance avec ce que vous jouez vous en servez ?

F : Oui oui je crois que je me sers de tout ce que je peux. Je crois que c'est peut-être une des raisons pour lesquelles j'ai du mal à transmettre c'est que c'est assez empirique. C'est-à-dire qu'on me donne un texte, un rôle, une proposition et je vais capter tout ce que je peux. Après au fur et à mesure des répétitions je vais laisser tomber des choses, mais tout ce que je peux. Même ce que j'observe dans la rue, quelqu'un comme il se tient, sa posture, je vais me servir de tout. Et aussi de mon expérience personnelle qui n'a rien à voir avec le théâtre.

M : Vous vous en servez comment ? Par des sensations ?

F : Par des sensations, une espèce de mémoire émotionnelle aussi. Ouais de l'ordre de la sensation, de la mémoire émotionnelle. Je vais pas penser à ma grand-mère qui est morte, mais dans le corps. En fait je remarque, alors c'est bizarre ça, quel exemple je pourrais donner ? Quand est-ce que j'ai ressenti ça ? Y'a trois jours j'avais une cystite, et je remarque que je retiens, j'ai l'instinct d'essayer de retenir comment je me tiens quand j'ai mal, comment je suis. Par exemple un jour mon fils il a traversé la rue, et j'ai hurlé et je remarque que j'ai eu le réflexe... Alors j'ai eu peur qu'il meurt, j'ai hurlé un truc je ne savais pas que ça faisait partie de moi. Et juste après, une fois que l'angoisse était passée, je me suis dit : « Tiens c'est bizarre ce cri je ne le connaissais pas de moi ». J'ai toujours le réflexe de ça.

M : De tout de suite après, ou pendant, imprimer comment le corps réagit.

F : Et c'est en ça, je reviens toujours à la même chose, que toutes les expériences que je vis peuvent être aussi clé.

M : C'est intéressant, ça rejoint un peu ce que vous disiez au départ, d'avoir démarré le théâtre pour sortir de quelque chose, et maintenant, dans ce que j'entends, c'est comme si ce que vous viviez allait servir à autre chose. Que même si c'est douloureux ça va permettre un décalage.

F : Oui oui je crois. Enfin je réfléchis en même temps qu'on se parle mais je crois qu'il y a un truc, je crois que c'est pour ça que j'ai besoin de ce métier. Sinon... Je vois pas l'intérêt... Je crois, peut-être que je me trompe complètement.

M : C'est quand même un besoin d'une certaine façon ?

F : Oui je crois que j'ai besoin de jouer! C'est un besoin qui s'est amenuisé un peu depuis que j'ai un enfant. Parce que je récupère quelque chose de génial ailleurs. Et puis là où j'ai vachement de chance, là où j'aime bien mon métier aussi, c'est que je suis amenée à rencontrer des gens que je trouve super ! Pas que... C'est un métier humainement qui est compliqué aussi. C'est un métier où on est sensé parler de l'humain, on recherche sur l'être humain, on cherche comment rendre le monde meilleur et à l'intérieur c'est vraiment... On te vire quand on veut, y'a aucune sécurité de l'emploi, le gens sont pourris les uns avec les autres. Moi le fait d'avoir fait un enfant, on m'a fait remarquer que c'était vraiment pas une bonne idée, le truc qui dans le milieu du travail ordinaire serait vraiment impensable !

M : Comme si le théâtre devait passer avant tout ?

F : Ou des conditions de travail... Travailler de nuit sans te payer, enfin des trucs complètement absurdes ! Vraiment on te vire du jour au lendemain sans te prévenir, on te parle mal... On te fait remarquer que t'es une femme et que t'es pas super. Moi combien de fois on m'a dit que j'étais petite et moche ou trop grosse ou trop maigre, pas de seins, ou trop de seins... Vraiment tout quoi !

M : Ca peut être assez violent.

F : Oui c'est un milieu violent.

M : Est-ce qu'il y a dans ces conditions des choses, c'est une question que je me pose... Jusqu'où c'est du théâtre ? Comme vous disiez c'est « être au service » de l'idée du metteur en scène, travailler en tant qu'interprète, mais jusqu'où on peut aller ? Parfois j'ai l'impression que ça peut aller jusqu'à de l'instrumentalisation ?

F : C'est une bonne question... Et ben ça je crois que le fait d'avoir un enfant ça m'a transformé. Cette instrumentalisation je ne l'accepte plus. Quand je suis tombée enceinte je travaillais sur un projet. Je ne savais pas que j'étais enceinte, j'avais accepté ce projet et j'étais prête à tout. Je travaillais comme une folle j'avais vachement d'énergie, je me disais c'est super ! Et puis je me suis rendue compte que j'étais enceinte et je me disais mince... Mon premier réflexe de connasse ça a été : « mince je ne pourrai pas faire ce projet jusqu'au bout ». Et puis il a été prévu que un mois après mon accouchement on parte faire un tournage en Espagne, que j'emmène mon fils et puis on devait répéter trois semaines donc je devais laisser mon fils dans une crèche et partir trois semaines. Je me disais : « Ouais pas de problème je le ferai ». Et puis l'enfant est né et je me suis rendue compte que pas du tout ! J'étais pas du tout capable de faire ça. Et les conditions que me proposait le metteur en scène, je n'étais pas du tout capable d'accepter ça, d'accepter des conditions pas payées, partir loin. Et là ça a commencé à se fendiller, ça a mis du temps, j'ai mis un an et je suis partie. J'ai rempli mon contrat, ce que j'avais prévu de faire et puis je suis partie.

Je trouve que ce qui a changé avec l'enfant c'est que... Ca a changé ma vision de l'art aussi. Moi je veux que l'humain soit respecté. J'ai besoin de ça. Et même ça a changé mes goûts pour le cinéma. Quand je vais au cinéma il y a des choses que je ne veux plus voir, que je ne peux plus voir. Il y a des œuvres d'art je suis absolument contre. En fait j'ai travaillé... Le chorégraphe avec lequel j'ai travaillé dont je parlais c'est Jan Fabre. J'ai fait un stage de deux mois avec lui, je pense qu'aujourd'hui je ne serais plus capable de faire un stage avec lui parce qu'il ne respecte pas l'être humain. Il est manipulateur, il est hyper violent, il pousse les gens à être hyper violents et ça je ne suis plus d'accord avec ça. Même les performances qui pouvaient m'intéresser à l'époque, qu'il fait, où il finit en sang, je me dis

c'est nul, ça n'a aucun intérêt. Pour moi ça n'a plus aucun intérêt. Pas parce que je n'ai plus envie de me faire mal, si j'ai envie de me faire mal moi, j'en suis capable, mais parce que je n'ai plus envie qu'on me pousse à me faire mal.

M : Avec le recul, à votre avis quel intérêt vous trouviez dans ce travail avec lui ?

F : Le dépassement de soi. Et puis je crois que tout comédien a besoin d'être aimé, donc aussi le besoin qu'on me dise que c'est bien. C'est humain mais ça ne rend pas très indépendant. Le besoin d'être admiré aussi je pense.

M : Qui peut passer par là ? Être prêt à se faire mal pour cette recherche là ?

F : Mais la limite dont vous parliez elle est compliquée à trouver. Je pense que vous avez contacté Emmanuel, parce que lui, il a plein de choses à dire là-dessus. Parce qu'il a travaillé de longues années avec quelqu'un qui, moi je trouve, était très limite. Enfin c'est lui en parlera.

M : Cette question de continuer de trouver un amusement... Sans aller jusqu'à se faire mal vous disiez que, quand il n'y a plus d'amusement...

F : En fait c'est quand il n'y a plus de dépassement de soi... Pour moi s'amuser c'est aussi se dépasser. S'amuser qu'est-ce que ça veut dire ? C'est aussi faire des choses qu'on ne se savait pas capable de faire. Y'a un amusement dans l'état extrême. Dans l'état physique, psychologique ou émotionnel extrême. Comme dans les sports extrêmes. Y'a quelque chose d'extrême dans le théâtre.

M : Le fait de jouer consiste à faire semblant et peut-être de là faire quelque chose qu'on ne ferait pas ?

F : Est-ce que c'est faire semblant ? Je ne sais pas... Je ne sais pas si c'est faire semblant. On dit faire semblant de faire exprès ou faire exprès de faire semblant, je ne sais jamais. Je pense qu'il y a une vraie sincérité dans le jeu. Ce n'est pas faire semblant.

M : C'est quoi cette sincérité ?

F : C'est être à un endroit juste... Je ne pense pas qu'on mente quand on fait du théâtre. Je pense qu'il faut être à un endroit sincère de soi, en accord absolu avec ce qu'on dit, avec là où on est, c'est compliqué, c'est rare. Dans l'idéal être sincère ce serait en accord avec l'endroit où on est, les personnes avec qui on est, ce qu'on a à exprimer, avec l'instant présent. Et faut pas faire semblant. C'est compliqué...

M : C'est vrai que c'est quelque chose qu'on entend beaucoup mais qu'est-ce que cette sincérité ?

F : Moi je dirais ça : être à un endroit juste, à l'endroit où on est dans le moment présent, avec l'état dans lequel on est, avec ce qu'on a à exprimer et les gens avec qui on a à le faire. Je crois que ce serait ça la sincérité.

M : Là c'est sur un plateau de théâtre. Et quelle est la différence entre cette sincérité là et une sincérité plus quotidienne.

F : Dans la vie ? Ben je ne sais pas s'il y a tant de différence que ça. Sauf qu'au théâtre il y a une partition. J'ai pas à chercher, sauf si j'ai un trou, ce que je dois dire. Donc il y a plus de confort dans la scène de théâtre.

M : Dans l'éprouvé c'est un petit peu la même chose...

F : Après sur une scène de théâtre tout est exacerbé. Ce serait comme un présent plus que présent. Après sur une scène de théâtre on est protégé aussi. On peut se permettre d'être un présent plus que présent, prendre plus de risques que dans la vie. Pour moi c'est plus confortable d'être sur une scène que d'être dans la vie des fois. C'est aussi le souvenir que j'ai de quand j'avais quand j'avais onze ans, chez les scouts et je me sentais plus confortable quand j'interprétais que quand j'étais.

M : Et c'est quoi cette protection ?

F : Ben déjà on est sur une scène donc à priori personne ne va venir me faire chier. Et puis ce que j'ai à dire est écrit. Donc a priori je ne vais pas dire de conneries et puis j'ai, physiquement, j'ai ma place. C'est pour ça que j'aime pas me battre pour avoir ma place. Toutes les auditions je détestais ça, après le Conservatoire. A chaque fois c'était l'enfer. Après moi je travaille, ça veut pas dire que je suis confortable, que je ne fais plus rien dès que j'ai ma place. Mais je crois qu'il faut... Que je me bats à, c'est-à-dire à un endroit juste, à un endroit de travail et de jeu, et pas de « je veux garder ma place ». Je crois, j'espère. C'est pas concret ce que je dis ?

M : Si si, enfin ça n'a pas à être concret. Mais je crois que je comprends un peu le cheminement...

F : Après je parle dans l'idéal !

M : Oui ensuite les expériences sont différentes. Et sur ça, le fait de parler avec les mots d'un autre ?

F : Ca c'est génial ça ! Ca me permet de voyager dans la tête d'un autre. Ca j'adore faire ça !

M : C'est quoi ce plaisir ?

F : Comprendre les mécanismes de quelqu'un d'autre, je trouve ça salutaire, même pour l'humanité ! Je me souviens d'un atelier que j'ai fait dans un théâtre, un théâtre qui va fermer, parce que directives, politiques, un super théâtre qui fait de supers programmations où les artistes sont super bien accueillis, j'avais adoré travailler la bas, et puis j'ai fait un dernier atelier avec des jeunes. Après l'atelier on a parlé et la conclusion d'un des étudiants c'était : « Ha c'est super parce qu'on est dans la même classe depuis le début de l'année et en fait j'ai appris à rencontrer... » Il parlait d'un élève hyper timide: « J'ai appris à rencontrer untel parce que je ne le connaissais pas et en fait par le biais du théâtre je me suis rendu compte que c'était un mec bien ». Et ben ouais, je me suis dit : « Toi tu as tout compris » !

On rencontre les gens de l'intérieur. Y'a une possibilité d'aimer son prochain avec le théâtre. Si t'aimes pas sa coupe de cheveux et ben c'est pas grave parce que sa coupe de cheveux on

s'en fout. Ouais c'est comme rencontrer les gens de l'intérieur et apprendre à comprendre comment ils marchent. Un truc d'empathie.

M : Si je comprends bien, c'est en rencontrant l'autre qui est lui-même en train de jouer, ça permet d'aller au-delà de ce qu'on donne à voir au quotidien ?

F : Oui en train de jouer, mais dans l'idéal s'il est à la même place de sincérité que ce que j'essaye d'être. A priori on est tous au même endroit de tentative de sincérité. Et dans le texte, c'est aussi rencontrer l'auteur.

M : C'est comme si d'une certaine façon y'avait cette sincérité en chacun qu'on essaye d'exprimer dans la vie et qu'au théâtre on exprime autrement et du coup ça permet effectivement de rencontrer les gens.

F : Moi je trouve qu'on l'exprime mieux au théâtre ! Je revoyais ces jeunes là où ils arrivent sur scène, premier exercice, ils ont tous une dégaine... En général les mecs c'est la main aux couilles et les filles c'est « hu hum » (petit rire), et on enlève tout ça. On enlève le personnage social. Y'a plus de dénuement. C'est en ça qu'il y a une recherche de sincérité.

M : Ça permet de proposer un autre personnage que le personnage social dans lequel ils peuvent être un peu enfermés.

F : Oui !

M : Dans lequel tout le monde peut être un peu enfermé.

F : Oui on est obligé pour se protéger. En fait c'est comme si la scène c'était un endroit protégé où on pouvait se permettre d'enlever un peu tous les masques sociaux. Dans l'idéal...

M : Ça ne se fait pas comme ça en claquant des doigts...

F : Oui il y a aussi des mauvaises rencontres sur scène... Moi j'adore lire des romans parce que ça m'apprend à être plus empathique.

M : Essayer de comprendre les chemins des autres, les histoires des autres ?

F : Oui les chemins c'est ça.

M : Et sur cette histoire de masques justement, c'est un peu proposer un autre costume pour s'exprimer. Quelle est l'importance du regard du public ? Tout à l'heure vous disiez qu'il y avait un certain besoin de reconnaissance du public, mais quel place il a dans tout ça ?

F : Je crois très vulgairement que moi j'ai besoin d'être aimé, il a de la place !

M : C'est important de le dire, et courageux, parce que je crois qu'il est là pour beaucoup de monde, mais c'est pas toujours dit aussi clairement.

F : Oui, il y a un besoin de séduction... Ça me fait chier mais oui. Après je remarque que parfois je joue mieux quand il n'y a pas de public.

M : En répétition ?

F : Oui ou quand un soir il y a trois personnes et qu'on joue quand même. Je suis plus concentrée en moi-même, y'a plus de détente, je ne sais pas mais parfois je joue mieux quand il n'y a pas de public. Mais oui il a un truc de séduction c'est sûr.

M : Vous y pensez en jouant ou pas ?

F : Malheureusement ouais, je ne devrais pas. Mais plus j'y pense plus je joue mal (elle rit) ! C'est pour ça peut-être que je joue mieux quand il n'y a personne.

M : En même temps comment faire abstraction du public pour qui on est là ?

F : Et puis il y a aussi des spectacles où ... Il y a un spectacle que j'ai joué il n'y a pas très longtemps où j'adorais l'histoire, j'adorais les personnages, le propos du spectacle et j'avais vraiment envie que les spectateurs ils entendent ça. Je ne sais pas si avec plus de distance ça aurait été intéressant au pas. En tous cas là j'étais vraiment convaincue du truc et au-delà de la séduction, y'avait aussi : « Ecoutez ce que je dis, c'est génial » ! En tous cas pour moi c'était un truc fondamental de la vie...

M : Qu'il fallait transmettre pour le coup, qui se fasse entendre.

F : Ouais. Et là j'étais contente quand il y avait du monde parce que peut-être, il y avait plus de monde qui allait entendre ça, ça me semblait important de le dire. C'est un peu naïf mais bon...

M : C'est-à-dire que le message à porter prenait beaucoup de place.

F : Le message apporté et la façon dont on l'apporte. Pas que le message mais la façon dont c'était construit. Il y a le fond et la forme et ils se rejoignent...

M : Dans le meilleur des cas !

F : Je parle de l'idéal là !

Après y'a une autre dimension qui est essentiel dans ce métier, c'est les moments où on ne joue pas. Socialement c'est compliqué. Moi je traverse des vrais moments de gouffre quand je ne travaille pas. Quand j'ai pas de perspectives, ça va pas. J'ai peur de pas gagner ma vie. Cette peur-là elle est toujours vivante.

M : C'est un métier qui reste dans l'incertitude. Vous y pensez aussi dans les moments où vous travaillez ?

F : Moins ! (elle rit) Heureusement, mais le fait d'y penser, ça rend précieux le moment où je le fais. Et puis même y'a un regard de la société que je trouve violent.

M : Qu'est-ce qui est violent ?

F : Par exemple pour mes parents, j'ai pas fait d'études. J'ai fait dix ans d'études mais pour mes parents ou des membres de ma famille j'ai pas fait d'études. Mon métier n'est pas sérieux, je ne travaille pas. Je me souviens un moment, j'avais des problèmes pour faire garder mon fils et quelqu'un de ma famille m'avait dit : « Bah t'as qu'à l'emmener ça fera rigoler tout le monde ». « Tu emmènes ton gamin au bureau toi ? »

M : Cette dimension du jeu...

F : Je travaille en dehors moi, je m'entretiens, j'ai besoin de m'entretenir. C'est souvent pris pour « Toi tu fous rien ». Bah non quand je vais courir alors que je déteste courir, la gymnastique de tous les jours, de faire du yoga... C'est pas facile avec un enfant mais j'essaye et les gens me disent quand même que je ne fous rien.

M : Ca c'est un peu difficile parfois l'incompréhension des personnes ?

F : Ouais...

M : En même temps c'est ce qui crée aussi peut-être cette énigme et une certaine fascination autour de ce métier là ?

F : Oui il y a une fascination. Moi je suis fascinée par des gens qui travaillent dans un bureau tous les jours.

M : Mais les comédiens sont exposés, on peut aller voir...

F : Oui c'est public, enfin moi y'a pas grand monde qui vient me voir, je ne suis pas célèbre, c'est public mais restreint. C'est un métier qui a la même rigueur que l'importe quel métier.

M : Même plus, parce que pour beaucoup de métiers, en dehors du travail...

F : Ha c'est sûr que pour moi le travail fait partie de ma vie et ma vie du travail.

M : Y'a une continuité...

F : Oui je n'ai pas la notion de loisir et travail, les deux sont intimement liés.

M : Et ça c'est quelque chose qui vous convient ?

F : Ha oui ça j'aime bien !

M : Qu'il y ait quelque chose de continu entre les deux ?

F : Oui, même quand je joue avec mon fils, je pense aussi au théâtre à un moment. C'est génial ça !

M : Ca pourrait être quelque chose de difficile à vivre, d'avoir tout de mêlé ?

F : Non j'aime bien, ce qui est plus difficile c'est les moments où je ne travaille pas.

M : Les moments d'incertitudes et de doute sur ce qui va se passer ?

F : Le travail, même s'il y a des difficultés dans le travail c'est quand même le luxe ! Même si je me demande comment je vais interpréter mon truc, que j'ai un rhume, je me dis que je ne vais pas y arriver, pour moi c'est des soucis de luxe !

M : C'est pas des vrais soucis angoissants ?

F : Non ça c'est : comment je vais trouver du travail ?

M : Je réfléchis un petit peu, je ne sais pas s'il y a d'autres choses qui vous paraissent importantes ? Je vais reprendre mes petites notes...

F : Non... Ma maternité mais j'en ai pas mal parlé. Je ne m'attendais pas à ce que ça... Moi je ne voulais pas d'enfant parce que je pensais que ça allait m'empêcher de travailler, pour des raisons personnelles, familiales encore... Et au début j'avais cette angoisse là et plus ça va, plus je me dis : « Je m'en fous ». Plus tout ce qui est de l'ordre de la vie a une importance pour moi et plus ça enrichit mon travail aussi.

La vie dans le sens de la vitalité, tout ce qui va vers quelque chose de vivant, plus que quelque chose de mort-vivant. J'entends la vie dans ce sens là.

M : Tout ce qui va vers quelque chose de vivant est important, enrichissant ?

F : Oui !

M : Ce n'était pas une évidence avant et ça l'est devenu ?

F : Oui !

M : C'est peut-être ça le changement, qu'il y avait une espèce d'exclusivité au théâtre ?

F : Oui exclusivité et quelque chose de plus morbide aussi. Ma capacité d'émerveillement à augmenté et je trouve que c'est bien.

M : Quelque chose de morbide dans quel sens ?

F : Ce qui tire vers la mort et ce qui est glauque. Je pense que je suis pourtant attirée vers les mêmes sujets. J'y pense parce que je vois un monsieur qui a l'air complètement fou, la folie c'est un sujet qui m'intéresse, et je continue à être intéressée par ce sujet là quand je travaille, quand je joue, mais j'y vois un truc plus lumineux.

M : C'est les mêmes sujets avec un regard différent...

F : Une ouverture ! Et dans mon métier aussi du coup ! Je ne sais pas, je dis ça aujourd'hui, mais demain... J'essaye de parler au moment présent !

M : Et bien on va peut-être s'arrêter là-dessus, sur cette touche d'ouverture.

VIII. 8. Annexe n°8 – Interview de Philippe Duclos

Philippe Duclos a 65 ans, il est acteur et pédagogue.

Après une formation aux Cours Florent, il débute sa carrière en tant qu'acteur et commence à enseigner le théâtre vers l'âge de 40 ans.

Il incarne notamment un des rôles récurrents de la série *Engrenages* lorsque je le rencontre.

Philippe : Je vais enregistrer moi aussi.

Je ne sais pas du tout ce qui va ressortir de notre entretien mais....

Maud : Pour commencer, vous comment est-ce que pourriez me raconter comment vous êtes venu à faire du théâtre ?

P : Par mon père. C'est par mon père en fait. C'est strictement au départ le « mode de vie ». C'est pas du tout lié... C'est-à-dire le mode de vie avec la liberté que ça entraîne. C'est-à-dire mon père était quelqu'un qui vivait en gros, « pas comme les autres gens ». Il se couchait tard, il se levait tard, dans la journée il était là. Donc c'est vrai que ça constituait pour moi une chose que j'avais envie d'imiter. Ça paraissait répondre à une liberté. Sûrement qu'il y a déjà d'une manière confuse l'envie, diraient les psys, un peu névrotique, d'être un peu inadapté. C'est-à-dire de ne pas vouloir être conforme à un modèle social prédominant.

Je pense qu'il y avait ça au départ. Si j'essaye de remonter... La question comme vous le savez pour y répondre, elle a une part aussi irrationnelle, qu'on ne peut pas forcément théoriser ou analyser. Mais si j'essaye de remonter très loin, c'est-à-dire avant même de parler de question artistique ou esthétique, y'a ça. Mais je pense que c'est très important. C'est à dire le ... Bon c'est un peu spinoziste. La « manière d'être » elle détermine l'être. D'abord on n'est pas un « être » pour Spinoza mais c'est notre « manière d'être » qui nous détermine en tant qu'existant. Et qui fera la vie qu'on aura et qui fera aussi les pensées, la morale. C'est ça au départ.

Après j'ai pas non plus fait comme mon père qui était artiste de music-hall. J'ai choisi quand même quelque chose de plus « noble ». Alors là confusément, pourquoi ? Je dirais la source c'est le quand même le cinéma au départ. Le cinéma a totalement enveloppé mon enfance. Le cinéma et les bandes dessinées. Je mettrais les deux dans le même sac. C'est le cinéma qui m'a apporté la part de liberté, disons par le rêve, dont j'avais besoin pour me sentir exister. Sinon le reste du temps, la vie me paraissait assez singulièrement plate et n'ayant pas beaucoup d'intérêt, pour dire crûment les choses. Voilà.

Après j'ai rencontré tout ça beaucoup plus tard et théorisé, mais par exemple je me sens très proche de ce que vous connaissez, Serge Daney, quand il dit que pour lui par exemple, le cinéma c'est tout d'un coup, c'est fabriquer le monde. Avec un grand M, comme un monde possible, le monde possible où on respire.

M : Vous vous seriez d'accord avec ça ?

P : Oui entièrement, je me sens entièrement à cet endroit là.

M : Vous faites du cinéma et du théâtre, est-ce que vous avez plus d'attrance pour l'un ou l'autre ?

P : La dessus c'est quand même kif kif. C'est deux métiers assez différents. Au départ je suis acteur de théâtre mais j'ai commencé à faire du cinéma plus tardivement, j'avais plus de quarante ans, mais après les deux ont été aussi, restent toujours aussi aujourd'hui importants l'un que l'autre, parce que c'est deux modes complètement différents, radicalement différents, d'une même chose.

La même chose c'est être acteur mais les modes sont complètement différents au sens où je disais tout à l'heure que les manières d'exister sont complètement différentes.

M : Ce serait quoi l'un et l'autre ?

P : Au cinéma on travaille le jour, au théâtre, aussi quand on répète mais, c'est la nuit. Au cinéma on peut tourner – là pendant trois jours ici il y avait un tournage⁸⁴⁴ – au théâtre on rentre dans un lieu où on s'enferme. Au cinéma c'est les mots de tous les jours y'a pas de notion de textualité. Au théâtre c'est du texte. Le texte c'est pas la parole, donc dans le texte on a déjà un pied dans la littérature. Au théâtre on met un beau costume, au cinéma c'est les habits de tous les jours. Au théâtre c'est un travail de création qui consiste véritablement à créer toute chose, on crée l'espace, on crée entre guillemets le personnage qu'on est censé représenter, c'est une porte vers l'extérieur. Au cinéma on part de soi, tout part de soi, on va jouer d'abord avec l'individu qu'on est. Je vais jouer avec ma façon d'être, ma façon de parler. Au théâtre non, tout va être créé. C'est transposé différemment. Au cinéma je suis présent à ce que je dis, faut pas que je fasse le moindre effort. Je peux même parler de telle manière telle que vous ne compreniez pas vous, c'est pas grave si le micro que j'ai là l'entend. C'est le cas de plein d'acteurs, par exemple De Niro, on comprend pas ce qu'il dit sur un plateau, mais le spectateur entendra très bien parce que ce sera démultiplié par les hauts parleurs. Au théâtre il faut crier.

Par exemple Godard, il dit : « Moi je vais pas au théâtre parce que ça crie ». Tout est opposable en permanence.

M : Le point commun malgré tout c'est le métier d'acteur...

P : Oui alors acteur il faudrait voir ce que c'est.

M : Oui justement j'allais vous demander ce que c'était pour vous. Si vous deviez donner une définition.

P : Non je ne peux pas donner de définition. On peut réfléchir sur des points. Acteur c'est action, c'est le même mot. D'ailleurs quand on tourne, le mot qui lance la prise, c'est « action ». Au théâtre on dit pas action, mais on pourrait le dire. Une action c'est très exactement ce qui est déterminé par une situation. Une situation c'est un ensemble de données extérieures à vous, qui vont être telles que, elles vont d'une certaine manière vous contraindre à réagir, parce qu'il faut que ce soit une situation exceptionnelle pour que ce soit intéressant. Alors situation exceptionnelle ça peut être n'importe quoi... Votre père est dans le coma, vous venez d'apprendre qu'il est à l'hôpital et en même temps vous êtes obligée de venir m'interviewer. Vous êtes divisée, etc....

De là vont jaillir des actions particulières. Je dirais qu'à partir de là, les deux ont cela en commun. Tout part d'une situation exceptionnelle.

M : Vous dites dans l'action, mais ce serait plutôt dans la réaction ?

⁸⁴⁴ « Ici » en référence au café dans lequel je le rencontre

P : Oui dans la réaction, si on dit que la situation est première. Alors après, bon y'a des écoles... Certaines disent que le personnage est avant la situation, y'en a d'autres qui disent que le personnage est entièrement déterminé par la situation. Le personnage est un ensemble de réactions constitutives d'un individu réagissant par rapport à certaines situations.

M : Quand vous, vous abordez un personnage, un texte, vous avez plutôt tendance à le prendre dans quel sens ?

P : Pour moi ça part toujours de la situation. La création du personnage, elle m'est un peu... c'est pas qu'elle m'est indifférente mais elle est secondaire à la lettre, elle ne vient pas en premier. Je dis pas que ça n'existe pas mais c'est pas premier. Ce qui est premier pour moi c'est la situation, et qui dit situation dit évènement. Tout part de l'évènement au théâtre et au cinéma aussi.

J'essaye de raisonner comme ça devant vous. Acteur ce serait donc cette envie peut-être de... De vivre des événements de théâtre ou de cinéma, ou de vivre des événements tout court. Comme vous savez y'a pas de différence entre un événement de théâtre, de cinéma ou un événement de peinture. Tout court, comme on dit : « Quelqu'un se fait écraser dans la rue ».

Vous connaissez l'histoire : Picasso il a peint Guernica, la guerre d'Espagne et puis il se trouve devant un fasciste à une exposition, et le fasciste le toise et lui dit, en montrant Guernica, d'une manière méprisante : « C'est vous qui avez fait ça ? ». Et Picasso répond : « non c'est vous ». C'est la plus belle définition de l'évènement que je connaisse. L'évènement de peinture, il n'est pas moins fort. C'est pas la même forme on est d'accord. Une peinture ce n'est pas la même chose. Une peinture, ce n'est pas la même chose que des gens qui se font tuer, mais en tant qu'évènement, c'est aussi fort. C'est-à-dire ça constitue un évènement aussi violent, parce qu'il y a des artistes qui en sont morts, arrêtés, persécutés, parce qu'ils avaient commis telle ou telle forme, je veux dire c'est pas... Meyerhold a été arrêté par Staline et est mort. Il n'avait jamais fait que du théâtre. L'évènement est aussi puissant. Après c'est vraiment des raisonnements après coup parce que vous me posez des questions et j'essaye de théoriser. Après coup je me dis qu'au fond, même quand je lisais des BD – je me souviens j'avais des petits soldats – je les ai foutu en l'air maintenant parce qu'ils étaient tout pourris, mais ce qui me fascinait je me souviens, c'est que c'était des cowboys et des indiens qui étaient pris dans des situations précises mais telles qu'on ne voyait que les actions.

Par exemple c'était le cowboy qui venait de prendre une flèche qui mourrait et qui était renversé comme ça, c'était l'indien qui surveillait parce qu'il venait de la plaine. Chaque personnage était en quelque sorte saisi dans le vif d'une action, c'est-à-dire d'une situation en train de se faire. Et je pouvais rester des heures avec ces figurines mais parce que je crois que j'avais besoin de rejoindre les situations qu'ils étaient en train de vivre. Par exemple je me souviens enfant, j'avais des guignols et mon petit voisin de palier qui était mon copain, tous les soirs on se voyait et on jouait ensemble. Si vous voulez nos mères nous réunissaient pendant une demi-heure une heure pour qu'on leur foute la paix pendant qu'elles préparaient le diner et donc on jouait à Guignol. Mais les rôles étaient clairement départis. Lui ça l'intéressait pas de « faire », il voulait être spectateur, il regardait et moi je voulais faire. Donc je pense qu'il y avait cette envie d'être du côté de ce qui est en train de se faire et donc de se vivre. D'imaginer les situations, avec des actions. C'est peut-être ce besoin là je dirais, si j'essaye de raisonner dans ce qu'il y a de plus bête.

Après pour moi ce qui est très important pour le théâtre et pour la vie – parce que tout ce que je dis là pour le théâtre ou le cinéma, c’est pareil pour la vie – c’est les situations. On est né de situations...

M : Par exemple pour vous, si on prend du côté du théâtre, et peut-être après du cinéma, qu’est-ce qui est différent par rapport au fait de le vivre dans la vie ? Bien sûr c’est d’autres situations, mais est-ce que vous le vivez de la même façon que si ça vous arrivait dans la vie ? Ou différemment ?

P : Vous êtes en train de poser le mystère du théâtre et du jeu. Imaginez la situation suivante : vous êtes en train de me parler et je vous dis : « Ha bah c’est très très bien parce que je suis en train d’écrire un film et j’aimerais qu’il y ait une jeune étudiante en psychologie qui interviewe un acteur pour lui poser des questions sur le rapport qu’il y a entre la vie et le théâtre » et je dirais : « Est-ce que vous acceptez ? Vous allez dire oui », et donc on va tourner ce film là. Je vous dirais : « Essayez d’être le plus possible vous-même » et donc on va tourner comme ça, on va vous cadrer comme ça, moteur, action. Et vous allez refaire exactement ce que vous venez de faire, en mettant la même sincérité, vous allez avoir... Votre mémoire va fonctionner par rapport à ce que vous avez vécu peu de temps avant, un jour ou une semaine, un mois. Et vous allez devoir refaire ça. Bah je dirais... Pour donner un exemple c’est quelque chose qui existe au cinéma, ça s’appelle *Ma nuit chez Maud*, de Eric Rohmer, dans lequel y’a Antoine Vitez qui joue un professeur de philosophie qui parle de Pascal à Jean-Louis Trintignant, qui parle de la grâce et du communisme, et ça vient du fait que Rohmer avait été dans un café avec Antoine Vitez qui parlait du communisme et de Pascal en disant que pour les communistes Pascal c’était très important. Et donc il a écrit à partir de ça, je crois que Rohmer avait quand même du écrire le texte, ou réécrire le texte, et il l’a engagé pour jouer ce rôle là. Ce sera la deuxième fois. La deuxième fois c’est la pire puisque c’est le moment où on « refait ». Et Vitez parlait la corvée, la malédiction et en même temps la joie du théâtre sans doute, c’est le « re » de « refaire », c’est qu’il faut refaire.

Donc j’ai l’impression, pour répondre à votre question, c’est ça... Si je joue que je dis à ma petite amie, ou à ma femme – parce que je suis vieux maintenant – « Ecoute voila je te quitte, je m’en vais parce que je connais quelqu’un d’autre, je suis amoureux de quelqu’un d’autre », il est certain que pour jouer ça, quelque soit le personnage, je vais réactiver ma mémoire, parce qu’évidemment ça m’est arrivé, c’est arrivé à tout le monde, mais je vais la réactiver, dans des conditions données et particulières. Sans compter les conditions particulières du tournage... C’est tous ces types d’embarras entre les conditions particulières qui seront celles du tournage, de la vie réelle du tournage, qui se mélangent aux circonstances imaginées, c’est-à-dire réactivées, fictives de ma mémoire de ma vie réelle. C’est ce mélange entre les deux qui va constituer à proprement parler le jeu de l’acteur. C’est une situation de confusion...

M : C’est-à-dire que même pour vous, dans une situation complètement nouvelle, une situation de théâtre où vous vous dites : « Je n’ai jamais vécu ça », finalement ça n’est quand même qu’une réactivation de plein de choses, peut-être pas telles qu’elles, mais...

P : Forcément un peu, parce que le... C’est Vitez qui disait ça : « Si vous jouez le rôle d’un tyran au théâtre, pour bien jouer, si vous avez lu Brecht ou tout ça, vous allez faire des études, vous allez regarder des images, peut-être des films de tyrans, vous allez voir les grands tyrans de l’histoire, Staline, Hitler, ce que vous voulez. Vous allez comme on dit, vous documenter et dans l’imaginaire vous allez vous fabriquer une image, mais y’a bien un

moment aussi où on pourrait pas faire l'économie de cette chose : les racines de la tyrannie, il va bien falloir aller les chercher en vous. Et si c'est humain, ça fait partie de l'humain la tyrannie, alors on connaît ça. Peut-être qu'on connaît ça en tout petit... » Et là-dessus c'est Strasberg qui disait une chose super, il disait aux acteurs : « Mais non, n'essayez pas de jouer tout d'un personnage, il faut pas jouer tout. Il faut jouer une partie seulement, un peu. Au théâtre pour que quelque chose soit vrai on n'a pas besoin du café, on a besoin d'un peu de café. On n'a pas besoin du sang, on a besoin d'un peu de sang ». Vous allez prélever en vous quelque chose de vrai, de vrai en tant évidemment, puisqu'on est au théâtre, que chose vécue, que chose réagie, dans certaines situations, mais constitutivement vraie. Un jour ça vous est arrivé. Alors bien sûr si vous jouez Clytemnestre, vous n'avez pas tué votre mari, mais que vous ayez eu envie de le tuer, ou l'impression de tuer quelqu'un ou quelque chose, ça peut être tuer une mouche. Peut-être que quand vous étiez petite vous avez tué une mouche d'une certaine manière et vous vous rappelez et vous vous dites : « J'ai fait un crime », mais vous avez gardé la mémoire de ça, vous comprendrez. Stanislavski disait : « Vous allez réutiliser votre mémoire ». Alors si je réfléchis je me dis que la mémoire s'utilise à ce niveau. Et y'a quand même un endroit entre la fiction et la réalité qui est malgré tout commun. Il faut qu'il y ait quelque chose de commun sinon ça ne tient pas le bidule, on ne peut pas y croire.

M : Il faut qu'il y ait quelque chose de commun, voir de confus ?

P : Et je dirais rigoureusement la même chose du spectateur. Si vous vous êtes émue, si vous êtes intéressée par quelque chose, il faut bien qu'à un endroit vous avez mis quelque chose de vous, sinon vous ne pouvez pas vous intéresser. Si vous n'arrivez pas à mettre quelque chose de vous, ce que Spinoza appelle « la notion commune », et bien vous n'avez pas de rapport avec le truc, et vous vous emmerdez.

M : J'entends que ça part forcément de quelque chose de soi, pour vous est-ce que c'est un plaisir, un besoin ? Quel intérêt à avoir envie de faire ça ? D'aller chercher des choses qui peut-être sont là de façon minime et aller les exploiter, les tirer ?

P : C'est un peu le mystère du théâtre... C'est un grand mystère. C'est ce qui fait qu'un acteur n'est pas un individu comme les autres : il a besoin d'y revenir, de réactiver.

Je sais pas... Je peux qu'hasarder des choses sans être convaincu d'aucune façon. Est-ce qu'il a besoin d'y revenir parce que c'est vital pour lui pour telle ou telle raison ? Je ne sais pas, sans parler de culpabilité ou de chose comme ça parce que c'est trop fort, et ça a tendance à attrister une chose qui est quand même joyeuse.

Je parle de joie... Parce que je parlais de Spinoza. Ça veut dire déjà que c'est une augmentation de puissance. Il y a quelque chose par là qui fait qu'on augmente notre puissance. Comment ? Pourquoi ?

Moi je dirais qu'il y a un plaisir aussi.... Attendez, je mets votre question... Je la garde...

Y'a un plaisir aussi du spectateur dans l'acteur aussi. Il faut bien être spectateur pour être acteur, spectateur de la pièce qu'on est en train de lire, du scénario qu'on va devoir jouer. On commence avant tout par le lire et y réagir en tant que spectateur. Donc en tant que premier spectateur je vais tirer ça des joies parce que je vais me composer, composer mes rapports avec « jouer ça », jouer avec ça, toutes ces matières.

Maintenant qu'est-ce qui fait que... La différence entre vous et moi ? Vous vous avez arrêté, vous vous êtes dit : « Bon maintenant ça va » ! Et moi je continue... Et surtout je continue malgré toutes les difficultés. Parce que c'est ça qui va définir un acteur : on ne peut pas lui retirer. C'est-à-dire que même s'il crève la dalle, même s'il n'a pas de travail, même s'il

n'est pas si heureux que ça, il y revient. Alors on retombe sur votre question : qu'est-ce qui fait qu'il y revient ?

M : Après je ne pense pas qu'il y ait une réponse, mais si vous vous avez une idée...

P : C'est un vrai mystère.

M : Vous avez essayé d'arrêter ?

P : Non jamais. Je peux faire d'autres choses en même temps mais ça se ramène toujours à ça. Moi je me souviens... Je dis des choses qui viennent comme ça en vrac.

Quand j'avais lu *Les lettres à un jeune poète*, Rilke il dit au jeune poète qui lui dit : « Est-ce que vous croyez que je suis un poète », tout ça, et Rilke lui répond, au-delà de tout : « Mais si vous êtes doué », tout ça, il lui dit : « Si on vous empêchait d'être poète, est-ce que vous pourriez en mourir ? Si vous me répondez : « ho bah non, non », alors ne faites pas de poésie, arrêtez. Si vous me répondez, « oui j'en mourrais », alors faites de la poésie ». Y'a un truc comme ça, y'a un truc de vie et de mort.

M : Vous c'est comme ça que vous le ressentez ?

P : Oui, c'est un peu exagéré mais...

M : Vous le ressentez comme une nécessité.

P : Oui y'a une nécessité. Oui c'est devenu une nécessité profonde. Ca me fascine chez tous les acteurs que j'ai rencontré, parfois des acteurs qui travaillent pas du tout. C'est terrible, et même j'irais plus loin, des gens pas si doués que ça, qui font quand même ! On se dit mais ils n'y arriveront pas, mais si, ils font des trucs, y'a quelque chose qui les tient !

M : Pour vous la nécessité elle se situe à quel niveau ? Parce qu'en commençant vous disiez que ça a été d'abord un mode de vie, puis elle a évolué vers le fait de faire quelque chose. Cette nécessité elle est à quel niveau ? Dans le besoin de jouer ? La découverte de nouvelles situations ?

P : Bah j'ai l'impression que c'est un ensemble. J'aurais tendance à dire que oui elle est dans le fait de jouer, là on est en train de parler de ça, le fait de rejouer des situations qu'on a croisé dans sa vie. Ou pour... Parce que j'ai parlé de l'aspect mémoriel, mais on peut insister aussi sur l'aspect plus créatif, l'apparition de quelque chose de nouveau. Par exemple on va me confier un rôle de salaud, très violent, chef d'entreprise qui est un véritable salaud avec son personnel. Bon moi je suis acteur, je suis pacifique, comme vous vous êtes psychologue, vous êtes pacifique.

Je vais me dire c'est très loin de moi, et puis je vais commencer à penser à la situation et je vais me rendre compte que je joue ça très facilement. On appelle ça une rencontre. Donc ça veut dire quoi ? Que tout à coup je vais me mettre à vivre et à éprouver facilement des choses que j'ai forcément croisées dans ma vie, vécues dans ma vie mais d'une façon tellement microscopique que je ne m'en suis même pas rendu compte. Qu'en fait ces choses là sont momentanément un portrait de moi-même puisque j'y adhère.

Alors ça c'est la part de nouveauté. Alors elle-même cette nouveauté elle ne peut pas ne pas se produire sans qu'il y ait quelque chose en commun, mais malgré tout c'est quand même une nouveauté, c'est quand même une découverte, vous voyez. Alors cet aspect là, c'est sûr,

ça fait partie de... Quand les gens disent par exemple, ya toujours un peu des images d'Epinal de l'acteur : « Ha bah oui vous, vous êtes acteur parce que ça vous permet de vivre des vies que vous n'auriez jamais vécu », alors oui on peut rejoindre ce genre de choses si vous voulez.

M : A un certain niveau ça peut être...

P : Oui, c'est sûr, c'est pour... On va dire changer de peau, mais ça veut rien dire, le personnage il n'a pas une peau, il peut avoir une existence mais bon... Gardons ces mots là communs pour aller vite. A ce moment là oui, changer de peau, changer d'identité, de rôle. Il va y avoir quelque chose qui va effectivement opérer un certain changement, en tous cas dans la manière où je suis composé.

M : Ce que vous dites c'est intéressant dans la mesure où ce que vous dites, c'est que c'est d'une certaine façon revivre quelque chose mais dans le but que quelque chose de nouveau apparaisse, c'est-à-dire que ce n'est pas revivre quelque chose à l'identique. Parce que justement j'allais vous poser la question de, quand au théâtre vous jouez la même chose plusieurs soirs de suite, pendant des semaines, des mois, est-ce que dans cette répétition il y a quelque chose de différent ? C'est comment pour vous ce moment là ?

P : Pour moi c'est soûlant. Tous les acteurs ne disent pas ça. Y'a des acteurs qui sont contents d'être sur un plateau, de jouer tous les soirs, qui vont parler du contact avec le public tout ça, ça existe, mais c'est pas premier pour moi. Ce revivre là me soûle. Mais pour aller dans le sens de ce que vous dites qui effectivement est important, vous avez raison on ne peut pas réduire le fait d'être acteur à revivre des choses qu'on a déjà vécues, ça n'a aucun sens, ou alors on est fou, où on est névrosé complètement mais on n'est pas acteur. C'est bien effectivement la part créative qui attire, ça c'est clair. Ce serait peut-être une redistribution de ce qu'on est, mais selon d'autres modes.

M : Ca rejoint ce que vous disiez d'une certaine puissance augmentée. Aller explorer d'autres choses. Vous par rapport au début, vous dites : « Y'a pas de changement » mais est-ce que vous abordez les choses de la même façon aujourd'hui ? J'imagine que non, mais est-ce que globalement ça a été une évolution sans changement radical ou est-ce que vous vous êtes dit à un moment : « Je vais totalement changer la façon de faire ? »

P : Non, quand je dis qu'il n'y a pas de changement, mais c'est pas vous qui allez me dire le contraire, quand on dit qu'à cinq ans les choses sont données, c'est plus dans ce sens là. C'est-à-dire qu'on est déterminé par un certain nombre de choses. Moi c'est ça : y'a un truc qui va se maintenir à travers toutes les affectations, toutes les modifications qui vont s'opérer durant toute notre vie. Y'a déjà les transformations physiques. Et pareil les transformations psychiques et mentales. Alors bien sûr ma façon de travailler et de voir les choses a évolué, mais en même temps y'a des choses tangibles qui ne changent pas. Par exemple j'ai réécouté un enregistrement de moi faisant du théâtre à vingt-cinq ans et j'ai été sidéré de voir que le phrasé, ce qu'on appelle le phrasé, était déjà là intact et qu'il n'a pas bougé. Alors que le phrasé pour moi est un truc très important que je continue de théoriser aujourd'hui. Que je théorise, bon bah très bien, je peux à partir de là, dire des choses qui peuvent intéresser d'autres gens. N'empêche qu'en terme de style, de ce qui a valeur d'écriture du corps, du chemin intrinsèque, ça c'était déjà là. Bien-sûr il y a des transformations mais... Bon après on rentre dans des considérations plus personnelles de l'acteur de théâtre, je ne sais pas si ça peut vous intéresser.

M : Oui, parce que là vous parlez de phrasé, par exemple comment est-ce que vous vous abordez un texte ? Bon cinéma théâtre c'est différent...

P : Oui c'est différent. Au cinéma, ou à la télévision je vais avoir tendance... Par exemple en ce moment je tourne dans une série qui s'appelle *Engrenages* je ne sais pas si vous connaissez...

M : Oui

P : Vous ne l'avez pas vu...

M : Si si...

P : Bon vous imaginez, par exemple là je tourne six épisodes en même temps avec cinquante scènes, dont beaucoup qui se ressemblent... La pour le coup si je ne fais pas un tableau descriptif de toutes les situations dans l'ordre, les jours... « ça c'est le premier jour, ça c'est le deuxième jour, etc.... », je meurs. D'autant qu'on va tourner dans le désordre.

Donc là, tout est dans la situation, c'est la base absolue. Si je ne pars pas de la situation... la notion de personnage elle ne me sert à rien du tout. Si je pense « il a son caractère comme ça... » et je vais jouer dans toutes les situations, ça va être à mourir d'ennui, on va rien comprendre, je vais être très mauvais parce que je jouerai tout de la même manière etc. Donc c'est vraiment que... Le personnage que je joue, le juge d'instruction, il est entier et complètement déterminé par les situations auxquelles il est confronté. Bon vous allez me dire : « Bah non c'est pas vrai parce que moi j'ai vu toutes les saisons et on retrouve de scène en scène des façons de parler, etc. » Ca vous aurez raison. Mais c'est sur un autre plan. Ca c'est la partie des notions communes. Je vais composer mon personnage, ou plutôt en me composant moi... C'est-à-dire que je vais partir de l'individu que je suis, moi Philippe Duclos et je vais dire que ma façon de parler, ma façon de gesticuler, ma façon de penser, c'est tout bon pour le personnage, ça va servir aussi à raconter le personnage du juge d'instruction. Le personnage du juge d'instruction j'ai pas tellement à le prendre en charge, c'est pris en charge par le scénario si vous voulez. Je vais avoir un costume, on va aller au Palais de Justice, les gens vont me dire : « Bonjour Mr le Juge », donc pour les gens y'a pas de problème je suis juge d'instruction. Je vais me mettre à parler de choses très savantes dont je ne pourrai pas parler dans la vie. Tout ça, ça se fabrique tout seul, par contre ce que je vais apporter moi c'est ce qu'il peut y avoir de commun, donc le juge d'instruction que j'aurais été dans une autre vie si vous voulez. Donc alors là, la façon de travailler pour répondre à votre question, tout part de la situation. Entièrement. Alors maintenant, quand je dis ça... Alors qu'au théâtre j'aurais tendance à partir vraiment de la matière textuelle. De la situation aussi... Mais aussi de la matière textuelle. Parce qu'au théâtre on est vraiment porté par le texte. On est porté comme... Une image que j'ai c'est un bateau qui flotte, sur un courant, et puis on met des petits bateaux et ça file. C'est un truc je trouve le texte, comme de l'eau, qui peut couler. Mais en même temps ça a cette espèce de force solide, d'écoulement qui fait qu'on est pris, qu'on est porté par quelque chose. C'est très important. Au cinéma non. Parce que ce n'est pas du texte, c'est des dialogues, c'est plus comme on parle dans la vie. Alors il peut y avoir dans certains cas, dans certains rôles, dans certaines écritures cinématographiques, des effets textuels, tels que, si par exemple c'est bien écrit, si le dialogue est bien ciselé, s'il est jute par rapport à des situations tout ça, c'est sûr vous allez être porté par quelque chose, donc il va y avoir une vertu un peu textuelle du dialogue, mais néanmoins, il ne faut pas confondre.

Et inversement quand je travaille du texte au théâtre, quand je suis dans Racine par exemple, je vais me retrouver avec des pavés tout ça, c'est très très beau, mais y'a bien un moment où il faut que je fasse l'effort de me dire : « Attention, bon là c'est la guerre de Troie, et puis je suis en train de dire à machin : ça va pas la tête ! ». Vous voyez je vais être obligé de me dire des trucs comme ça pour prendre la situation de façon très concrète. Y'a tout ce travail là à faire qui est un peu opposé si vous voulez.

Alors quand je disais que les choses se mélangent c'est qu'effectivement... on parlait du phrasé tout à l'heure... Le phrasé c'est effectivement des effets de textualité à l'intérieur d'une manière de parler. C'est-à-dire qu'on a tous plus ou moins un phrasé, il peut être haché, il peut être comme ça... Moi on m'a souvent renvoyé que j'avais un phrasé, notamment au cinéma, c'était caractéristique. Je pense qu'il vient aussi beaucoup du théâtre, c'est-à-dire d'une certaine manière que je me suis approprié d'une façon immédiate et instinctive, une matière textuelle quelle qu'elle soit. Alors ça je ne peux pas l'expliquer parce que c'est moi, exactement moi comme ma manière de gesticuler. C'est-à-dire que c'est une manière de rythmer en fait.

M : Ca c'est quelque chose que finalement vous ne travaillez pas sur chaque texte, mais quelque chose qui est là. Est-ce que par exemple, sur des textes, vous allez vous dire que vous essayez de changer ce rythme, changer le phrasé ou ce n'est pas là-dessus que vous allez travailler ?

P : Bah si, je vais essayer de trouver... C'est vraiment des rapports de convenance. Je vais essayer de trouver le phrasé qui me convient et qui convient au texte en même temps. Enfin je reviens beaucoup à ça excusez moi mais moi ça m'aide beaucoup à penser, les histoires de composition de rapport de Spinoza tout ça. La façon de composer des rapports avec des choses. Avec vous en parlant, je vous écoute et on essaye de composer notre rapport, c'est-à-dire qu'il y ait une sorte d'harmonie entre nous.

Avec un texte c'est pareil, essayer de le comprendre, essayer de le dire, c'est comme essayer de nager dans l'eau. Composer mon rapport individuel avec des textes, parfois ça se fait, parfois ça ne se fait pas. Et quand ça ne se fait pas, bah c'est à ce moment là qu'on est dans la merde : « je ne sais pas bien le jouer ça », ou « cette phrase là j'arrive pas à la dire, ça n'a pas d'écho ».

M : Ca tient à quoi à votre avis ?

P : Bah je n'arrive pas à composer un rapport, c'est-à-dire que je n'arrive pas à trouver une notion commune entre ce que j'ai à dire et moi.

M : C'est qu'il y a quelque chose qui n'arrive pas à s'accorder.

P : Y'a quelque chose de commun que je n'arrive pas à trouver. C'est comme ça que je l'explique... C'est lumineux, si par exemple vous prenez Racine, y'a des vers vous les dites, ça vous... Enfin ça vous le savez... Ca vous traverse, ça vous parle. D'autres, c'est l'écran complet. On comprend rien, on lit des mots pour rien.

M : Ca ne résonne pas...

P : Y'a pas de notion commune.

M : Ce que vous disiez de la différence entre théâtre et cinéma, au cinéma y'a un lieu, y'a un costume. Et tout à l'heure vous disiez qu'au théâtre il faut créer l'espace... Créer l'espace c'est en effet pas la première fois que j'entends ça, qu'est-ce que vous diriez que c'est de créer l'espace ?

P : La réponse que je vais faire dans un premier temps elle est toute simple, c'est qu'au cinéma... Pendant deux trois jours y'a eu un tournage ici, on n'aurait pas pu venir hier y'avait des caméras, tout ça... Je suis là, on joue une scène, l'espace il est là de fait. C'est agréable pour un acteur, je peux composer mes rapports avec ce lieu, étudier. Y'a dehors, j'ai tout. Donc j'ai rien à créer au niveau de l'espace, il est donné. Maintenant ce que je peux créer par rapport à l'espace c'est que si... Je sais pas... Alors je suis avec ma petite amie et vous me dites que vous allez me quitter. Alors peut-être dans ma tête à ce moment là l'espace s'assombrit, mais bon l'espace donné il est là.

Au théâtre, qu'est-ce que c'est le plateau ? C'est rien. Enfin c'est rien et tout. Ça n'a pas d'autres qualifications que d'être un plateau. D'être une scène, point barre. Donc c'est ce que vous voulez. C'est ce que dit Shakespeare, la scène est le monde, c'est ce que vous voulez. C'est à dire que là-dessus, on va composer tous les rapports possibles et imaginables, mais au départ, y'a rien. Et c'est, puisque vous avez fait du théâtre vous le savez, l'acteur il éprouve physiquement cette chose là. C'est-à-dire que quand on rentre sur un plateau pour la première fois, si on n'est pas préparé, on se sent vidé. On est comme aspiré par cet espace de rien, de vide et d'absence qu'est le plateau, parce que c'est une forme d'absence, pas au sens médiatique, mais au sens de l'ouverture et de la disponibilité. C'est tout ce qu'on veut mais dans tout ce qu'on veut, y'a un vide qui est de l'ordre d'une neutralité ou de vide, qui est absolument terrifiant parce qu'on n'a rien à y mettre encore.

Et quoi y mettre ? Et comment ? C'est pas évident. C'est pas seulement se mettre sur le plateau, ça suffit pas, on continue d'être tétanisé et aspiré par ce vide là. Donc c'est purement un travail de création. C'est-à-dire que le lieu investi par le personnage qu'on est sensé joué, va nécessairement être créé de toute pièce par vous-même, par nous-mêmes, ça veut dire « en vous-même » bien évidemment.

Y'a une belle expression de Vitez qui disait : « Le théâtre c'est une cathédrale de rêves ». C'est beau quoi, parce que ça veut dire qu'une cathédrale c'est très complexe, il faut un siècle pour la construire. Là c'est pas un siècle, mais peu importe parce que c'est du rêve.

M : Ça veut dire qu'au départ il y a ce moment d'arrivée sur le plateau et il faut se confronter à ce vide là. Partir de ce rien, qui peut être extrêmement angoissant comme vous dites, et qui est d'ailleurs quelque chose contre lequel beaucoup de personnes luttent, ce vide. Chacun peut l'éprouver...

(Interruption téléphone)

P : Le vide dont vous parlez c'est une création aussi. Ce vide il n'est pas donné, on sait bien qu'il faut le recréer. Toutes les pratiques annexes du théâtre, le zen, tout ça... Ce sont des pratiques pour atteindre quelque chose qui n'est pas donné. Il faut le créer ce vide en soi, ça va être plutôt une vacuité qui va permettre à l'acteur de faire vivre quelque chose. Rien n'est donné au théâtre. Il n'y a pas de donnée tangible, comme par exemple un espace au cinéma.

M : Y'a le texte quoi.

P : Ouais y'a le texte. Qui serait la seule donnée tangible effectivement. Et encore là aussi y'a un travail de re-création. On l'a évoqué en parlant du phrasé notamment. En soi c'est

donné mais il faut quand même se l'approprier, composer ses propres rapports avec le texte, trouver ce qu'il y a de commun entre moi et le texte. Pour pouvoir le jouer.

Sur le plateau, l'espace c'est plus violent... C'est pour ça que c'est une pratique. Parler de ça, ça permet très bien de comprendre la différence entre le métier d'acteur et de cinéma. Le métier de cinéma ça s'apprend très très vite. Les choses sont données. Qu'est-ce que vous voulez apprendre ? Votre manière de parler ça va être la votre. Le costume ça va être le votre ou quelque chose qui va ressembler au votre. Tout est donné. Donc au départ ce qu'il y a à apprendre c'est pas grand-chose, peut-être apprendre à se comporter devant une caméra, mais ça va venir très vite.

Au théâtre y'a tout à réapprendre. Il faut réapprendre à parler, parce que parler c'est dire des textes, donc comme on a vu c'est pas donné. Apprendre à se tenir droit ou à marcher sur un plateau, ça non plus c'est pas donné, même ça, ça s'apprend. Si on a jamais fait de théâtre on le sait on a l'air d'une pomme. Donc tout est à réapprendre. Réapprendre à parler, le professeur va vous dire : « Bah plus fort ma chérie, j'entends rien de ce que tu me dis ». Donc c'est absolument... Tout est à recréer eu théâtre. C'est pour ça que par contre c'est dix ans d'études...

M : C'est marrant, parce que c'est des études, tout réapprendre et en même temps quand je vous écoute, j'ai l'impression que c'est une sorte de renaissance. Réapprendre à parler, à se tenir debout, à marcher...

P : Sans doute, je n'y avais jamais pensé comme ça, mais sans doute.

M : C'est ce qu'un petit enfant va devoir apprendre du monde.

P : Vous savez c'est la phrase d'Artaud : « Dans la vie je ne me sens pas vivre et au théâtre je me sens exister ». Une phrase comme ça, enfin il le dit mieux que moi... C'est-à-dire qu'il y a un sentiment d'existence et de degré d'exister qui est très fort au théâtre et qu'il n'a pas du tout dans sa propre vie, pour des raisons personnelles ou psychotiques... Surement qu'il y a quelque chose de cet ordre là, oui peut-être, tout à fait. Mais on ne le sait pas au début, peut-être qu'on le sent. On ne peut pas le savoir au début parce que c'est violent. C'est pour ça qu'il y a beaucoup de gens qui veulent faire du théâtre mais qui ne continuent pas, parce que c'est trop difficile.

M : Vous dites violent, il y a quelque chose d'un inconnu à explorer. Je me questionnais tout à l'heure... Vous disiez qu'être acteur c'est d'abord être spectateur. Pour vous par exemple quel est le rôle entre guillemets du spectateur dans son regard... Ca se passe comme ça, devant un public. Quelque chose doit s'accrocher...

P : Ca c'est l'autre grand mystère. C'est marrant parce qu'en ce moment je travaille avec une amie qui est écrivain et qui va faire des conférences sur Shakespeare et qui m'a demandé de l'accompagner pour ça. Elle travaille sur la personne qu'on appelle « the villain » en anglais. On réfléchit là dessus, on regarde des films, des extraits de film et ma propre expérience. Et on tombe sur quelque chose : le vilain il a sa particularité, si on prend Richard III par exemple, c'est qu'il crée une complicité avec le public, réel ou imaginaire : réel si c'est au théâtre, le personnage peut s'avancer vers le spectateur et dire : « Il va se passer ça », ou « Lui c'est un sale con », ou « Elle c'est une salope », etc. Voilà c'est Richard III, ou imaginaire, si par exemple... On a la reproduction de ça, dans *House of Cards*, qui est la série jouée par Kevin Spacey où c'est absolument l'application de Richard III : c'est un homme politique très puissant qui essaye de se venger, parce qu'il n'a pas ce

qu'il voulait, et il se tourne vers la caméra et dit : « C'est facile de manipuler les gens ». Il parle directement à la caméra.

Pourquoi je parle de ça ? Parce que le méchant, d'une manière consciente ou pas, il agit toujours en fonction d'une espèce de public imaginaire, qui l'accueille ou qui l'acclame. Y'a une double jouissance. Y'a une jouissance machiavélique de faire du mal pour obtenir ce qu'il voulait, mais y'a aussi cette espèce de satisfaction personnelle qu'il éprouve à partir de la manière dont il, comment dire, j'allais dire dont il se vante, dont il jouit, et tire des effets par rapport à un public imaginaire.

Qu'est-ce que c'est que ce public ? En même temps j'ai l'impression que ce que je dis du méchant, ça peut s'appliquer à l'acteur et à tout ce qu'il fait.

Donc cette présence... Quand on dit que l'acteur de théâtre doit jouer en ayant toujours un peu à l'esprit la présence, comme on dit, du public. Et de même pour l'acteur de cinéma : jouer en ayant conscience de la caméra ou non, ça dépend des cas, ça indique bien que ce dédoublement de l'acteur dont on parle à propos de plein de choses, opère par rapport aux actions et aux spectateurs : tout ce qu'il agit ne se fait pas sans la conscience, ou l'approbation, ou la recherche de l'approbation ou la complicité d'un public. Et la complicité dans le cas du méchant, elle est tout à fait perverse et jouissive parce que le spectateur rendu complice voit sa propre moralité sérieusement endommagée et entachée.

M : Oui d'avoir lui-même jouit de ça. Ça me donne un peu le sentiment que c'est absolument nécessaire parce que s'il n'y avait pas cette conscience d'un autre, même indifférencié, pas individualisé, qui regarde – et c'est ce que vous dites d'emblée, que dans l'acteur il y a le spectateur, il est intrinsèque – sinon en effet c'est la folie. Donc c'est vraiment le garant, pour se permettre d'éprouver ces choses là. Il faut absolument qu'il y ait de l'autre.

P : Oui il faut un troisième terme sinon on est fou.

(Interruption téléphone)

M : Oui je pense aux patients avec lesquels je travaille, dont certains sont psychotiques et dans un rapport à la réalité parfois très différent. En lisant un texte, en disant des mots, y'a pas nécessairement ce décalage là, de se sentir spectateur. On peut être embarqué directement. Le spectateur incarne ce qui est déjà éprouvé par l'acteur...

P : Vous dites incarné, mais il serait déjà à la fois la caution de l'acteur de pouvoir être ce qu'il est et faire ce qu'il fait, sans être taxé d'être fou et en même temps, il permet à l'acteur d'exister en tant que fou dans la mesure où le spectateur, comme on dit communément, le personnage c'est pas l'acteur qui le fait, c'est le spectateur.

L'acteur il met en place des choses mais il n'est pas si fou que ça. Par contre le fou serait peut-être le spectateur qui à certains moments y croit ou fait semblant d'y croire bien évidemment. Y'a cette espèce de duplicité de part et d'autre, cette espèce de confusion momentanée comme si on était fou, mais en étant sauvé parce qu'il y a un tiers qui permet de vivre cette duplicité. Le tiers pour l'acteur ce serait le spectateur et inversement.

M : En fait ça se joue entre l'acteur, le spectateur et le personnage...

P : Oui cette chose commune, personnage, ou pièce ou ce que vous voulez... Ou situation. Parce que je me dis que c'est quand même la situation qui permet d'éprouver tout ça.

M : Vous, vous avez fait de la mise en scène ?

P : Alors j'en ai fait à la fois beaucoup, parce que j'ai fait beaucoup d'enseignement, pendant plus de vingt ans, donc par l'enseignement j'ai pas arrêté de faire de la mise en scène. J'ai fait un spectacle aussi où j'ai fait de la mise en scène. Alors c'est pas de la mise en scène au sens d'une mise en scène. C'est-à-dire de ce qui est quand même, si je monte une pièce, ça veut dire que j'ai dans l'idée d'avoir la responsabilité d'un ensemble de choses dont je signe la cohérence.

Quand je fais travailler des acteurs, ma seule responsabilité c'est la cohérence de ce que je dis et de ce que je leur fait faire. Mais c'est pas la même chose que faire une mise en scène. J'ai pas arrêté de faire jouer des acteurs, de faire jouer des gens ensemble, de parler des rapports, de parler de Molière, de Shakespeare et de théoriser en même temps parce que j'en ai toujours besoin, comme vous pouvez le constater, pour faire ce que je fais. Ça m'amuse plus de théoriser. Ça augmente le plaisir de théâtre.

M : Ca vous a plu de faire ça ?

P : L'enseignement ? Ha oui ça a été très important dans ma vie, plus que d'être acteur.

M : Ha oui ? C'est quoi le fait de transmettre quelque chose ?

P : Ha oui c'est une place pour moi fondamentale. A un moment c'est ce que je me suis dit : « Peut-être qu'au fond c'est ça que je suis : avant tout un pédagogue ». L'intérêt que j'ai à parler avec vous c'est ça, non pas que j'entende vous apprendre quoi que ce soit ou vous faire la leçon, mais c'est un besoin. C'est ce qui fait un pédagogue. Vous pouvez avoir un acteur très bon mais ce qu'il fait, ce qu'il vit, ce qu'il comprend : y'a pas un besoin nécessaire de le transmettre. Le pédagogue ou celui qui se sent pédagogue, y'a un besoin nécessaire de faire partager ce qu'il a vécu ou ce qu'il a expérimenté. C'est vital.

Donc vous en parler c'est de l'ordre de la pédagogie dans la mesure où c'est un besoin pour moi. Si l'occasion s'en présente, ça arrive comme une nécessité, quelque chose de très fort, aussi fort que de jouer.

M : C'est intéressant, parce que c'est deux positions différentes qui se retrouvent sur cet objet théâtre.

[...]

P : Moi je suis un acteur donc je réagis... C'est vrai. J'écris aussi beaucoup mais quand on est en situation de réagir les idées viennent beaucoup mieux.

M : Peut-être juste pour terminer vous en tant qu'acteur vous vous définiriez comment : un artiste, un interprète, un artisan...

P : Un artisan non, non ! Je rejette le terme. Godard il le dit très bien. Ça fait partie un peu du snobisme des artistes... Il est en face de Fritz Lang qui lui dit : « Moi je suis un artisan » et Godard qui est beaucoup plus jeune que lui, lui dit : « Excusez-moi mais je ne suis pas d'accord avec vous parce que artisan... Un artisan dans le bois il va faire des chaises, donc il va faire dix fois la même chaise, alors qu'une chaise de Van Gogh il n'y en aura pas deux pareilles ». Fritz Lang lui dit : « Oui oui vous avez raison ».

Artisan non, à aucun moment. Ce n'est pas méprisant du tout, mais à un moment on pose des mots il faut bien les définir. Entre un artisan et un artiste, aucun rapport. Alors après y'a un savoir-faire... Après vous disiez interprète... quoi ?

M : Artiste, certains disent même, c'est un peu fort, mais un instrument...

P : Non y'a une part d'instrumental dans la mesure où je joue un texte donc je vais servir ce texte pour le faire entendre. Mais assimiler l'artiste à un instrument c'est un non sens. Un violon c'est un instrument, c'est-à-dire que c'est une chose inanimée. Il n'y a que si j'en tire moi des sons qu'il se passe quelque chose. Instrument non, mais y'a une part d'instrumental.

M : Chez le comédien, d'une certaine façon l'artiste et l'outil sont confondus.

P : Oui oui, en quelque sorte... L'artisan aussi il est confondu avec son savoir-faire. Oui il y a le rabot mais ce qui fait la grandeur c'est son savoir-faire.

Mais bon je trouve que dire que l'artiste et l'outil sont confondus ça fait pas vraiment avancer. Et puis je trouve que l'artiste qui dit ça, c'est souvent de la fausse modestie, c'est louche... C'est très prétentieux de dire : « Je ne suis qu'un instrument », ça me fait un peu rire.

Alors artiste oui, c'est un terme qui me convient tout à fait. En même temps il est général puisqu'il s'applique à plein de domaines. Alors interprète c'est un terme qui arrive avec des précisions. Oui il est un interprète mais alors disons... Le mot interprète il est d'une duplicité absolument terrible. Si je dis : « Est-ce que vous voudriez être mon interprète auprès de machin pour lui dire ceci ? » Ca veut dire : « S'il vous plaît, transposez fidèlement ce que je viens de vous dire ! » Mais si je dis : « Vous avez interprété ma parole ! », ça veut dire : « Vous m'avez trahi ».

Donc l'interprète de théâtre, il est exactement dans la conjonction de ces deux termes, impossible : c'est-à-dire à la fois de transmettre fidèlement et de trahir. Trahir pourquoi ? Parce qu'il n'y a pas de transmission : ça n'a aucun sens une transmission appliquée à l'art. Comme toute chose d'ailleurs. Une appréhension... Qu'est-ce que c'est qu'une appréhension ? C'est un cadrage. Vous allez lire un livre et l'appréhender, vous allez avoir votre perception, ça veut dire que vous allez cadrer telle ou telle chose qui vont susciter en vous un intérêt. C'est ces choses là que vous avez cadrées, que vous allez retenir et à partir desquelles vous allez construire quelque chose. Par exemple une interprétation : là je ne sais pas on est dans le domaine de la perception.

L'interprétation ça procède de ça, on est spectateur : on cadre des choses qui nous regardent. C'est la beauté de la vie en même temps et après ça va se confronter : « Ha bah non, c'est pas du tout ça, t'as rien compris... »

Interprétation c'est un peu ça, c'est intéressant et important, mais ça ne distingue pas suffisamment l'acteur du spectateur. Faudrait trouver un autre mot ! Peut-être acteur finalement, au sens où on a essayé de le définir pendant une heure...

VIII. 9. Annexe n°9 – Interview d'Alexis Michalik

Alexis Michalik est acteur, auteur et metteur en scène.

A l'âge de 19 ans il est reçu au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) qu'il n'intègre pas, étant déjà en tournage.

Il a notamment écrit et mis en scène *Le Porteur d'Histoire* et *Le Cercle des Illusionnistes* qui se jouent à Paris au moment où je le rencontre.

Maud : Pour commencer est-ce que tu peux me dire un petit peu comment tu en es venu au jeu, au théâtre, comment ça a commencé pour toi ?

Alexis : Très tôt, je suis venu au théâtre très tôt, j'ai commencé au lycée on va dire. J'ai commencé à jouer des pièces au club théâtre du lycée et puis ça m'a plu et j'ai passé mon bac, j'ai trouvé un agent et j'ai commencé à faire des tournages, à jouer des pièces. Et puis très vite j'ai commencé à monter des pièces, à les amener à Avignon et puis voilà quoi.

M : Au départ, au lycée c'était comme ça, ou c'était quelque chose que tu avais en tête depuis un moment ou ça s'est fait par hasard ?

A : Ça s'est fait en sixième, et en sixième j'ai atterris au club théâtre. Je suis arrivé un peu comme ça et dès le premier jour je me suis senti à ma place quoi. Et voilà, et j'ai senti que non seulement ça me plaisait et qu'en plus j'étais pas mauvais, donc c'était un mélange. Et puis je suis resté au club théâtre et chaque année je jouais et c'était un bonheur.

M : Tu as quel âge aujourd'hui ?

A : Trente-deux.

M : Donc ça fait un moment...

A : Que je suis comédien ? Ouais, et ça fait quatorze ans que j'en vis.

M : Qu'est-ce qui a fait qu'ensuite toi tu as eu cette envie de monter des pièces, parce que ça n'est pas le cas de tout le monde.

A : Non c'est vrai, j'ai fait une rencontre qui a été assez déterminante avec une metteuse en scène qui s'appelle Irina Brook, la fille de Peter, et je jouais dans son *Roméo et Juliette*, quand j'avais dix-huit ans. Je jouais Roméo et c'était fou. J'ai rencontré une méthode de travail et une façon de faire, que je n'avais jamais imaginé, et qu'avant ça, dans tous les conservatoires, tous les cours où j'avais été, je n'avais jamais eu cette notion de travail en liberté en quelque sorte, de proposition des acteurs, d'avoir une telle liberté de création quoi. Et quand je suis revenu de cette tournée, je suis retourné dans mon conservatoire d'arrondissement et je me suis dit : « C'est incroyable tout ce qu'on pourrait faire avec ces scènes », en termes de mise en scène, la liberté qu'on pourrait avoir et qu'on n'a pas. Et ça a été un peu le début, j'ai commencé à aller voir les élèves et à dire : « Mais vous savez... » à essayer de mettre un peu en scène des scènes de conservatoire et ça m'a plu et ça marchait bien, et puis très vite, je me suis dit j'ai envie de monter une pièce à la fois pour la jouer, à la fois pour la monter et puis voilà...

M : C'était quoi dans sa méthode qui a été un peu comme ça une révélation, si différent ?

A : En gros c'est qu'elle prenait le texte et on avait une vraie liberté avec le texte. Elle laissait vraiment les acteurs proposer beaucoup, et elle prenait, elle prenait pas, elle choisissait, elle choisissait pas, mais du coup c'était comme si on s'amusait. Elle axait tout sur la création du groupe. Y'avait vraiment une semaine où on jouait au ballon, on faisait des jeux ensemble, on faisait des impros, tout ça. Elle créait une troupe quoi. Et après tout était possible, à partir du moment où c'était bien, où c'était intelligent, où c'était drôle, où ça allait dans le sens de, on pouvait vraiment proposer beaucoup de choses. Et en plus elle s'entoure de gens qui viennent d'horizons divers, de la musique, du théâtre, de plein de choses et voilà, et c'était assez sidérant de voir la liberté qu'elle prenait avec des textes classiques, en fait. Avec un texte, un Shakespeare.

M : Et c'est quelque chose dans lequel tu t'es senti à l'aise tout de suite ? Parce que ça pourrait aussi être angoissant...

A : Ha non, moi j'ai trouvé ça génial de voir... Génial. J'ai trouvé ça hyper libérateur de voir à quel point on pouvait à la fois s'amuser, et à la fois faire quelque chose de drôle, et à la fois avoir des retours super. Donc le premier spectacle que j'ai monté c'était *le mariage de Figaro* et c'est pareil je l'ai adapté, voilà. C'était sur cet espèce d'esprit « amusons nous avec ». Faisons un spectacle pour les gens et on y met toute la fantaisie qu'on peut y mettre.

M : Ca a été le premier. Tu as continué de jouer aussi ?

A : J'ai toujours joué moi. Après mes dix-huit ans j'ai fait six mois de fac de maths mais très vite j'ai commencé à passer des castings, et j'ai beaucoup joué pour la télévision et puis après un peu pour le cinoche aussi et le théâtre avec mes spectacles, je montais mes spectacles et on allait à Avignon et je jouais dedans. Donc j'ai toujours joué.

M : Et ça te plaît d'avoir ces deux positions : d'être du côté de la mise en scène et en jeu ?

A : Ha ouais bien sûr, et maintenant aussi du côté de l'écriture et maintenant de la réalisation parce que je vais commencer à... je fais des films. Et ouais c'est super. En fait j'avoue que maintenant quand je me retrouve acteur c'est un peu les vacances. Ouais...

M : Pourquoi ?

A : Bah parce que quand on a testé la responsabilité de mettre en scène, de réaliser, ou d'écrire ou de diriger une équipe, de mener un projet de bout en bout, de l'accompagner du début à la fin, on voit la différence avec ce que c'est de jouer. Où on arrive sur un projet, on apprend son texte et on joue, on répète et on joue. C'est autre chose. Après le théâtre et le cinéma c'est très différent les deux. Au théâtre le boulot du metteur en scène ou de l'auteur s'arrête le jour où celui de l'acteur commence. Puisque l'acteur il va jouer la pièce tout le temps, mais moi je suis moins impliqué. Je reviens de temps en temps, je check mais le boulot est fait pour moi. Au cinéma par contre, l'acteur il vient vraiment juste pour sa scène et après c'est bouclé, c'est dans la boîte, alors que le réalisateur il va être très en amont, il va être pendant le tournage et après aussi au montage.

M : Toi qu'est-ce qui te plaît le plus en tant qu'acteur ? Plutôt la télé, le cinéma, le théâtre ?

A : C'est des plaisirs différents, des projets différents. Le théâtre ça va être un projet pourri, ou un projet super. Le théâtre peut être un bonheur ou un enfer. Bon là au théâtre moi ça fait longtemps que j'ai pas joué mais ça peut être irremplaçable l'effet que ça fait. L'effet, tu vois, l'effet, ce que c'est que d'être au théâtre et le rapport aux planches, le rapport aux spectateurs, et le côté direct, et le côté, c'est un muscle qu'on fait travailler, c'est vraiment autre chose. Le cinéma, la télé, c'est quelque chose de plus précis, plus pointu, on est plus entouré, confortable, on est mieux payé, tout ça, tout ça.

C'est pas le même plaisir, mais après le cinéma permet des choses que ne permet pas le théâtre. Il permet d'aller faire des films en costumes dans des décors extraordinaires, ou dans des destinations de dingue, voilà ça arrive aussi. Tout en étant confortablement payé... Un acteur de télé il peut jouer trente jours dans l'année et avoir fait son année. Un acteur de théâtre il doit jouer plus que ça.

Y'a plein de considérations, c'est très différent.

M : Est-ce que toi il y a un rôle qui t'as plus marqué ? Peut-être Roméo au départ mais...

A : Ouais Roméo bien sûr, mais non je pense que c'est dans *la Mégère*, Petruchio dans la *Mégère à peu près apprivoisée*, que j'avais monté façon comédie musicale et ça a été notre premier spectacle qui a vraiment marché. Et c'était vraiment le rôle, pour moi c'était mon clown. Je mettais mes pantoufles et j'y allais, quoi. C'était un bonheur. C'était drôle ! Moi j'adore jouer la comédie. J'adore la comédie, c'est un plaisir d'arriver à faire rire, c'est fantastique. Au théâtre en tous cas je crois que c'est ce rôle là.

M : Comment tu abordes toi, au théâtre par exemple, comment tu abordes ces rôles justement ?

A : Alors moi c'est particulier parce que je joue beaucoup dans mes pièces alors forcément j'ai un dialogue entre l'acteur et le metteur en scène qui est intérieur. Donc disons que j'ai une vision d'ensemble de tous les rôles et parmi ces rôles il y en a un que je vais faire. Donc c'est...

M : En écrivant tu sais ce que tu as envie de jouer ou ça se fait après ?

A : Bah ça dépend. Pour *le Porteur* et *le Cercle*, je savais que j'avais pas envie de jouer dedans parce que j'écrivais. Avant, quand j'adaptais des classiques, c'est en écrivant que le rôle me sautait un peu aux yeux. Sur *La mégère*, c'est en écrivant l'adaptation que je me suis dit : « Non mais j'ai vraiment envie de jouer ce rôle là, j'ai vraiment envie de jouer Petruchio parce que c'est hyper jouissif ».

M : C'est intéressant comme position parce que...

A : C'est une grande liberté !

M : Oui et puis parce que j'ai l'impression que les acteurs souvent disent qu'ils sont eux au service d'une histoire qui est celle du metteur en scène.

A : Bien sûr ! Ça fait longtemps que je ne me suis pas fait diriger sur un plateau de théâtre. Sur un plateau de ciné ou de télé ça arrive tout le temps, et dans ce cas, effectivement pour ce qui est du ciné ou de la télé, sur un plateau de tournage je suis complètement au service du réalisateur, j'arrive, j'ai ma vision du personnage, je la propose, à priori il m'a choisi

parce que j'ai passé un casting en lui proposant cette vision là et ensuite il va me diriger ou non, avoir raison ou non, avoir du talent ou non, et moi je vais essayer d'y répondre le plus fidèlement possible.

M : Et du coup quand toi tu es dans ces deux...

A : Cas de figure...

M : Oui dans ces deux positions en même temps, c'est qu'à la fois c'est ton histoire, c'est toi qui a écrit, c'est ta vision des choses et en jouant tu décides d'en servir une partie, un morceau du puzzle qui va constituer le tout.

A : Ouais ouais...

M : Comment ensuite ça s'articule avec les autres acteurs de pouvoir construire quelque chose ensemble ?

A : Quand je jouais au début, *la Mégère* ou avec Roméo, je passais beaucoup de temps sur la création, sur la mise en scène, sur les décors, sur ceci, sur cela, et mon rôle à moi, mes rôles à moi, ça venait après. Je connaissais mon texte, je jouais avec eux, mais je passais beaucoup de temps à diriger les autres, et une fois que la pièce démarrait je commençais vraiment à me concentrer sur comment améliorer moi, comment mieux jouer, comment apporter quelque chose, comment tester des blagues, comment... Le gros avantage étant que je suis mon seul patron. Donc y'a personne qui te fait des notes à la fin de la journée.

M : Et ça c'est quelque chose qui te plaît ou qui peut être frustrant ?

A : Non, c'est très agréable... Ben faut avoir sacrément confiance en soi, parce qu'évidemment, faut avoir assez confiance en soi. Mais c'est quelque chose d'hyper jouissif parce qu'on peut tester... C'est une liberté extraordinaire. C'est beaucoup de responsabilités mais c'est une liberté extraordinaire.

M : Toi tu, ... Cette confiance en soi...

A : Elle vient d'où ?

M : Oui elle vient d'où ?

A : Ben je sais pas j'ai toujours eu ça. Je me suis toujours dit : « Te pose pas de questions, joue, vois après ». Voilà j'essayais de faire mon boulot, je teste, j'ai toujours été assez objectif, que ce soit dans la mise en scène dans l'écriture, je suis capable de me dire : « Ça ça va pas ! ». Je pense que c'est la qualité première d'un bon créateur, c'est quelqu'un qui est capable de se lire, ou de se revoir et de cerner les défauts, sans se flageller et sans se jeter des fleurs.

M : Essayer de relire d'un autre œil plus objectif ?

A : De version en version, de version en version pour aller vers un mieux. D'être capable de se remettre en question, d'accepter qu'il y a des choses qui manquent, que c'est perfectible et d'être capable aussi de se dire : « Là c'est bon, je suis très content de ça, j'y touche plus ».

En tant qu'acteur, évidemment qu'on n'a pas de patron, bah ça dépend du public. Si c'est une comédie c'est de voir si ça rit, si ça marche, d'entendre les retours des gens à la sortie, c'est les retours des gens qui sont sur scène avec toi, c'est plein de choses.

M : Ca c'est important d'entendre les retours des gens ?

A : Bien sûr. Ouais les retours c'est primordial. Après quand on est acteur. C'est vraiment un équilibre difficile parce que quand on est acteur on dépend de son metteur en scène, et en théorie du moins, les seuls, la seule personne qui est susceptible de trancher c'est le metteur en scène. Mais ça c'est très vite remis en question quand la pièce ne marche pas, quand les gens nous font le même retour, quand la crédibilité du metteur en scène est remise en question. Et ça arrive souvent.

M : Et toi ça t'es arrivé ?

A : Enormément au début. Et bizarrement plus les pièces marchent et fonctionnent et moins ça arrive.

M : Après les gens partent aussi avec un autre a priori.

A : Exactement, mais sur les premières pièces que je montais il fallait une patience monumentale. Parce qu'on est tout le temps remis en question. Les acteurs disent : « Mais ça va pas marcher, ça va pas marcher » et en fait la seule chose sur laquelle ils peuvent s'appuyer c'est votre bonne foi : « Faites moi confiance ça va marcher ! Osez et vous allez voir ça va marcher ». Mais ils peuvent pas savoir jusqu'à ce qu'il y ait un public dans la salle et que les gens en rient, et que le metteur en scène puisse dire : « Bah vous voyez ça marche ».

M : Et si ça marche pas ?

A : Ben on change, on essaye autre chose, ou on avance de représentation en représentation, c'est aussi ça, c'est un spectacle vivant, c'est ça qui est intéressant. Vraiment j'ai une position un peu particulière parce que même quand je vais jouer pour quelqu'un d'autre j'ai quand même une vision globale de l'ensemble. Aujourd'hui je suis presque moins comédien qu'autre chose.

M : Et qu'est-ce qui te plaît dans l'écriture ?

A : C'est la base de tout, l'écriture. C'est la transmission de la parole, la transmission d'une histoire. C'est la base de tout quoi. On monte une pièce si y'a un auteur. A la base je pensais pas que mes pièces allaient intéresser plus de gens que des classiques. Moi j'étais persuadé que sans un classique ça n'allait pas fonctionner, que le théâtre contemporain n'avait pas d'avenir parce que, qui allait se déplacer voir une pièce de quelqu'un dont il n'a jamais entendu parler ? Bon bah voilà, l'histoire m'a montré que finalement, c'est quand je me suis mis à écrire que j'ai trouvé un public. C'est paradoxal. Disons que c'est à partir de ça que ça m'a légitimé en tant qu'auteur.

M : Tu ne pensais pas et pour autant pour le faire tu devais y croire un peu quand même ?

A : Oui mais c'était vraiment dans une démarche de laboratoire. A la base *Le porteur d'histoires* c'était créé pour trois dates dans un festival au ciné 13 et je remplissais un trou. C'était vraiment un truc... Pas un accident, j'avais l'histoire en tête depuis longtemps mais j'avais, je ne m'étais jamais imaginé que ça aurait ce parcours là, que ça intéresserait plus de gens qu'un classique. Ça m'a vraiment surpris, ma ligne de création a pris un virage à quatre-vingt dix degrés ce jour là, quand j'ai compris qu'en fait, qu'un texte nouveau, récent, pouvait être plus intéressant que...

M : En tous cas toucher un public assez large, et que les gens revenaient...

A : Ca c'est un truc que j'ai compris aussi en voyant d'autres pièces genre Wadji Mouawad et plusieurs auteurs, où je me suis dit : « Ha ouais », on peut aujourd'hui faire quelque chose de fort et percutant au théâtre et de nouveau en même temps et en même temps avec une dimension shakespearienne et des emprunts, et en même temps une écriture théâtrale vivante. Et c'est ce que j'ai essayé de faire avec *Le Porteur*. Maintenant l'écriture c'est la base de tout. Tous mes projets reviennent de l'écriture, et j'aurais jamais cru y'a dix ans que ce serait le cas. Écrire en pensant que ce serait un jour mon boulot principal. En fait c'est très simple, c'est que sur un point de vue économique on va dire : y'a un milliard d'acteurs et y'a pas beaucoup d'auteurs. Si on prend le théâtre français aujourd'hui, tu peux me citer trente-cinq acteurs, tu peux me citer combien d'auteurs contemporains qui vivent aujourd'hui ?

M : Oui des auteurs vivants... En tous cas qu'on connaît comme ça...

A : Enfin qui font des pièces ! Les auteurs qui vivent de leurs pièces, avec des revenus de leurs pièces, ça doit se compter sur... il doit y en avoir dix, j'exagère pas !

M : En effet, ça me paraît pas aberrant. C'est un facteur qui compte pour toi ? De pouvoir vivre de ça ?

A : Je vis très bien parce que je fais plein de choses. En fait l'un des objectifs quand on fait un métier artistique c'est d'être considéré. C'est même pas d'avoir du succès mais d'être considéré, d'avoir une considération dans la profession. Quand on est un acteur, on est constamment humilié, soumis en tous cas à des exercices d'auto-humiliation, mais qui sont des choses pas, plus ou moins violents, parce que quand on est comédien on dépend du désir de l'autre. C'est le désir de l'autre qui va faire qu'on va travailler ou pas, donc on doit se rendre désirable, par tous les moyens possibles trouver du travail, parce qu'on ne crée pas notre travail. C'est l'employeur qui recherche tel type de comédien à tel moment et qui va tomber sur nous. C'est très difficile d'être considéré en tant que comédien, y'a toujours quelqu'un au dessus, quelqu'un en dessous, c'est une sorte de marché très très fluctuant.

M : Pourquoi tu parles d'humiliation ? Elle se situe à quel niveau pour toi ?

A : Bah humiliation parce qu'à chaque fois qu'on pense avoir atteint un pallier, y'a toujours un pallier au dessus pour nous rappeler qu'on n'y est pas encore. Le métier d'acteur c'est quelque chose où les acteurs de théâtre rêvent de faire du cinéma, les acteurs de cinéma rêvent de faire du théâtre, les acteurs de... Y'a toujours quelque chose. Le Festival de Cannes... Je mets souvent en parallèle le festival de Cannes et d'Avignon. Cannes c'est une ville de frustrations, on a une projection, on sort d'un film et là on rencontre un type qui a trois films qui lui-même rencontrent Brad Pitt, qui lui-même rencontre... Y'a quelque chose,

quand on est comédien, vraiment d'une angoisse un peu permanente de « Vais-je travailler l'année prochaine ? » « Fais-je le bon choix en faisant ce film plutôt que celui-là, en refusant ceci plutôt que cela ? Et si je refuse quelque chose c'est que je suis déjà en position de refuser quelque chose ».

Quand on est auteur, y'a un rapport beaucoup plus droit et direct avec le reste de la profession, avec les producteurs, avec les directeurs de salle, parce qu'on est pourvoyeur de quelque chose et non pas demandeur de quelque chose.

M : En effet, c'est complètement différent.

A : Et moi j'ai vraiment eu cette sensation d'avoir un statut qui changeait du tout au tout à partir du moment où j'ai commencé à être plus considéré pour ce que j'écrivais, ce que je montais, ce que je réalisais que pour ce que je jouais.

M : Mais en effet ça va dans le sens de ce que beaucoup d'acteurs disent qu'il ne se sent pas la légitimité eux de mettre en scène, ou d'écrire, et ça rejoint ce que tu dis de cette considération, de se sentir à l'aise...

A : Je pense qu'écrire et mettre en scène, ça nécessite surtout du travail, du courage et de la volonté. Pour un metteur en scène, les qualités d'un metteur en scène c'est presque plus d'être un bon leader et d'être capable de fédérer et d'être capable d'imposer ses idées et de fédérer du monde autour de lui, que d'avoir du génie. Parce que quelqu'un qui a du génie, s'il n'arrive pas à les exprimer, et à obtenir de son équipe qu'on mette en œuvre son génie, bah...

M : Entre guillemets ça sert à rien

A : Il arrivera pas au bout. Et auteur c'est encore autre chose, mais moi je suis auteur-metteur en scène donc je mets en scène mes propres histoires. C'est encore une autre...

M : Ce plaisir et cette envie que toi tu as d'écrire et de raconter des histoires, c'est un truc que tu as toujours eu en tête ?

A : Oui, j'ai toujours écrit. Depuis que j'ai treize, quatorze ans, j'écrivais des histoires, des romans, des scénarios, des nouvelles, mais pour le plaisir, pour faire lire aux potes. Je me suis jamais dit, ou disons qu'on m'a suffisamment dit que c'était gentil mais sans plus, pour que je crois à un avenir dans l'écriture. Et j'étais le premier surpris quand je me suis rendu compte que ce que je pouvais écrire pouvait intéresser.

M : Qu'est-ce que ça t'a fait ?

A : Bah c'est une légitimation. C'est ni plus ni moins que « Ha bah ça intéresse quelqu'un ». Par exemple dans *Le porteur d'histoires*, quand on l'a créé la première fois, j'étais persuadé, parce que je l'avais vécu avec *la Mégère* et avant ça, que les acteurs seraient mis en avant. Que si la pièce marchait, ce serait les acteurs à qui on demanderait d'aller parler, d'aller ceci, d'aller cela. Parce que voilà, dans *la Mégère*, dans *Roméo et Juliette*, on s'intéressait aux acteurs, la parole était donnée aux acteurs et on s'intéressait aux acteurs. Or pas du tout. C'est moi qui aie été mis en avant tout au long du *Porteur*. Les gens qui voyaient *le Porteur* voulaient l'auteur, le metteur en scène, voulait en créateur en fait. Les acteurs étaient

pourtant hyper présents, mais y'avait une volonté de mise en avant de l'auteur de cette histoire, et je pensais pas. J'ai été surpris de ça.

M : Et comment tu as compris ça ?

A : Bah parce que l'histoire est originale, pour plein de raisons... Parce que quand on sort du *Porteur d'histoires*, on dit : « Les acteurs sont supers », mais surtout : « Quelle histoire » ! On dit pas : « Tel acteur sort du lot, il est extraordinaire, et c'est lui qui porte la pièce ». On dit : « c'est l'histoire qui nous reste en tête ». Et qui à fait l'histoire ? On cherche un peu le créateur de ça, et comme en plus après c'est devenu un succès, on cherche qui a la recette du succès.

M : Tu as l'impression d'avoir la recette du succès ?

A : Non, non personne n'a la recette du succès. Après y'en a qui sont plus ou moins doués pour l'obtenir. Le succès c'est quelque chose de... Ca peut avoir plusieurs définitions quoi.

M : Ce serait quoi la tienne ?

A : Ma recette ou ma définition ?

M : Ta définition.

A : Moi-même j'en ai plusieurs, c'est-à-dire qu'on peut avoir un succès financier, un succès critique, un succès d'estime, tout dépend aussi de là où on part. Le succès est fluctuant. Si c'est Chéreau qui monte une pièce, le succès ce sera si cette pièce est meilleure que les autres, mais si c'était pas Chéreau on trouverait déjà cette pièce extraordinaire. Le succès est relatif à qui l'a fait. Si c'est Eric Assous qui monte une pièce, ce sera un succès, ce sera probablement un succès financier en tous cas, parce que voilà, il a une plume et une recette et il arrive à faire des situations intéressantes et drôles. Selon les auteurs ce sera différents types de succès. Quand c'est Joël Pommerat qui fait une pièce et qui a un succès, ce sera pas le même succès qu'un succès privé, ce sera...

Voilà le succès, y'a vraiment différentes recettes. En tous cas ce qui est sûr, c'est que là où *Le Porteur* et *Le Cercle* ont eu ça, c'est qu'ils ont eu à la fois un succès public et un succès critique. C'est-à-dire que c'était non seulement des pièces qui ont rempli leurs salles, mais quand je dis rempli leurs salles, il faut relativiser parce que c'était quand même des salles modestes. *Le Porteur* c'était deux cent trente au Studio et *le Cercle*, c'était la Pépinière trois cent cinquante, donc c'était pas non plus des bateaux énormes, y'a pas de tête d'affiche, c'était modeste mais ils les remplissent. Et effectivement le succès critique, les Molières tout ça, ça a couronné un peu...

Tout ce que je peux dire c'est que j'ai eu du succès sur ces deux pièces là. Je ne sais pas si sur la troisième y'aura toujours du succès. Et encore une fois, le succès c'est quelque chose de relatif. Quelqu'un va décider de faire une carrière dans le subventionné par exemple, et bien il aura jamais un succès de théâtre privé. Il gagnera jamais des centaines de milliers d'euros en tant qu'auteur dans le subventionné. Quelqu'un qui va décider d'embrasser le privé, il faudra qu'il fasse des concessions à un moment, parce qu'il faudra pas trop d'acteurs, il faudra des têtes d'affiche donc il faudra attirer les têtes d'affiche avec des rôles, parce qu'il faudra que ce soit une comédie... Y'a plein de choses qui pourront difficilement se faire sur une scène de privé. Moi pour l'instant j'ai eu la chance, mais parce que les

spectacles ont eu une vie qui les a mené sur le privé, de pouvoir concilier un peu les deux : de pas avoir de tête d'affiche...

M : Là aujourd'hui comment tu vois la suite. Tu as envie de quoi ?

A : Bah j'ai envie de plein de choses. Je prépare beaucoup de choses en même temps. Je sais pas ce qui se fera en premier ou quoi ou qu'est-ce. J'ai envie de réaliser un long métrage dans lequel je vais jouer. Ca c'est quelque chose sur lequel je travaille depuis pas mal de temps. J'ai envie probablement de refaire une pièce, mais j'étais pas très pressé parce que ça me prend encore pas mal de temps de m'occuper du *Porteur* et du *Cercle* qui se jouent. J'ai envie d'exporter *le Cercle* et *le Porteur*, de les monter dans d'autres langues, dans d'autres pays peut-être, d'arriver à les exporter. J'ai envie de continuer à jouer évidemment mais... Evidemment, je continue à jouer évidemment. Je suis dans une position très privilégiée parce que j'ai le temps et le choix.

M : C'est en effet une position assez privilégiée. Toi tu joues dans d'autres langues ? Tu es bilingue non ?

A : Ouais, je joue en anglais et en espagnol.

M : C'est quoi la différence ? Jouer dans différentes langues ?

A : C'est des plaisirs différents. C'est embrasser une certaine philosophie à chaque fois. La langue vous amène vers quelque chose. Après je pense que c'est vraiment le même métier. Moi je suis bilingue donc c'est pas vraiment une question, mais c'était marrant de jouer en espagnol, parce que ça nous amène ailleurs. Petit à petit c'est devenir... C'est intéressant, c'est drôle.

M : C'est différent pour toi de jouer en anglais ou en français parce que tu es bilingue, que je jouer dans une langue qui est moins une langue connue ?

A : Encore l'espagnol je parle bien, donc ça ne me dérange pas. Ce qui serait vraiment difficile c'est de jouer dans une langue dont on n'a aucune base et qu'on apprend phonétiquement. Là ce serait plus un truc de singe savant, où on dit des mots sans savoir si on les prononce bien. Bon à partir du moment où on a des rudiments de la langue qui nous expliquent ce qu'on est en train de dire, ça passe. C'est juste une question de travail. Là je viens de faire une longue série en anglais et c'était très agréable. C'était très marrant de se retrouver à parler anglais.

M : En quoi le plaisir il est différent ? Comment tu pourrais décrire ça ?

A : Je sais pas, c'est comme quand on voit un film en anglais, on le perçoit différemment, bah quand on joue en anglais on le perçoit différemment aussi. Quand on voit un film français, notre attention elle est sur le film français, on est sur des choses assez basiques. On comprend ce qu'ils disent, on juge la façon de jouer... Quand on voit des anglais, déjà y'a la barrière de la langue qui fait qu'on peut pas juger de la même manière, on peut pas trouver les subtilités de la langue, on peut pas entendre les différences donc c'est, voilà, c'est marrant, c'est autre chose. Je sais pas comment le décrire vraiment... Au début j'avais vachement de mal. Je trouvais ça très difficile d'être naturel et d'arriver quand même à... parce qu'il faut se concentrer sur la prononciation, il faut se concentrer sur plein de choses à

la fois. Y'a plein d'obstacles qui s'accumulent en quelque sorte. Il faut non seulement jouer mais il faut prononcer les choses parfaitement. Donc c'est très particulier. Parfois on a l'impression d'avoir joué la scène très très bien et puis t'as le coach qui dit : « Ouais mais par contre tu as dit banane au lieu de dire banane ». Nous on voit pas la différence mais... Donc c'est particulier mais c'est jouissif, c'est drôle.

M : Tu es bilingue depuis toujours ou ?

A : Oui, de ma mère. Et je pense aussi qu'une part de ma création vient de là. Tout ce que je fais vient aussi du fait que j'ai une double culture. J'ai vraiment une culture anglo-saxonne assez forte, les films, pleins de choses, les romans, et donc je pense qu'être bilingue... Y'a beaucoup de gens bilingues qui ont partagé ça en quelque chose de créatif. Etre bilingue ça nous forge à ne pas se limiter à une seule culture, et donc à voir beaucoup de gens et accepter qu'on peut être multiple, qu'on n'est pas forcément dans une seule case. Ça forge l'esprit en disant qu'on a une dualité de la pensée. Qu'on peut à la fois aimer les comédies musicales et les westerns, que les deux ne sont pas inconciliables. Qu'on peut aimer le théâtre subventionné et le théâtre privé, qu'on peut aimer un boulevard, et une pièce extrêmement pointue d'un Pommerat ou d'un... Et que c'est pas inconciliable en fait. Certaines personnes vont vous forcer à vous positionner dans un camp. Quand on est bilingue, quand on vient d'une double culture, on prend ça comme une affaire personnelle de ne pas se positionner, de ne pas se retrouver à être uniquement en vase clos, en circuit fermé. Ce qui est intéressant c'est justement d'aller chercher ailleurs, ce qui va faire l'originalité de sa proposition.

M : Ça rejoint la spécificité de ton parcours, d'être dans plein de choses. Et avec le fait d'être bilingue, d'emblée c'était présent, d'emblée il y avait cette double culture, cette pluralité...

A : Y'a l'acceptation de la pluralité. Y'a un truc de « Je ne serai pas forcément que « ça » », en fait. J'ai pas besoin de ça pour me construire, ça fait partie de mon identité en fait : je suis plusieurs, je suis bilingue. Ma grand-mère était australienne, mon grand-père était polonais, tout peut cohabiter quoi.

M : Et c'est une évidence pour toi ça ? Ou ça a pu justement créer des conflits internes ?

A : Non c'est assez simple. Vraiment je considère que si on me proposait que de jouer je serais content, mais c'est aussi parce que j'avais le temps entre deux trucs, que je me suis mis à créer. C'est aussi parce que voilà, effectivement, on me proposait pas des rôles au ciné, je passais des castings, je les avais pas, bon bah qu'est-ce que je fais ? Y'en a qui vont faire de la gym, ou apprendre à chanter, courir les soirées, que sais-je ? Bon bah moi je me suis dit : « Je vais monter un spectacle et l'amener à Avignon ». Après j'avais pas un plan sur dix ans, je me disais pas : « Dans dix ans j'aurai un Molière », mais c'est venu comme ça. Il s'est trouvé que ça s'est bien passé à Avignon, que j'ai monté un deuxième, puis un troisième puis un quatrième spectacle et que au bout d'un moment je me suis rendu compte que c'était... Que j'étais beaucoup plus considéré pour ce que faisais sur scène en tant qu'auteur ou en tant que metteur en scène, que je ce je faisais en tant qu'acteur. Alors qu'en tant qu'acteur j'ai toujours travaillé. C'est-à-dire que si j'avais jamais fait mes pièces j'aurais quand même bien gagné ma vie, bien bossé.

M : Qu'est-ce qui fait après coup que c'était pas pour toi la même considération ? Que tu avais l'impression qu'il y avait moins de considération en tant qu'acteur ?

A : C'est sûr, ça se sent tout de suite. J'ai jamais eu une carrière au cinéma, j'ai jamais eu les premiers rôles, et en plus c'est voilà, c'est en jouant *la Mégère*, en montant *la Mégère* que les gens m'ont vu et se sont dit : « Ha ouais, c'est un bon comédien en fait ».

M : En jouant ce que toi tu avais écrits.

A : Evidemment, en jouant ce que j'avais adapté, mis en scène, préparé. Et c'est... Je crois que c'est un talent que j'ai, parce que la plupart des comédiens que j'ai mis en scène et que j'ai montré, les gens les voient et les embauchent. J'aime bien donner le meilleur de ce que les gens peuvent donner. Que ce soit Jeanne dans *le Cercle*, ou d'autres dans *le Porteur*, ou dans *Roméo et Juliette*. Quand les gens viennent voir les spectacles ils se disent : « Ouah ces comédiens ils savent tout jouer », parce qu'ils jouent plein de rôles.

M : Ca c'est une satisfaction pour toi ?

A : Evidemment, c'est superbe !

M : Je reviens sur ce que tu disais tout à l'heure. Tu penses qu'on peut jouer sans créer ?

A : Ouais ! Et y'a même des gens qui font ça super bien. Y'a des très très bons comédiens, qui même peuvent être intelligents, mais juste ils écriront jamais ou même auront la velléité de monter quelque chose. Ou quand ils se confronteront à la difficulté de monter un projet et qu'ils verront que monter un projet c'est surtout faire face à la première difficulté et la dépasser, faire face à la deuxième et la dépasser, faire face à la troisième etc.... et arriver au bout, en fait. Ils s'arrêteront en route, ou prendront un raccourci mais ça sera pas aussi bien. Enfin y'a plein de cas de figure. Mais oui bien sûr on peut jouer sans créer. On peut interpréter, être un formidable interprète et avoir un avis éclairer et intelligent sur une pièce ou sur un scénario sans forcément avoir le besoin ou l'envie de créer quoi.

M : Comment tu définirais ça « être un interprète » ? Tu parlais de ton expérience avec Irina Brook et cette liberté dans le travail que tu avais découvert, quelle différence tu ferais entre être un « acteur interprète » et un « acteur créateur » ?

A : Un acteur-créateur, déjà y'en a pas beaucoup. Y'a beaucoup de metteurs en scène ou d'auteurs qui ont été acteurs, pour qui ça n'a pas marché et qui sont devenus auteurs ou metteurs en scène ou réalisateurs. Ca arrive souvent. « Ca a pas marché, bon bah je me mets à créer ». Moi je dirais que pour être créateur, il faut avoir un certain égo, parce qu'il faut croire suffisamment en soi pour se dire : « Je vais faire quelque chose qui vaut la peine d'être créé ». Après on peut être acteur et avoir de l'égo. Y'a beaucoup d'acteurs qui ont un énorme égo et qui n'ont jamais créé quoi que ce soit parce que c'est des fainéants ou j'en sais rien. Et puis après y'en a qui n'ont pas le besoin parce qu'ils bossent tout le temps. Et ça c'est quand même un luxe extraordinaire. Acteur c'est un métier fantastique de pouvoir juste jouer, et c'est sa vie, et gagner sa vie comme ça, et jouer, aller au théâtre et au cinéma, en tournage. C'est un luxe phénoménal, c'est fantastique ! C'est quelque chose de génial. On est à la fois soumis à des pressions diverses, mais la plupart des angoisses du métier d'acteur sont liées à « Est-ce que je vais avoir du boulot ? ». A partir du moment où on a du boulot,

jouer c'est un bonheur en fait. Jouer que ce soit une tragédie, une comédie, c'est rentrer dans un rôle, c'est un bonheur, c'est un vrai bonheur.

M : Toi de tes expériences d'acteurs, tu as rencontré des difficultés ? Des choses qui t'ont paru... Parce que là quand tu en parles on a l'impression que ...

A : C'est cool ?

M : Oui, que c'est très facile quoi.

A : En fait c'est facile en comparaison à ce que c'est de monter un spectacle ou un film, ou d'écrire. Après y'a des gens qui sont incapables de jouer, des auteurs ou des producteurs qui sont incapables de jouer et qui l'admettent. Moi le fait est que c'est mon métier depuis mes dix-huit ans, donc forcément j'ai pas ce rapport là au jeu, c'est pas quelque chose de difficile pour moi.

M : Ca n'a jamais été ? Y'a pas eu des choses où tu t'es dis : « Je ne sais pas comment jouer ça, j'y arrive pas ? »

A : Je me suis dit plein de fois : « Ca c'est pas pour moi », mais en général je n'avais pas le rôle. Des trucs où je suis incapable de jouer ça, non, si on me donne le rôle moi j'ai tendance à me dire : « Je vais faire de mon mieux et si le réalisateur est content je suis content ». Faut que je pleure, je pleure, faut que je ris, je ris, faut que je fasse la comédie... La plupart du temps la problématique n'est pas là. Elle est plutôt que j'ai pas le rôle. C'est surtout ça la vraie problématique des acteurs. Des difficultés insurmontables ? Je suis plutôt détendu par rapport à ça. C'est que du jeu. C'est tellement tellement difficile de créer, et de mener à bout des projets, et de mener la barque et d'arriver au bout et de garder une troupe soudée, et de faire face aux difficultés et aux divisions que provoque le succès. Y'a plein de choses et en comparaison jouer...

M : J'entends ce que tu dis, et cette facilité là tu l'as connu un moment, tu travaillais et pour autant t'as préféré aller vers quelque chose qui est beaucoup plus difficile et qui était peut-être plus valorisant derrière ?

A : Oui, c'est pas la valorisation que je cherchais. Vraiment au départ... Quand j'ai monté mon premier spectacle à vingt ans, vingt-et-un ans, je cherchais absolument pas le succès en tant que metteur en scène. Le but c'était vraiment de se dire : « Allez essayons de monter un spectacle et voyons ce que ça donne ! » J'avais pas de plans, pas de discours politique, c'était vraiment...

M : C'était essayer autre chose ?

A : Ouais, c'était monter un truc de groupe. J'ai le temps, j'ai l'envie, essayons quoi ! Et on a fait le spectacle... A la base je devais le jouer au conservatoire, je devais même pas le... Et puis quelqu'un a dit : « On a qu'à le jouer à Avignon ce serait pas mal ». J'ai dit : « Ha bon Avignon ? », je connaissais même pas, et je me suis retrouvé à Avignon avec ce spectacle en avançant les fonds, en système D total et c'est à Avignon que j'ai découvert l'économie du théâtre. En me disant : « Ha on peut faire un spectacle et qui se joue ? ». Et c'est à Avignon que j'ai découvert un public lambda qui est venu voir le spectacle et qui a aimé. Et à partir

du moment où j'ai vu qu'un public lambda était venu voir le spectacle et avait aimé, c'est que j'avais ma place, que j'étais légitime en fait.

Et je suis revenu l'année d'après avec un autre spectacle qui convenait plus au propos des producteurs, des tourneurs de salle, etc. Et puis l'année d'après avec encore un autre spectacle, etc. Et de fil en aiguille je me suis rendu compte que j'étais doué pour ça. Je pense que c'est ça pour tout le monde, pour n'importe quel métier, dans la vie, que ce soit fleuriste, ou PDG ou sportif professionnel ou que sais-je, on se rend compte qu'on est fait pour le métier quand on a à la fois le plaisir de le faire et à la fois la reconnaissance des pairs. C'est-à-dire qu'on se rend compte qu'on est en fait doué à quelque chose, quand on se rend compte qu'on est à sa place dans un métier. On se dit : « Bon bah voilà je me sens à ma place, parce que je suis doué pour faire ça, j'ai le sens du relationnel donc je suis doué pour aller vendre des trucs.. » J'en sais rien moi. Et acteur ce qui est difficile, c'est un métier qui fait rêver tout le monde grosso modo. Tout le monde veut à un moment de sa vie être acteur, ou photographe ou que sais-je ? Parce que c'est cool, c'est un métier cool, c'est la célébrité, il faut le dire. Faire des tournages ça rapporte beaucoup d'argent, pour pas tant que ça de travail, c'est un créneau extraordinaire quoi. Tout le monde veut être acteur, tout le monde rêve d'être au cinéma, parce qu'en plus, contrairement à chanteur où il faut quand même savoir chanter, danseur où il faut bien avoir appris à danser, acteur, même quelqu'un qui n'a jamais joué peut jouer. Il suffit qu'il soit plutôt juste et ça peut fonctionner.

Tout le monde rêve de ça, donc tout le monde essaye, fait des écoles de théâtre en se disant : « J'aimerais bien être acteur ». Sauf que les carrières dépendent de beaucoup beaucoup de choses et dépendent même pas vraiment du talent qu'on a. On peut avoir un talent extraordinaire et ne pas du tout avoir la carrière qu'on mérite parce qu'on n'a pas le sens du relationnel, on n'est pas très malin, on se dit : « Non un agent ça ne me sert à rien ». Et puis on se réveille à trente-cinq ans en se disant : « J'aurais peut-être du trouver un agent mais maintenant c'est un peu tard, j'ai jamais fait de cinéma, j'ai jamais fait de télé, je suis complètement dépendant du théâtre ». Y'a plein plein plein de raisons... « J'ai commencé un peu ma carrière sur le tard », que sais-je ? Y'a plein plein plein de raisons pour que ça marche pas quoi. Alors que quelqu'un qui va être un peu démerdard, débrouillard, qui va commencer à bosser tôt, qui va s'y prendre tôt. Moi c'est vraiment ça. Je suis peut-être pas le meilleur acteur du monde, mais par contre à dix-huit ans j'avais un agent et je commençais à tourner, et j'ai toujours bien gagné ma vie en faisant ça. Mes premières séries télé m'ont payé mes premiers Avignon. J'ai loué mes salles grâce aux tournages. J'avais le temps de créer grâce aux tournages. J'ai jamais eu de moment de traversée du désert quoi.

M : Et autour de toi, quand tu étais plus jeune y'avait des gens qui faisaient ça, qui étaient dans le milieu ?

A : Dans ma famille ? Ha non non personne. Non non j'ai vraiment découvert ça au collège, au club théâtre. Mon grand-père avait vaguement du théâtre en amateur dans sa jeunesse, mais c'était pas quelque chose qui était dans la famille. Mon père est artiste peintre, mais ça n'a rien à voir, absolument rien à voir. Mais par contre ce qui est sûr, c'est que mes parents m'ont toujours amené au théâtre, j'ai vu des films, j'ai lu des livres, j'ai vu des choses. J'ai grandi à Paris donc forcément j'avais une culture théâtrale et une culture théâtrale plutôt intelligente. C'est-à-dire plutôt les Bouffes du Nord, plutôt Brook, plutôt des pièces qui sont assez extraordinaires. J'ai été exposé dès l'adolescence à des pièces incroyables.

M : Y'en a une qui t'a touché en particulier ?

A : Y'en a plein ! Le théâtre de Simon Mcburney, les pièces de Mnouchkine, *Le dernier Caravansérail*, les pièces de Sivadier, *le mariage de Figaro* de Sivadier, où je me suis dit : « J'ai envie de monter *le mariage de Figaro* », parce que cette pièce est super et c'est la première pièce que j'ai montée. Des Shakespeare aux Bouffes du Nord, Peter Brook, Simon Abkarian, Irina Brook, enfin plein de pièces qui m'ont vraiment... Où je me suis forgé un peu mes envies de théâtre, mais... donc ça c'est sûr que ça joue, c'est sûr !

M : Tu t'imaginerais faire autre chose ? Quelque chose de complètement différent ?

A : Ben je fais déjà tellement de choses, quoi d'autre ? Tenir un bar ? Ouais peut-être un jour... Peut-être. Je crois que ce qui est important c'est de créer parce qu'on a envie de raconter quelque chose. Pas de créer parce qu'on est mandaté ou on a un besoin pécunier. C'est un grand luxe de pouvoir uniquement créer ce qu'on a envie de raconter. Après je sais pas peut-être. Je me vois un jour peut-être je sais pas, écrire des livres, un jour peut-être.

M : En tous cas aujourd'hui, j'ai l'impression dans ce qui est important c'est de faire plein de choses différentes mais l'écriture ça reste un peu la base.

A : Bah c'est le centre de tout. C'est le centre d'une pièce de théâtre, d'un scénario. Ça touche à tout, l'écriture, les paroles d'une chanson. Ecrire c'est quelque chose de primordial. Ecrire c'est raconter une histoire. Quand tu écris un dossier et bien tu écris, quand tu veux vendre ton scénario, tu écris, quand tu envoies un mail, tu écris. L'écriture est au centre de tout. La parole est au centre de tout mais l'écriture est fondamentale quoi. Fondamentale. Tu écris un article, tu écris, tu écris une thèse tu écris. Savoir écrire aujourd'hui c'est... Y'a des gens qui savent dessiner, bon bah moi j'ai pas du tout du tout cette capacité là.

M : Donc tu écris...

A : Mais je suis un matheux, donc j'écris des scénarios qui sont construits mathématiquement.

M : C'est-à-dire ?

A : J'aime bien les scénarios compliqués, les scénarios denses où on arrive à nous amener quelque part et hop « Ho j'ai pas vu comment il m'avait surpris ! ». Je suis un grand amateur de série comme beaucoup de gens aujourd'hui et on se forge petit à petit un esprit scénaristique. On voit les séries et on se dit : « Ok là il va se passer ça ». Donc nous notre but c'est justement d'arriver à surprendre le lecteur sans qu'il le voit venir. Et aujourd'hui, un peu à la manière du XIX^{ème} siècle avec les gens qui étaient des fervents lecteurs de feuilletons romanesques, voilà tout le monde regarde des séries donc il faut arriver à surprendre le spectateur en lui proposant un scénario qui va l'amener là où il ne l'attend pas.

M : C'est ça ton objectif dans l'écriture, construire de quelque chose de surprenant ?

A : Bah oui tout le temps. C'est normal, si on commence à voir une pièce ou un film et qu'on se dit : « Ok je connais déjà la fin », bah peut-être que les acteurs seront bons, que la musique sera belle, mais quand même on attend quoi.

M : Toi quand tu écris tu connais déjà la fin ?

A : Ouais en général, je connais le début la fin et j'écris entre les deux. Des fois ça change, des fois la fin évolue un peu.

M : Finalement dans ce dont tu m'as parlé, c'est beaucoup des mises en scène de ce que tu avais écrits. C'est comment de mettre en scène ce que tu n'as pas écrit ?

A : Bon déjà *Le mariage de Figaro* c'était une adaptation. C'est de la libre adaptation mais quand même c'est pas moi qui écris. C'est super, parce que c'est un spectacle génial. Shakespeare c'était de la très libre adaptation mais je raconte quand même l'histoire, donc c'est super mais c'est un scénario de base qui est génial. Une fois j'ai mis en scène une pièce d'une auteure écossaise vivante, et ça m'a bien fait chier, parce que même si la pièce était bien, que j'étais content du résultat et que les gens dans la salle étaient content du résultat, j'avais pas le droit de toucher à quoi que ce soit de cette pièce. Y'avait un personnage qui était là et qui intervenait pour deux scènes et qui avait trois phrases, et moi je me disais : « Mais coupons le, ça sert à rien », bah non ! J'ai pas le droit parce que c'est un auteur vivant donc je n'ai pas le droit de m'emparer de cette création.

M : C'était frustrant ? Un peu trop frustrant ?

A : Bien sûr. Et je le comprends. Si quelqu'un s'empare d'un de mes textes et me dit : « Je veux couper ce personnage », ça va me faire chier. Mais voilà.

M : Ca justement de laisser d'autres mettre en scène tes textes, c'est quelque chose qui te tente ?

A : Beaucoup ! Déjà c'est le cas parce que *Le porteur d'histoires*, il est beaucoup beaucoup beaucoup monté en amateur. Je sais pas ça a du être monté dix ou quinze fois en amateur, les gens me demandent les droits et je leur fait cadeau, je leur dis : « Envoyez-moi les photos ». En général ils s'inspirent beaucoup de la mise en scène du porteur, avec le tabouret noir et le tableau noir, mais parfois ils varient un peu, parfois ils changent le nombre de gens qui jouent. Y'a cinq acteurs, parfois y'en a six, sept, huit, dix. Y'a trente personnages donc du coup c'est pas mal. Pour les cours de théâtre c'est super, parce qu'ils peuvent monter un spectacle avec plein d'acteurs, et parfois ils rajoutent des musiciens... Ca ça me... J'aimerais beaucoup voir le porteur monter par une école de théâtre qui joue tous les rôles, où chaque rôle est joué par un personnage, ce serait marrant, mais bon. Ce serait drôle.

M : Ca risque d'arriver...

A : Peut-être, ou peut-être que je tomberai dans l'oubli. Mais c'est fou la vie de cette pièce, c'est incroyable. C'est incroyable ! C'est merveilleux quand un spectacle vous dépasse. Ca devient quelque chose que tout le monde a vu, ça devient dans le domaine public.

M : C'est ce que j'allais dire, c'était ton spectacle, ton écriture au départ et ça devient quelque chose dont les gens s'emparent de plus en plus. Ca fait quelle sensation ?

A : C'est super ! Je suis super content ! On rêve tous de postérité, tout ça. J'aimerais un jour en faire un film, y'a plein de choses que j'aimerais faire. Et j'aimerais beaucoup qu'il soit repris dans dix ans, je trouve ça génial. Y'a rien de plus génial. J'adorerais le voir monter par des jeunes d'écoles dans quelques années. Peut-être que dans quelques années je le reprendrai je jouerais un rôle dedans.

M : Tu as envie qu'il continue de vivre ?

A : Oui, bah déjà c'est le cas. L'intérêt c'est que c'est un spectacle qui ne coûte pas cher, qui peut être monté très très facilement. On a des malles entières de costumes, parce qu'on a plusieurs distributions qui le jouent, une tournée à Paris, c'est magique. C'est la main de Céleste. On pensait pas que ce serait avec *le Porteur d'Histoires* que ça arriverait. On pensait pas que ça serait avec un spectacle qui n'est ni une comédie, sans tête d'affiche, quand même assez dense, sans décor...

M : Tu t'attendais à quoi au départ ?

A : C'était prévu pour jouer trois fois. On a monté la version courte, cinquante deux minutes et on l'a joué trois fois. Vraiment les retours ont été très forts. Les Béliers d'Avignon nous ont dit : « Venez le monter aux Béliers », Colette Nucci du théâtre 13 nous a dit : « Bah faites moi la version longue pour le théâtre 13 ». Donc on s'est dit : « Bah c'est génial, ça va se jouer au théâtre 13, à Avignon et fera peut-être même quelques dates de tournée ». Moi c'était ça : « Putain elle aura eu une belle vie, on n'aura pas perdu notre temps, on n'aura pas monté cette pièce pour rien », moi c'est vraiment telle que je la voyais. En plus moi à cette époque j'étais sur un autre projet plus cher, d'adaptation du *Chapeau de paille d'Italie*, un peu façon comédie musicale, dans le genre de *la Mégère*, donc pour moi *Le porteur* ça allait être un petit succès d'estime et l'autre ça allait être un best-seller. Finalement *Le Chapeau* s'est jamais monté, et *Le porteur* il a fait un Avignon, puis un autre Avignon et le théâtre 13. Et à Avignon et au théâtre 13 ça a été un succès phénoménal, un bouche à oreille monstrueux et au théâtre 13 ils ont fait des records de recette, c'était blindé tout le temps tout le temps tout le temps, et puis ça a été repris au Studio des champs et on s'est dit ça va être difficile les places sont chères, c'est pas du tout le même public. Ça a commencé en février deux mille treize et ça joue toujours. Ça n'a pas été un succès immédiat, c'est pas comme *Le Cercle*. *Le Cercle*, ça a été un succès immédiat. On a attaqué à la Pépinière et six mois plus tard, on a eu les Molières, c'est-à-dire qu'en six mois c'était blindé, on a eu tout, les critiques, les machins, les gens, les nominations. C'est monté direct. *Le Porteur*, ça a été beaucoup plus petit à petit.

C'est marrant parce que quand tu commences dans un théâtre comme le Studio, tu te dis, espérons qu'on va tenir soixante dates, vraiment nous dans notre esprit, c'était espérons qu'on va tenir. On a commencé en février, on se disait : « Espérons qu'on va tenir jusqu'en juin, ce serait super d'aller jusqu'en juin. Si on va jusqu'en juin on aura fait six mois de Porteur, ce serait super classe ».

M : Ca a dépassé largement...

A : Mais en fait, si en février on te dit : « Tu vas voir tu vas jouer trois ans », tu peux pas le concevoir. Et même quand on est arrivé en juin, on te dit : « Bon on reprend en septembre ». Donc nous dans notre tête on reprenait en septembre pour s'arrêter en décembre et c'est que quand on a repris en septembre qu'on s'est dit : « En fait on continue... ». A chaque fois tu prolonges pas de deux ans, tu prolonges de quelques mois, de quelques mois. Et tu te dis « putain on est toujours en train de prolonger ».

M : Quand tu en parles il y a surtout l'excitation de ça, y'a pas de...

A : De lassitude ? Bah le truc c'est que les salles sont pleines, quand les salles sont pleines, y'a pas de lassitude, c'est si tu sens que ça fatigue. L'autre truc c'est que les acteurs sont renouvelés. Donc les nouveaux qui arrivent ils ont cette excitation de jouer dans ce spectacle qu'ils ont vu, qu'ils ont aimé. Et donc du coup, à chaque fois qu'il y a des nouveaux acteurs, ça injecte du sang neuf. Ça re-booste les troupes et puis les tauliers sont contents de voir arriver des nouveaux, etc. Et puis ça fait un espèce d'effet un peu famille où chacun s'arrange avec ses dates. Y'en a un qui dit : « Bah là je vais faire un tournage, tu peux me remplacer pour trois semaines ? » et ça joue depuis trois ans. Ils sont quatre par rôle. C'est magique quoi.

M : C'est important l'esprit de troupe, l'aspect familial ?

A : Bah bien sûr, évidemment. Sur un spectacle comme ça, ça ne peut pas marcher si y'a pas ça quoi. Ils sont tellement interdépendant les uns des autres, ils ont la même quantité de rôle, ils sont aussi importants les uns les autres, ils sont cinq et y'en a pas un qui joue un petit rôle par rapport aux autres.

M : Et toi qu'est-ce qui te plaît là dedans ?

A : Bah moi je suis comédien et je sais ce que c'est de se sentir en mineur par rapport aux autres. Là y'en a pas un qui est pas intéressant. C'est super. Parce qu'ils ont envie de le jouer du coup.

M : Ça te plaît autant toi que si t'étais avec eux en train de jouer.

A : Ha bah plus ! Moi ça ne m'intéresse pas de le jouer. Vraiment j'aurais eu plusieurs occasions, j'aurais pu remplacer quelqu'un, reprendre un rôle mais c'est quelque chose qui ne me dit pas. Ça me dit pas.

M : Et aujourd'hui dans cette, entre guillemets euphorie, parce que tout se passe bien, tu as plein de projets, tu as aussi des craintes ?

A : Bien sûr ouais, évidemment t'as toujours des craintes. Moi j'ai toujours le côté : ok ça se passe bien, ok maintenant celui d'après il va falloir bosser encore plus. Parce que quand personne ne t'attend, tu peux te permettre de faire un truc en création... mais quand t'as deux succès, les gens ils t'attendent un peu au tournant.

M : Tu sens cette pression là un peu ?

A : En tous cas je me la mets moi-même. Je laisse rien passer. Je suis très, je suis assez critique avec moi-même, avec ce que je fais, ce que j'écris, ce que je prépare. Jusqu'à la première je me lâche pas. Je suis toujours en train de me dire : « On va voir. On va voir si ça le fait, si ça marche, même quand les gens autour disent « ça va cartonner », non non, on va d'abord faire la première, on va voir comment ça se passe », mais bon je pense que c'est avec cette optique là que... C'est une des recettes pour que ça fonctionne pour moi.

A chaque étape tu la soumetts aux gens autour de toi, tu demandes des retours, tu demandes des avis, tu fais lire, tu vois. Je fais beaucoup ça, dès que j'écris un truc je fais lire à des gens autour de moi en qui j'ai confiance, qui me donnent des retours, je vois comment ça prend, j'analyse, je vois ce qui leur plaît, ce qui ne leur plaît pas, je relis après un peu de temps, et

je vois moi-même ce qui me dérange. Et dans les répèt c'est pareil, très vite je montre les filages à des gens que je connais, je reçois les retours, je jauge, je réécris.

M : Faut que ça circule, tu construis comme ça.

A : C'est con de faire un métier vivant et d'avoir des entités séparées. Ce serait con d'avoir un metteur qui écrit et qui participe pas à la suite, un metteur en scène qui participe pas l'écriture et des acteurs qui jouent mais qui proposent rien.

M : Faut que ce soit un tout.

A : C'est plus intéressant. Si tu veux créer un effet troupe, c'est ça.

M : C'est comme ça que tu fonctionnes.

A : Sur ces spectacles là, c'est sûr. Après c'est au cas par cas, ce sera pas pareil sur un film, mais dans tous les cas, j'aime le côté équipe, j'aime le côté « bon allez les gars, on met les crampons et on y va », j'aime le côté fédérateur. Tu vois, c'est vraiment un élément essentiel. C'est ce qui permet d'avoir des gens qui vont se défoncer pour toi.

M : C'est ce qui est intéressant dans ton parcours, le côté équipe, le côté troupe, de fédérer que d'une certaine façon tu incarnes déjà toi en étant passé par plein de troupes, par tous les niveaux.

A : Justement, du coup je sais... On ne me la fait pas en quelque sorte ! Je sais de quoi je parle. Quand je dirige un acteur, il sait de quoi je parle. Quand je lui dis : « Dis pas ça comme ça » et que je lui dis dix fois et qu'au bout d'un moment je lui dis : « Dis ça comme ça », il voit de quoi je parle.

M : Tu as l'impression que c'est facile la communication avec les acteurs ?

A : Ha ouais ! Je suis exigeant mais je suis pas du tout... Moi j'aime travailler dans le plaisir. Je suis exigeant, ça c'est sûr, je vais voir quelque chose et on va retravailler, retravailler, retravailler, mais quand c'est bien c'est bien. Quand les gens ils ont bossé en face je respecte vraiment le boulot. Y'a des gens avec qui je bosse depuis le début parce que je suis vraiment content et je sais qu'ils ne vont pas arriver les mains dans les poches. Ma costumière, Marion Rebmann, elle a fait *le Porteur*, elle a fait un super boulot, elle a fait *le Cercle*, elle a fait mes deux court-métrages, elle fera mon long. Y'a un truc de confiance. Y'a un truc, quand les gens ils sont vraiment là, ils te déçoivent pas et en plus c'est agréable de bosser avec eux, bah voilà ! Y'a pas de raison. Par contre quand les gens ils font un boulot... Ils se foutent pas trop... Bah tu sais que toi y'aura d'autres projets... C'est pareil avec les acteurs. Régis Vallée avec qui je bosse depuis dix ans, c'est mon meilleur pote. C'est devenu mon meilleur pote parce que de spectacle en spectacle c'est devenu un pilier, je sais que c'est quelqu'un sur qui je peux compter. Je sais qu'il sera là, qu'il sera au taquet, qu'il va bosser, qu'il va fédérer une troupe aussi, qu'il va participer au côté... Tu vois, c'est un moniteur de colo, le mec il sait faire ça. Y'a des gens ils ont pas ça, donc bah ça va marcher sur un spectacle mais t'auras pas forcément envie de les retrouver sur le suivant.

M : Si ça marche bien, toi tu continues avec les mêmes.

A : Sauf si c'est pas ce que tu recherches, mais sinon y'a pas de raison. Quand tu tombes sur un acteur qui est cool, sympa, qui bosse, et qui sur la durée tient la route, parce que y'en a aussi sur la durée qui se lassent, qui ont des problèmes personnels, qui va te faire des crasses, qui ceci, qui cela. Quand tu tombes sur quelqu'un qui est constant, qui est solide, ben tu veux re-bosser avec. Voilà.

M : Est-ce qu'avant qu'on s'arrête, il y a d'autres choses qui te paraissent importantes dans ce que tu fais ? Qui te motivent ?

A : Je sais pas trop. J'aime bien aller là où je suis pas allé. Là par exemple je vais faire mon premier film, c'est une comédie. C'est une comédie de trentenaires. Pour moi c'est ce qu'il y a de plus dur à faire. Ecrire de la comédie, c'est ce qu'il y a de plus difficile.

M : Pourquoi ?

A : C'est dur ! Parce que t'es obligé d'écrire un scénario où t'es dans l'empathie avec tes personnages, où l'histoire t'intéresse, où y'a des rebondissements, où ça va pas là où tu t'attends et en plus ça doit être drôle, donc c'est une contrainte supplémentaire. Tu prends un polar, n'importe quel film, tu fais monter le suspense, c'est une question de structure, mais t'as pas l'obligation d'être drôle. Une comédie, tu peux faire un scénario brillant, mais si c'est pas drôle, c'est pas drôle, ça marche pas. Y'a un truc où c'est dur. Faire... Que ce soit *le Porteur* ou *le Cercle*, y'a des moments drôles, y'a des phrases drôles mais c'est pas une comédie. C'est léger et y'a des moments où tu vas te marrer mais c'est pas un truc où toutes les dix secondes y'a une blague. C'est pas le but premier. Mettre de l'humour c'est facile. Faire une comédie, super dur.

Pourquoi je fais ça ? Parce que justement c'est quelque chose de difficile et y'a un aspect économique qui est indéniable. C'est-à-dire que faire un film d'auteur qui va attirer quatre personnes, ça ne m'intéresse pas. C'est pareil dans les pièces. Quand je fais des spectacles, je m'adresse à un large public. J'essaie de faire des choses que les amateurs de théâtre vont aimer, et que les gens qui ne sont jamais au théâtre vont aimer aussi. Et c'est pareil au cinéma, c'est comment aborder ça ? Moi quand je fais mon premier film, mon but c'est d'en faire d'autres après. Donc mon premier film il faut que ce soit pas trop cher, il faut que ce soit quelque chose qui intéresse les distributeurs, les diffuseurs, enfin c'est tout un... Donc il faut que ce soit une comédie de trentenaire, ce que je connais, une comédie romantique un peu... Et à partir de là, et bah tu pars au boulot, c'est intéressant.

M : C'est aller là où tu n'es pas encore allé.

A : C'est ça... Et là où on ne m'attend pas du tout. On ne s'attend pas après *le Porteur* ou *le Cercle*, à ce que je fasse ça. On s'attend à ce que j'adapte *le Porteur* au cinéma. Ce que j'ai envie de faire, mais pas pour un premier film. Si je veux avoir les mains libres pour faire ce des projets dont je rêve, qui sont des films en costumes, des films d'époque, moi j'ai grandi avec *Retour vers le futur*, Spielberg, j'ai envie de faire des trucs pour un large public. Si je veux pouvoir faire ça, il faut que je fasse mes armes et que je prouve que je suis capable de faire des films qui rapportent de l'argent. Tu vois ce que je veux dire ?

C'est pareil au théâtre. Dans le théâtre privé si tu fais des pièces qui rapportent de l'argent, après les gens te font confiance.

C'est marrant parce que c'est à mi-chemin entre la création et la politique. C'est comment tu avances tes pions pour arriver à créer les choses que tu as envie de créer.

Quand t'es acteur aussi tu as le choix mais tu as quand même moins ça. Quand tu en es à choisir entre deux films, c'est que la vie est belle. Mais en création c'est vraiment ça. C'est comment on va arriver... Faut t'entourer de gens en qui tu peux avoir confiance. Moi c'est le cas, j'ai Benjamin Bellecour qui est mon ami et producteur des pièces, avec qui on écrit ensemble sur les pièces, j'ai Régis, des gens solides. Et après c'est vraiment... Le plus dur dans la création, et je crois que c'est dans la vie même, dans tous les métiers, c'est de savoir ce que tu veux. Et à partir du moment où tu sais ce que tu veux, tu mets les moyens en œuvre pour y parvenir. Mais le plus dur c'est de te dire : « Je veux faire ça », et d'en être sûr.

M : Tu en es sûr toi ?

A : Bien sûr. Mais de s'y tenir. Parce que tu passes ta vie dans la création à rencontrer des gens qui te disent : « Mais t'es sûr que tu veux faire ça ? Tu veux pas faire ça ce serait plus simple ? », et tu passes ton temps à convaincre des gens, à leur dire : « Non seulement j'ai envie, mais j'ai raison et ça va marcher », et tu te retrouves souvent face à des décideurs qui te disent : « Ouais mais ça coûte quand même cher... » et parfois des gens qui disent : « Ouais on te suit, on y va ». Mais évidemment la pièce idéale de tout producteur, c'est une pièce avec deux acteurs, deux chaises, ça coûte rien. Lucchini qui lit des textes, génial ! Pour un réalisateur, ça se passe dans un appartement, dans un café, parfait, super ! Mais au final ce ne sera pas intéressant.

M : Aujourd'hui c'est quoi ta conviction ? Tu es convaincu de quoi ?

A : J'ai la conviction d'avoir ma place en tous cas. J'ai la conviction d'avoir ma place à raconter des histoires, et à créer des histoires et créer des spectacles et des films. Réaliser des films. J'ai la conviction que je n'ai pas spolié ma place, parce que non seulement je sais raconter des choses, et en plus je sais fédérer des gens, et en plus je fais ça plutôt dans le plutôt et je pense avoir ma place dans le métier, et ça s'arrête là. Après le reste c'est plus l'inverse, on est plus confirmé dans ses choix, quand ses choix arrivent. Quand le spectacle est créé et que ça marche « vous voyez j'avais raison », et le spectacle d'après fonctionne « j'avais raison » et quand le film sort et qu'il remporte trente prix « ben j'avais raison les gars » d'essayer de me battre pour faire ce film. Après y'a des fois où ça marche moins bien.

M : Bon on va peut-être s'arrêter là-dessus, parce que tu as commencé par là, en disant que tu t'étais mis au théâtre et que tout de suite tu as eu le sentiment d'avoir ta place dans ce truc là, et qu'aujourd'hui ta conviction c'est toujours celle-là.

A : Oui c'est vrai. Mais c'est la question qu'on se pose tous. Est-ce que je suis à ma place ? Les acteurs en tous cas c'est vraiment ça ! Comme l'acteur dépend vraiment du désir de l'autre. Vraiment je me suis fait cette réflexion à une époque où j'étais vraiment entre deux trucs. Je venais de tourner une série et ça se passait bien, et j'ai eu quelques mois où j'avais rien. C'était avant que *le Porteur* démarre. Je venais de tourner *Kaboul Kitchen* je crois, et je me disais : « Maintenant j'aimerais bien avoir un premier rôle au cinéma », et je passais des castings pour des premiers rôles au cinéma et puis ça venait pas : un mois, deux mois... Et puis ça venait pas, et je me disais, en fait j'aimerais bien juste un rôle au cinéma, et puis tu passes des castings et ça vient pas, juste un rôle dans un téléfilm, et ça vient pas, trois mois, quatre mois... Tu vois et en fait six mois de chômage, ça change un acteur. Il passe de « je suis plein de confiance, je viens de faire un rôle et ça va cartonner », à « je prendrais le moindre court métrage » et je me souviens avoir passé un casting pour un court métrage et

de ne pas l'avoir obtenu et de m'être dit « ça va vite ». Tu passes de : tout roule et tu es au sommet du monde, à : « ok bah en fait j'ai rien, personne m'appelle ». Tu vois ? C'est comme ça. Donc c'est très dur quand tu es comédien. Tu es dans un truc de « bah j'attends ». « Qu'est-ce que tu fais ? » « Bah j'attends ». Tu fais du sport, « comment tu paies ton loyer ? » « Bah j'ai mis un peu d'argent de côté, et puis je fais des voix, je fais des figu parce que j'ai besoin d'un peu de cachet », c'est chaud.

M : Comme tu dis, d'être un peu soumis quelque part au désir de l'autre, c'est moins le cas dans la création.

A : Comédien, quand t'as rien et que tu attends...

M : C'était une période difficile ?

A : Ouais et relativement en plus, parce que j'avais pas de problèmes d'argent. Mais je me souviens c'était la dernière période où je me suis dit : « J'ai passé des trucs et il se passe rien ». Je me souviens quand j'avais dix-huit, dix-neuf, vingt ans, je tournais mais je me souviens que souvent je me disais : « Bon bah j'ai rien derrière » et j'étais hyper jaloux des gens qui me disaient : « Ha bah moi j'enchaîne sur un truc ». La chance ! Ils font un tournage et ils savent qu'ils en ont un autre qui commence après. Génial ! Et puis t'attends et t'attends, et tu repasses des castings et tu obtiens un truc, et tu fais deux, trois tournages dans l'année et bon an mal an tu t'es fait ton année pépouz quoi. Mais tu as ce truc que ça se termine et qu'est-ce que je fais maintenant ? En attendant tu prends des cours, tu vas au conservatoire, tout ça. Et puis très vite le fait de monter des spectacles, ça a comblé mon temps ! On a tous besoin de ça !

M : En tous cas toi, après tous je sais pas...

A : En tous cas je pense que tous les acteurs ont besoin de quelque chose à faire quand ils bossent pas. Ils ont besoin de quelque chose. Après chacun fait sa vie, fait les choses à sa manière, chacun a sa marotte. Certains vont faire beaucoup de sport, beaucoup de danse, certains vont regarder la télé, j'en sais rien, mais t'as besoin d'avoir un truc à faire. Même quand tu joues au théâtre et que tu joues au théâtre tous les soirs, bah tu as toute la journée quoi. T'as toute ta journée, qu'est-ce que tu fais de ta journée ? Une fois que la pièce est lancée et que tu joues pendant six mois, qu'est-ce que tu fais de ta journée ?

M : Il y a quand même un certain vide à combler...

A : Bah tu as du temps ! Quand tu es comédien tu as du temps. Moi je t'avoue qu'aujourd'hui j'ai plus ce vide. C'est un peu l'inverse, je cherche de l'espace pour être juste inspiré. J'ai plus cette angoisse là, ça c'est sûr. Y'a d'autres angoisses mais l'angoisse de me dire « Mon Dieu qu'est-ce que je vais faire de ma vie ? » elle n'existe plus.

M : Elle n'existe plus. Elle a été remplacée par d'autres choses. Oui c'est plutôt positif d'avoir autant de projets, même si parfois c'est le temps qui manque.

A : Enfin bon c'est des problèmes de riches !

VIII. 1. Annexe n°10 – Interview d’Emmanuel Matte

Emmanuel Matte a 42 ans, il est comédien.
Après une formation au conservatoire de région d’Amiens, il intègre l’école Lecoq à Paris.
Je le rencontre par un ami commun Vincent (auquel il fait référence).

Maud : Pour commencer, peut-être on pourrait revenir sur ton parcours, comment est-ce que toi tu en es venu à faire ça ?

Emmanuel : Ben techniquement en fait, j’ai commencé le théâtre j’avais vingt-et-un ans, je sais plus, vingt, vingt-et-un ans ou vingt-deux ans, je sais plus. J’ai fait un conservatoire à Amiens de région, pendant quelques années. C’est un conservatoire de région c’est à dire c’est quelques heures par jour et deux ou trois après-midis par semaine, donc c’est pas du tout professionnel. Pendant deux ans j’y suis allé très régulièrement, trois après-midis par semaine. Après j’ai fait mon armée, objecteur de conscience. Du coup là ça a duré deux ans. Pendant cette période là j’ai essayé d’y aller un peu mais j’étais moins disponible, j’y suis allé moins.

Pendant un an... Là je te parle des formations initiales... A l’issue de ça, quand j’ai fini mon service militaire, même si j’étais objecteur, je ne savais pas trop quoi faire et puis j’ai voulu aller faire l’école Lecoq à Paris. C’était une école payante et donc, au sortie du service militaire j’ai bossé en intérim pour...

M : Oui pour gagner de l’argent.

E : Et donc j’ai commencé l’école Lecoq c’était en quatre-vingt dix-neuf, j’avais vingt-sept ans. Et après j’ai fait les deux ans, enfin un an et demi. Et on est parti avec Vincent, il a du te raconter...

M : Rapidement...

E : Et on a monté une compagnie tous les deux. Lui il a mis en scène deux spectacles et après lui il est parti vivre...

M : Et depuis tu...

E : Moi j’ai toujours fait comédien ! D’ailleurs j’ai re-bossé avec Vincent, y’a deux trois ans.

M : Je reviens un peu, mais quand tu avais vingt ans tu n’avais pas jamais fait de théâtre avant ?

E : Non, enfin je ne sais pas si ça compte d’avoir fait une pièce au CM1 ! Non jamais et avec l’école... C’est marrant je parlais de ça avec un mec qui faisait du théâtre pour enfant, et je souviens dans les années soixante-dix ça existait pas... On n’allait pas, quand on était en maternelle ou même au primaire, voir des pièces. Et quand j’étais au collège, lycée je me souviens être allé voir deux pièces, une dont je me souviens : *Les liaisons dangereuses*, avec Bernard Giraudeau, feu Bernard Giraudeau.

Je ne sais pas comment c’est venu. En fait j’ai plus l’impression que c’est le théâtre qui est venu à moi que moi qui suis allé vers le théâtre. C’est bizarre ce sentiment, mais c’est une réalité. Je traversais une période plutôt compliquée de ma vie personnelle... Et je fais court,

je résume. En fait j'ai fait la fac pendant des années, en sciences-physiques, et puis après je me suis mis avec quelqu'un, en couple, enfin voilà et puis la vie... Quand t'as vingt ans, et puis je vivais chez elle et on s'est séparé et je me suis retrouvé à vivoter, sans trop savoir où crêcher, à errer, à galérer même, et puis au bout de quelques mois d'errance, même j'allais plus à la fac, je créchais... Il m'est arrivé de dormir dans ma voiture, j'ai enfin trouvé une collocation dans une baraque et je me suis mis à écrire des pièces.

M : Ça a commencé par l'écriture ?

E : Oui. C'était très mauvais, je suis retombée sur une il y a quelques années, c'est rigolo. Ce qui est très bizarre, c'est que j'ai le souvenir d'en écrire deux ou trois en même temps. Mais c'était une période assez folle, c'est-à-dire que je passais mes journées au cinéma. Donc j'allais voir quatre ou cinq séances au ciné, et quand tu fais ça tous les jours assez vite tu te rends compte que tu as vu tous les films qui sortent dans la semaine, donc tu vas revoir des films plusieurs fois, et la nuit je faisais n'importe. Et c'est venu dans ce truc-là. Et à l'issue de ça, ça a duré quand même plusieurs mois, j'ai réussi miraculeusement à passer en Maîtrise à la session de septembre et je me suis dit bon, que maintenant que je suis en Maîtrise, que ma vie est un peu plus stabilisée entre guillemets, que je ferais bien un cours de théâtre.

Et donc j'ai cherché sur Amiens des cours de théâtre et quand je suis arrivée à la rentrée, je suis allée à la Maison des Associations, en gros début octobre ils recensaient tout ça et en gros leurs bureaux ils étaient dans les bureaux... là où la classe de théâtre avait lieu, était juste à côté du conservatoire. Ils m'ont dit : « Ha bah là au bout du couloir il y a la classe de conservatoire ». Et puis il se trouve que l'audition était le lendemain et comme c'était un petit conservatoire de province, y'avait pas beaucoup de postulants et comme y'avait énormément de filles, la prof elle était hyper contente que je postule et donc elle m'a autorisé à postuler le lendemain en passant une impro parce que je ne pouvais pas bosser deux textes...

Et voilà je suis entré dans ce conservatoire.

M : Et ça t'a plu tout de suite ? Si tu n'en avais pas fait avant...

E : Ouais ça m'a plu et puis j'ai rencontré tout de suite des gens assez fous, et ça m'a sorti d'une forme de dépression de l'année avant qui était quand même un peu bizarre. Et donc voilà.

En fait à la fac j'ai rencontré des gens qui faisaient de la musique, et quand je suis arrivé à la fac moi je sortais de chez mes parents, j'étais comment on dit ? Mal dégrossi... Et eux intellectuellement, artistiquement, quand je les ai rencontrés, ils étaient beaucoup plus fous, libres, et je trouvais ça génial ! Mais c'était dans la musique et moi je suis pas du tout musicien, mais quand j'ai commencé le théâtre j'ai eu l'impression de vivre ça.

M : Toi en grandissant personne autour de toi n'était dans le milieu artistique ?

E : Ha oui non...

M : C'était autre chose !

E : Après, ouais non. Ma mère... Tu vois les seuls souvenirs que j'ai, c'était quand j'étais au collège, de regarder *Au théâtre ce soir* à la télé. Mais sinon non, je ne suis pas issu d'une famille... La classe moyenne des années soixante-dix, quatre-vingt.

M : Donc c'était plutôt en rupture avec ton environnement familial.

E : Y'avait pas trop de musique à la maison...

M : Ce n'était pas quelque chose auquel tu avais pensé plus jeune ?

E : Bah bizarrement, en fait, mon oncle est décédé. Il avait un cancer, il savait sa fin proche, il s'est vu mourir et donc il a écrit une lettre avant de mourir. Et je ne sais plus qui, son fils, l'a lu à son enterrement et en fait à un moment il dit... Il parle de moi... Il parle aussi de mes frères et sœurs, de plein de gens de la famille, et il dit : « Ouais Emmanuel, je me souviens quand il avait sept, huit ans il m'a dit : « Un jour je serai comédien » et aujourd'hui il l'est ». Et je ne me souvenais pas que j'avais dit ça à sept, huit ans à mon oncle. Après je suis devenu comédien, et il s'en est souvenu.

M : Donc il y avait peut-être enfant ce désir là mais oublié...

E : Ouais...

M : Et aujourd'hui que tu l'es, comment toi tu définirais ce métier ? C'est une question très large, mais si tu devais donner ta propre définition ?

E : Moi j'essaye... J'arrive pas toujours mais t'essayes de montrer par le jeu, par ta présence sur le plateau – je parle plus du théâtre parce que le cinéma je débute, c'est encore très mystérieux pour moi je ne peux pas en parler, je me sens plus légitime au théâtre – donc j'essaye de montrer une espèce d'état qui est le mien, intime. Ca peut être soit de la pensée, soit une forme de folie, soit un truc de cet ordre là.

M : Montrer quelque chose de...

E : D'une pensée... Mais en le formulant comme ça, je me rends compte qu'il y a un truc un peu égocentré, mais c'est pas ça du tout. Je déteste les comédiens qui sont, où qui présentent leur petite blessure, leur petit machin. Non c'est plus montrer la pensée, mais c'est très politique, un rapport au monde, à la société : politique au sens fort du terme. C'est-à-dire qu'est-ce que tu penses du monde et comment tu le mets sur un plateau ?

M : Qu'est-ce qui te plaît le plus dans ce métier ?

E : Ce qui moi me fait tripper totalement c'est l'improvisation théâtrale. Être en impro devant un public j'adore.

M : Toi tu fais ça ?

E : Non je ne fais pas d'improvisation mais dans les pièces écrites à un moment je peux faire n'importe quoi. Ou les structures sont pas assez, ou les structures sont floues... Et donc tous les soirs, y'a un espèce de canevas. Même des fois y'a des parties où je peux improviser le texte.

M : Improviser le texte ?

E : Par exemple si je fais un spectacle où je dois raconter une blague, je la change tout le temps.

M : Justement quand tu...

E : En fait, je finis... Parce que ce que j'aime c'est le rapport direct au public au-delà de l'improvisation. Je déteste tout ce qui est quatrième mur, et ça, ça change tous les soirs et forcément il te vient d'autres idées, d'autres pensées, d'autres conneries... surtout d'autres conneries ouais...

M : Le rapport direct au public c'est quoi ? Sentir qu'il y a vraiment des gens en face ?

E : Ouais, ouais. Tu t'adresses aux gens. Même quand tu joues avec un partenaire.

M : Quand tu joues tu as l'impression d'avoir toujours une conscience de ça, que le public est toujours là ?

E : Ouais ouais, mais après je pense que ça peut être un défaut aussi.

M : Pourquoi ?

E : Parce que quand tu es tout seul ça va, mais quand tu joues avec des partenaires, des fois c'est un peu chiant.

M : Dans la dynamique, pour eux ?

E : C'est un équilibre à trouver entre ta relation au public et ta relation avec tes partenaires. Et s'il y en a un qui prend le pas sur l'autre y'a un truc qui est déséquilibré, et soit ça marche plus pour le public ou pour le partenaire.

M : Faut être autant avec les deux...

E : Ouais, il faut être au présent mais ça c'est le travail de toute une vie.

M : Etre au présent ?

E : Être là dans l'instant, ce qu'il se passe là dans l'instant, je sais pas les gens qui passent, la télé, ton thé qui est chaud et ce que tu ressens, et avoir conscience que c'est la guerre, que le France est en train de signer un patriote acte... Comment tu transmets tout ça ?

M : Ca fait beaucoup de choses.

E : Ouais ça fait beaucoup de choses, mais c'est ça qui est génial ! Avec les arts tu peux englober tout ça.

M : On entend souvent qu'un comédien doit trouver une sincérité, j'ai l'impression que ça rejoint un peu ce que tu dis, mais qu'est-ce que ce serait pour toi cette sincérité ?

E : Tu sais de quoi tu parles, ce que tu dis et à qui tu le dis. Souvent la sincérité des comédiens c'est un truc à l'oreille : ça parle faux, ou ça joue faux. Moi je m'en fous, même

parfois je peux jouer faux, j'en ai rien à foutre. Avec le temps j'en ai même de plus en plus rien à foutre. Tu peux même faire ça (*il pousse des petits cris*), si ça traduit quelque chose de ta pensée, ça me convient totalement.

M : C'est ça qui est le plus important. Après la façon dont ça s'exprime...

E : J'essaye. Après je ne dis pas que j'y arrive tout le temps. Tu as le trac, l'égo qui revient, tu te regardes jouer.

M : Du coup dans ce que tu joues, est-ce qu'il faut nécessairement que tu sois en accord avec le message de la pièce ?

E : Pour être honnête, j'ai du mal à jouer des pièces que je trouve inconsistantes. D'ailleurs je les refuse. Après à l'intérieur d'une pièce il faut toujours que je trouve mon espace où je peux défendre quelque chose, mon idée.

M : C'est ça ce que tu recherches, d'avoir quelque chose sur lequel tu accroches et que tu vas pouvoir défendre.

E : Ouais, un truc... Qui n'est pas une manière de jouer. Après quand je le joue, ça ne se voit pas forcément, enfin si je pense que ça se voit, mais un truc qui est vraiment politique. Si on ne parle pas de domination, enfin la domination sociale, enfin si moi je ne peux pas parler de ça, si je ne peux pas parler de je ne sais pas quoi, je dis n'importe quoi, des grands maux, du libéralisme, je vois pas l'intérêt.

M : Toi tu fais ça par le théâtre, y'en a qui font ça par d'autres moyens... Toi, à ton avis pourquoi c'est par ce biais là que ça accroche le plus ?

E : Pour moi ou pour les gens ?

M : Pour toi.

E : Bah je ne sais pas, parce que je m'amuse et que... Je sais pas... Je trouve que c'est un beau moyen, en fait c'est quand même assez fou quand tu y penses, d'être sur scène et tu as des gens qui t'écoutent. Et ça t'arrive tellement pas dans vie. Et voilà quoi. Enfin tu vois c'est vraiment.

M : C'est un moyen de dire quelque chose.

E : Ouais...

M : Et pour eux ?

E : Pour les gens qui regardent ?

M : Parce que quand je t'ai posé la question tu m'as demandé : pour moi ou pour les gens ?

E : Ha pour eux, ben, c'est un truc qui n'est pas juste lié au théâtre mais aux arts vivants je crois, y'a un truc où... C'est pas anodin de s'enfermer en groupe dans une pièce et de regarder les gens faire quelque chose.

M : Toi tu vas souvent voir des spectacles ?

E : Ça dépend, par phases... Soit parce que je bosse et je ne peux pas y aller, soit parce que je m'emmerde énormément au théâtre, souvent... Après y'a quand même des pièces très très belles qui me touchent beaucoup. Elles sont pas nombreuses mais après ça c'est normal. Plus tu vois de pièces plus tu es exigeant...

Après y'a des esthétiques, même si des fois les pièces sont bien, j'ai beaucoup de mal à regarder, ça m'agresse visuellement. Mais souvent je trouve des qualités à des pièces, à des endroits... Non je... En fait encore là c'est politique, c'est : qu'est-ce que tu vas voir et où ?

M : Dans quelle sens où ?

E : Bah dans quel théâtre, quel effort tu fais pour aller voir telle pièce dans un théâtre de banlieue, ou est-ce que tu vas à Chaillot ? Même si j'ai joué à Chaillot... En fait, tu parlais tout à l'heure que dans ma famille tout ça, on faisait pas de ça, tout ça, y'avait une approche culturelle assez faible et beaucoup de mes partenaires ne viennent pas du tout de ce milieu-là. Soit ils viennent d'un milieu favorisé culturellement soit favorisé financièrement. Et en fait souvent, des fois j'ai des partenaires je ne comprends pas ce qu'ils jouent, ce qu'ils ont à dire à part leur petit égo.

M : Pour toi ça passe par le fait d'avoir quelque chose à dire, alors que peut-être pour certains c'est pas le cas.

E : Oui mais au-delà de sa personne.

M : C'est-à-dire au-delà de sa personne ?

E : Bah au-delà de ma petite souffrance. Après c'est paradoxal parce que plus tu vas parler de toi, plus ça va être intéressant, mais il faut avoir un rapport au monde. C'est là où c'est compliqué. Pourquoi il y a des gens ils vont parler d'eux et tu t'en fous, tu te dis : « Ouais c'est sympa j'ai eu l'impression d'assister à une psychothérapie », et pourquoi des gens ils vont te parler d'eux et ça va résonner d'un point de vue très universel ? C'est fascinant !

M : C'est ça que tu recherches toi ? Que ça puisse résonner de façon très universelle ?

E : Ha bah ouais, complètement !

M : Y'a des choses que tu as joué qui t'ont plus marqué personnellement ?

E : Oui il y a des choses qui marquent plus que d'autres. Mais après pourquoi est-ce qu'elles marquent ? C'est encore autre chose. Par exemple la première fois où tu joues, ça te marque mais est-ce que tu vois, c'est bien ? Des fois ça te marque parce que tu as beaucoup de succès, mais est-ce que c'est bien ? Des fois ça te marque à d'autres endroits.

En tous cas ce que je note, c'est que le succès, je parle du succès d'une pièce, n'est pas forcément lié à ton ressenti, ni ton envie, ton impression ou ce que tu penses d'un spectacle. Ça t'échappe.

M : Il y a quelque chose que tu ne peux pas contrôler.

E : Par exemple, je te parle de Vincent parce qu'on a fait un truc sur les sans-papiers. Le succès était très faible en terme de retombée mais je crois que c'était une des pièces les plus avant-gardistes que j'ai faite, tu vois. Et du coup je trouve que c'est pas juste. Je me dis : « Putain là c'est complètement fou là où on était ». Et j'ai fait d'autres pièces qui marchent pour différentes raisons tu vois, qui doivent sans doute avoir un côté qui résonne avec la société, mais ça va moins loin.

M : Là tu sentais qu'il y avait quelque chose en plus et pour autant ça n'a pas accroché comme vous espériez.

E : Ouais, et même dans la fabrication du spectacle... Parce qu'avec le temps, la plupart des gens avec qui tu bosses, beaucoup sont complètement... En fait une des grandes difficultés que j'ai, c'est que dans le théâtre, mais dans les arts en général, c'est que les gens te parlent toujours de l'humain, au sens très large : « Oui, on va monter une pièce sur un homme ceci, oui c'est une femme qui... » Des discours comme ça et après dans le concret c'est soit des gros dictateurs, des gros fascistes, soit des mecs qui savent pas du tout te libérer, qui ont une emprise comme ça, un rapport au pouvoir ça les rend dingue ! Je sais pas quoi... Ils ont un contrôle absolu de ce que tu produis sur scène et ça produit un décalage complètement fou !

M : Donc là tu parles plus des metteurs en scène. Et ça produit quoi comme décalage ?

E : Tu as un décalage entre le discours et la volonté.

M : Et toi comment tu vis ça du coup d'être pris dans ce décalage, avec des personnages comme ça ?

E : Après je pense que j'ai un rapport... Ça dépend des gens tu vois. Après ça dépend des gens. Soit je ne retravaille pas avec eux, soit si je retravaille avec c'est que sur un endroit, à un autre moment j'avais un espace de liberté, mais il était complètement soumis à l'autorité, le pouvoir au sens large.

M : Ce que tu dis, c'est assez violent comme approche de l'humain, ce qui est contradictoire avec la recherche de...

E : Je me souviens je jouais une pièce avec une nana, bon elle était nulle, mais ça je ne savais pas avant. Par exemple les premiers jours de répète, tu joues la scène pour la première fois, donc tu cherches, tu improvises et la nana elle regarde la scène, comme ça, et quand la scène se termine elle a pas d'avis. Elle sait pas si c'est bien ou pas tout ça. Elle se tourne, elle ouvre un classeur et en fait chez elle, elle a des petits personnages, elle avait fait toutes les scènes et elle dit : « Oui oui en fait tu rentres à gauche », et elle nie totalement tout ce qui se passe au présent. C'est hyper violent.

M : Elle ne prend pas du tout en compte toi et ce qu'il se passe sur scène.

E : Après y'a d'autres mecs avec qui j'ai bossé qui ont aussi un rapport de pouvoir, mais qui savent plus regarder et utiliser dans leur truc ce que tu fais. Je te parle de cette nana c'était vraiment le summum de la nullité.

M : Mais quand tu parles de pouvoir tu le situes à quel endroit ?

E : Bah c'est-à-dire que le metteur en scène il est tout puissant dans le théâtre. Il est pas puissant quand il te propose une scène en tant que comédien. C'est un des seuls pouvoirs que tu as, de refuser la pièce ou pas. Parfois du coup tu assistes à des numéros de charme assez fous... Parce qu'il te veut... A partir du moment où tu dis oui, ça y est le rapport s'inverse. Dans mon cas... Si ça se trouve tu es Isabelle Huppert ça s'inverse pas. Et d'un seul coup c'est lui qui dit oui, qui dit non, qui dit ceci. Ou alors y'a ça ou alors les metteurs en scène qui n'ont aucun avis, c'est insupportable.

En fait pour être metteurs en scène, il faut une grande intelligence, une grande confiance en soi et une croyance dans le propos : ce dont je parle est suffisamment fort pour à la fois faire des choix et laisser les acteurs suffisamment libres parce qu'il y a un but très fort.

M : Toi en tant que comédien, tu recherches quoi chez un metteur en scène ?

E : Exactement ça. A la fois je ne recherche pas l'anarchie. Je ne crois pas à la démocratie tout ça, mais les décisions qui sont prises, elles sont nourries de réflexion, de trucs, et après la direction qui est montrée elle est prise par quelqu'un pour faire même une unité. Parce qu'une fois que tu es sur scène tu ne te vois pas, mais que cette unité ce soit pas un truc au carcan.

M : Ça serait quoi la limite ? Parce que dans ce que tu dis il peut y avoir un metteur en scène autoritaire si dans le propos qu'il défend il peut y avoir une idée ?

E : C'est pas que ça, c'est un rapport humain aux gens. C'est-à-dire que pour beaucoup de metteurs en scène, tu es juste au service de leur œuvre et donc rien à foutre... Peu importe quoi. Ce qui compte c'est de produire une œuvre. Alors que c'est le rapport au quotidien, à la répétition et les metteurs en scène oublient ça totalement.

M : Certains metteurs en scène oublient ça totalement ?

E : C'est-à-dire qu'ils en ont rien à foutre.

M : Je ne sais pas si toi ça t'es arrivé ça, j'ai l'impression que oui, avec des metteurs en scène qui n'en ont rien à foutre justement, comment tu peux traverser ça ?

E : L'idée c'est que peu importe comment tu sautes à la perche, l'idée c'est que tu sautes à la perche même si tu tombes et que tu te casses les trois jambes. On s'en fout, les metteurs en scène ils s'en foutent du moment que tu as passé la barre.

M : Dans ce cas tu situerais où la limite de ce qui est du théâtre ? C'est-à-dire que si on dit « peu importe le moyen d'y arriver pourvu qu'il y ait un résultat »...

E : Pour certains...

M : Est-ce que ça c'est encore du théâtre ? Est-ce qu'il y a encore un plaisir à faire ça ?

E : Ben non... C'est ça. Quand tu retombes après avoir sauté à la perche et que tu as une jambe pétée et ben tu peux pas resauter, alors certes tu as réussi à passer la barre, tout le monde applaudit, tout le monde applaudit le metteur en scène « Bravo tu lui as fait sauter la barre »...

M : Mais en fait tu ne peux pas recommencer...

E : Non...

M : C'est-à-dire qu'il y a quelque chose dans la notion de faire semblant, en tous cas « ne pas se faire mal pour de vrai » qui a été dépassé.

E : C'est encore autre chose ça. Dans le faire semblant y'a un côté que je n'aime pas trop dans l'expression. Tu es obligé quand même de t'impliquer et donc tu peux pas faire semblant. Et tu travailles avec des limites de toute façon. Si tu marches tu arriveras jamais à sauter à la perche, faut quand même courir un peu, planter ton bâton, t'es obligé de t'impliquer un peu quoi. Tu peux pas faire semblant que tu sautes à la perche, ça se voit trop.

M : Et alors comment tu peux sauter à la perche sans te faire mal ?

E : Et ben c'est comment tu arrives sur ton stade d'échauffement, comment tu t'échauffes, comment on t'apprend à tenir ta perche, ta course d'élan, à quoi tu penses...

M : Dans ton expérience à toi, qu'est-ce qui au théâtre peut faire mal ? Quel genre de choses ?

E : Au théâtre par exemple, je parle de moi, à trop vouloir des fois ... A la fois je suis un acteur assez précis et pas du tout. Pour les raisons que je te disais tout à l'heure... Et des fois à trop vouloir me faire rentrer de force dans un truc, tu vois, tu te mets à produire ce truc mais pour le coup tu fais semblant, et donc tu le produis mais, tu vas commencer à le faire mais d'une manière... Au bout d'un moment ça ne t'appartient pas, tu le fais d'une manière mécanique quoi, tu vois. Du coup t'as plus de plaisir, voilà, tu peux... Moi par exemple qui suis un acteur très physique, sur la pièce avec la nana que je te disais qui était nulle, je me suis quand même blessé tu vois, je me suis déchiré un mollet tu vois, c'est complètement fou, alors que c'était une pièce statique, tu vois.

C'était tellement statique qu'au bout d'un moment tu vois, te faire rentrer de force dans un truc qui te correspond pas, tu te fais mal et tu te blesses. Je me suis blessé vraiment physiquement tu vois, ou alors au bout d'un moment tu te dis : « Non », tu perds confiance en toi, tu vois. Tu te dis : « Mais j'arrive pas à faire ce que le metteur en scène... Tu vois, il m'assène, tu vois, quotidiennement. Ça se peut je suis nul, je ne sais pas faire ce métier-là, tu vois ». Et donc c'est une déstructuration qui là cette fois-ci est pas physique mais qui est psychologique.

M : A force de pousser faire quelque chose avec lequel toi tu n'accroches pas, ou qui est pas toi, auquel tu trouves pas de point...

E : Ouais ouais, mais c'est ... mais je me rends bien compte que c'est paradoxal. Avoir à la fois quelqu'un qui te guide et quelqu'un qui te laisse aller, tu vois.

M : C'est encore une fois cette question d'équilibre entre les deux...

E : C'est un équilibre mais je sais que c'est possible, tu vois je sais que c'est possible. Parce qu'encore une fois en bossant avec Vincent, lui en tant que metteur en scène il y arrive, tu vois. Par son processus et tout ça, donc euh... donc pour l'avoir vécu je sais que c'est possible. Et c'est d'autant plus violent après. C'est pas une utopie. Tu l'as vécu, tu l'as vu.

M : Tu veux dire ensuite dans les autres projets que tu traverses.

E : Bah ouais quand tu reviens à d'autres projets, c'est pas ça, comme c'est même plus une idée, tu te dis : « On pourrait peut-être... » Tu l'as vécu, tu l'as vu, tu l'as ressenti. Tu sais que ça existe.

M : Tu es d'autant plus exigeant pour la suite ?

E : Ou intolérant.

M : Et puis en effet, jusqu'où est-ce qu'un comédien peut accepter de se faire mal comme tu dis, sous prétexte de théâtre ?

Et dans les cas où ça fonctionne mieux, comment tu abordes un personnage ?

E : Oulala pour moi ça n'existe pas le personnage. Après oui s'il a un nez crevé, si il boite, encore une fois c'est... Quelqu'un disait un jour à propos de la littérature : « Lire, ou je sais pas quoi, c'est mettre son accent dans les mots, ou un truc comme ça ». Je sais pas ça te dis quelque chose cette phrase ? Bah là c'est pareil, à la fin tu finis par te dire de la merde. Je sais pas quoi, tu joues... Par exemple j'ai joué Claudius et ben moi j'ai trouvé ça super ce qu'on était arrivé à faire du personnage parce que c'était pas du tout... A partir du moment où tu te dis le personnage il existe, t'en vient à des phrases du style : « Ha bah non Tartuffe il peut pas faire ça parce que c'est Tartuffe ». Et ben non, pourquoi pas ? C'est pas ça qui est intéressant. Moi j'ai envie de le faire comme ça, je le vois comme ça, tu le fais comme ça...

M : Pour toi le personnage il existe pas...

E : Indépendamment de la personne qui le fait.

M : Donc tu vas vraiment partir du texte que tu as.

E : Partir du texte c'est-à-dire ?

M : Comment au départ...

E : Ouais je sais pas, du texte, de discussions, de thématiques que tu as envie d'aborder... Même en prenant le risque de ne pas respecter le texte. Mais moi je pense que tu respectes plus le texte... Par exemple je crois pas que Racine a écrit en vers... Il faut travailler les vers et tout, mais c'est pas ça le fond. Lui il a écrit en vers parce que c'est comme ça, mais ce qui est intéressant c'est la rage, enfin j'imagine, ou la colère, enfin je sais pas, mais t'écris pas huit cents vers à la suite comme ça... Tu vois...

M : Dans ce que tu dis, c'est plutôt partir de la pensée, de l'émotion que de quelque chose de plus physique ou corporel ?

E : Ouais... enfin chez moi après ça se traduit tu vois, par un jeu très physique tu vois, parce que c'est ce que j'aime. Et encore des fois non, je peux rester statique. Mais... Mais ça part rarement de la forme pour la forme. Ouais enfin je sais pas... Tu joues Sganarelle voilà, il est pas forcément rigolo tu vois. Je dis un exemple à la con mais tu vois, après si tu le joues bien tu vois, si ça se trouve ce sera drôle tu vois, mais si tu le joues vraiment, mais lui il

cherche pas forcément à être drôle. Enfin j'ai jamais joué Sganarelle, mais lui il a des problèmes de tunes, il est pris... Si tu le fais vraiment jouer là dedans, après tu arrives... Voilà, tu vois. Mais le personnage de Sganarelle ça ne se joue pas comme ça. Mais c'est horrible parce qu'après tu entends des mecs dire : « Non ça ne se joue pas comme ça, Jon Fosse ça ne se joue pas comme ça, Edward Bond » Tu vois... Je sais pas quoi. Comme c'est Françon qui a mis beaucoup Edward Bond en scène en France, Edward Bond doit se jouer... Non, pourquoi ? Par exemple Tchekhov tu peux très bien jouer Tchekhov... Les pièces elles durent trois heures, tu peux très bien jouer en une heure et demi...

M : Pour toi y'a pas de représentation en amont à avoir de la pièce ou du personnage.

E : Non, ça se fait mais avec la pensée politique.

M : Et quand tu joues cette pensée elle est encore présente ou c'est un travail en amont ?

E : Non ça l'est. Après dans le jeu ça se traduit autrement, mais en tous cas moi y'a quand même un rapport au... Ouais voilà, la reprise, tu sais on devait se voir la semaine dernière mais j'ai fait une reprise de rôle dans un spectacle, d'un mec qui s'était blessé, et genre les cinq dernières minutes je suis sur le plateau et je regarde, j'écoute ma partenaire qui finit la pièce. Et pendant qu'elle parlait je me disais : « C'est complètement fou d'être là sur un plateau, c'est génial quoi », tu vois ?

M : Pourquoi ?

E : J'halluciniais encore. Je sais pas, je trouvais ça complètement fou, d'être là sur un plateau, les gens étaient assis dans le noir, à nous regarder.

M : C'était quoi ce rapport ?

E : Ouais ce rapport, jouer des trucs, heu... Ouais je sais pas, et puis t'essaies de transmettre quelque chose... Même si après je suis très pessimiste sur ce qu'on transmet, tu vois. Mais bon t'essaies de transmettre. Non en fait non, je crois pas qu'on... En fait la seule chose... C'est-à-dire que, je crois pas qu'on fasse changer les choses en, politiquement je veux dire, en faisant du théâtre tu vois... J'ai pas connaissance d'une pièce qui a ... Après tu crées des pièces qui font événement, ou tout ça, quand ils se font taper sur la gueule à la bataille d'Hernani, je pense qu'il y a un truc... Après toutes les pièces que tu joues... Moi je vois ça comme juste... T'a beaucoup de gens qui se battent dans la vie, pour de vrai qui font vraiment des combats, même physique, et du coup, tu leur dis : « Ouais vous avez raison, continuez de vous battre » et tu leur donnes, t'espère que... je sais pas, que la génération d'après... Et ça c'est l'art contemporain. Je pense que t'es sensé former le goût des générations futures.

M : Donc il y a quand même quelque chose à ce niveau-là de la transmission qui est important.

E : Ouais, je sais pas si Socrate, ou je sais pas Platon, ou je sais pas Euripide, ou Sophocle, je suis pas sûr que Sophocle il ait beaucoup influencé ses contemporains, sauf qu'il nous influence énormément.

M : Ça se passe aussi dans l'après-coup la transmission.

E : Ouais, c'est pour ça je te dis... En même temps je ne sais pas trop ce que ça change et tout, c'est juste une manière de... C'est la lutte qui continue. Mais après si tu fais un spectacle, bah sur les sans-papiers, on n'a pas changé la donne pour les sans-papiers.

M : Mais tu soutiens ce but.

E : Ouais, tu vois.

M : Toi tu as l'impression de te battre contre quoi ?

E : Bah euh... Je sais pas, un peu concrètement je pourrais pas trop te définir tu vois, ça dépend, mais y'a un rapport très... Tu te bats contre la connerie tu vois, humaine, c'est très large ce que je dis là.

M : En tous cas c'est ça qui te motive, continuer de défendre des choses.

E : Y'a un rapport très financier au monde et d'autant plus parce que je trouve que... Encore une fois... Beaucoup de gens, de comédiens, sont tous pétés... Pas pétés de tunes, mais je sais pas quoi tu vois. Enfin en tous cas ils ont pas spécialement de problèmes de tunes quoi.

M : Et ça change quoi ?

E : Bah ça te change la niaque, pourquoi tu fais les choses, tu vois. Enfin je dis pas que y'en a qui ont pas des problèmes de tunes, mais... Par exemple quand on était chez Lecoq, c'est une école internationale tu vois, et y'a des gens super c'est pas la question, mais y'a la plupart des gens qui viennent de l'étranger. C'est des gens qui viennent un an, voire deux ans s'ils sont pris en deuxième année, passer, faire des études à Paris, donc il faut payer l'école et en plus faut payer toute la vie, ce qui fait que structurellement tu aboutis à... En gros c'est les gens assez fortunés de ces pays là qui peuvent venir là.

M : Et tu aboutis à quoi ?

E : Bah à une sélection, un tri. Et c'est pareil quand j'étais au Conservatoire à Amiens, même dans le théâtre, y'a pas de noirs, pas d'arabes, tu vois. Dans le réseau où je suis, le réseau public, pourquoi ? Y'a pas de noirs, y'a pas d'arabes, y'a pas de chinois. C'est vraiment l'entre-soi, c'est totalement consanguin, donc y'a un truc un peu abject, enfin qui est questionnant. En tous cas cette question-là tu ne peux pas l'éviter, te dire : « C'est génial on fait du théâtre... » non non, on est entre-soi.

M : Pour toi ça manque d'ouverture ?

E : Ouais, alors je ne le change pas, je sais pas changer ça. Et puis je dénonce ça mais je m'inclus dedans. Là par exemple, tu sais je t'avais invité... C'est un truc c'est complètement foutraque mais, pour l'instant les théâtres n'en veulent pas, mais on arrive quand même à le faire dans un lieu, et puis les gens nous disent : « Ha c'est super drôle ! », c'est une pièce, c'est un truc c'est drôle : « Ha bah vient le faire chez moi », je te dirai si tu veux, je le refais fin mai. Et puis des fois on arrive à trouver une petite salle, un petit théâtre. La dernière fois on l'a fait chez des gens, les plasticiens, et la prochaine fois même on le fait dans un appart. Et je trouve que c'est génial ! Parce que c'est des gens qui vont jamais au théâtre tout ça.

Enfin y'a des gens qui vont au théâtre mais y'a aussi des potes, je sais pas quoi, des voisins. Et en fait c'est hyper important d'aller...

M : D'aller vers ces gens-là ?

E : Ouais de forcer un peu un truc, tu vois, de pas rester dans l'entre-soi du petit monde des incorruptibles, des inrockuptibles plutôt.

M : Et justement je pense à d'autres comédiens par exemple qui disaient qu'ils ont beaucoup de mal à jouer devant des gens qu'ils connaissent...

E : Ça c'est exactement la connerie de « mon petit moi », tu vois. Moi je m'en fous, je suis content que les gens viennent, après j'aime bien quand les gens viennent que je connais, si y'en a pas tant pis, tu vois. Mais c'est pas moi, mon petit ego : « Mon Dieu y'a des gens que je connais, qu'est-ce qu'ils vont penser de moi ? » Tu vois...

M : Pour toi ça change rien ?

E : Non. Je dis pas, peut-être spécifiquement une personne, mais c'est très très... Mais sinon au contraire, je suis content que les gens viennent.

M : Ça a quelle importance pour toi le regard des gens, ce que les gens vont dire, ou penser ?

E : A la fois c'est important et en même temps je m'en fous un peu. C'est entre les deux. Disons que l'importance que j'y accorde... Par exemple je me fous qu'on me dise : « Ha c'est super, c'est une belle pièce » ! Les gens le disent et quand ils le disent je dis merci, je fais pas la fausse humilité « non non de rien » et comme ça on te le redit, ça c'est vraiment dégueulasse comme principe. Quand les gens ils te disent un truc et bah tu l'entends, tu dis merci. Mais je préfère que les gens ils me disent ce que ça leur évoque, tu vois, plutôt que « ha t'es super », ce qu'ils ressentent, ce que ça implique, ce que ça leur fait penser, ou tout ça.

M : Tu es plus satisfait si les gens te disent que ça les a fait réfléchir ou que ça leur a évoqué des choses...

E : Ouais ouais, après bien évidemment je préfère que les gens ils passent un bon moment qu'un mauvais, je suis pas tordu. Mais ouais c'est ...

M : C'est quoi ?

E : Non mais ouais c'est ça, les gens... Par exemple j'ai joué au Splendid, c'était pas du tout mon réseau, enfin entre guillemets, par exemple si je veux aller au théâtre un soir je regarde jamais dans l'officiel des spectacles ce qu'il y a au Splendid. Tu vois, je contribue à l'entre-soi. C'est pour ça que je dis que je dénonce mais je ne m'exclue pas. J'en ai hélas conscience. Et j'ai joué plusieurs mois, c'était un monologue, et donc la fréquentation, t'as des soirs y'a plus ou moins de monde, et un soir une des ouvreuses m'a dit : « Ouais c'est cool, moi j'ai déjà vu des monologues ici, quand y'a moins de monde dans la salle les gens ils écoutent leur spectacle, ils enlèvent des sketches ».

Moi je trouve ça fou. Alors que moi quand y'avait moins de monde dans la salle j'essayais de jouer encore mieux, je me disais : « Putain eux ils ont fait l'effort de venir », c'est d'autant

plus... Bah quand tout le monde vient et que c'est l'émeute c'est facile de venir entre guillemets, mais quand... Ça m'est arrivé de jouer devant vingt personnes dans une salle de trois-cents, et tu te dis : « Ils sont vingt à être venus, il faut pas qu'ils aient l'impression d'être dans une salle vide ! » Tu comprends ce que je veux dire ? Qu'ils se disent : « Ha bah on est venu, c'est con y'en a deux cent quatre-vingts qui ne sont pas venus, c'est con pour eux ! ».

M : C'est d'autant plus important pour toi dans ces cas là que ça se passe bien.

E : Ouais, qu'ils ne se disent pas : « Bon bah je ne vais plus au théâtre y'a personne ».

M : Le rapport au public il est...

E : Il est primordial pour moi.

M : Et le public en tant que des personnes concrètes, pas juste en tant que public.

E : Ouais ! D'ailleurs au théâtre je m'emmerde souvent, j'ai envie de lever la main en tant que spectateur et de dire « Houhou on est là, parlez-nous, dites-nous quelque chose ! »

M : Que ça ne soit pas oublié, que ça ne soit pas une masse comme ça...
Tu penses que... Qu'est-ce qui pourrait faire que tu arrêteras ce métier-là ?

E : Heu... Bah en fait pour les raisons que je te dis là... Je trouve que souvent ça manque de pensée, au-delà des discours tu vois, tout le monde a des discours politiques dis de gauche, mais quand tu creuses ça, quand tu enlèves ça, tout ce qui est de l'ordre de « mon petit moi » et « mes mois », bah souvent il ne reste pas grand-chose, et des fois c'est un peu déprimant.

M : Au point que si c'était plus intéressant tu ne pourrais plus faire ça ?

E : Ouais je sais pas. Par exemple quand je l'ai fait la dernière fois le petit monologue, pour moi ça a plus d'importance, enfin ça n'a pas plus d'importance, mais ça a autant d'importance que quand je joue au Festival d'Avignon, tout ça. J'ai une hiérarchie très compliquée. Par exemple l'année dernière j'ai refusé la cour d'honneur, on m'a proposé de jouer dans la cour d'honneur à Avignon, j'ai dit non parce que le metteur en scène je le trouvais nul. Je l'ai rencontré, il avait pas d'idée, pas de point de vue. Tu sens qu'il monte ça, comme il hésite entre manger un hamburger ou un rab de lapin. Donc j'ai dit non. Et on m'a dit : « Non mais tu te rends compte, c'est la cour d'honneur et tout, franchement si ça se trouve t'y joueras plus ». Et je leur ai dit : « Mais j'en ai rien à foutre ». C'est pas en soi, c'est pas ça qui est décisionnaire quoi, mais je sais que pour beaucoup de comédiens ça l'est. Tu vois se dire : « Je suis dans la cour d'honneur », peu importe ce que tu y fous.

M : Pour toi ce serait quoi le... Je ne sais pas si tu as des objectifs ou des choses vers lesquelles tu as envie d'aller ? Quelque chose que tu as vraiment envie de faire, de réaliser ?

E : Ouais, plus ça va, plus j'ai envie de faire mes trucs. Et si mes trucs m'amènent à la cour d'honneur tant mieux !

M : Mais tes trucs, c'est à dire ?

E : Bah, en l'occurrence tu vois là, le monologue, et ben j'ai un texte et je fais n'importe quoi, enfin je fais ce que je veux, en accord avec le metteur en scène, et il me laisse faire. Donc y'a un truc très performatif. J'aime bien le côté performatif. Je suis très performatif même quand je joue des séries.

M : Qu'est-ce que tu entends par performatif ?

E : Y'a une espèce de débauche d'énergie où tu te dis que tu pourras pas le refaire le lendemain et puis si, tu le refais le lendemain, tu vois. J'aime bien le côté où en tant que spectateur tu te dis : « Moi je suis assis là mais je ne peux pas le faire ». Comme quand tu regardes un mec sauter à la perche. Tu te dis : « Putain c'est génial je suis incapable de le faire ». Y'a un côté un petit peu performatif. Ou même aller dans l'écriture, tout ça.

M : Et la mise en scène tu en as fait ?

E : Ouais j'ai essayé mais à l'époque je ne me sentais pas doué, pas très... Je sais pas, y'avais plein de trucs que j'avais pas résolu, par exemple le rapport à l'autorité. Le rapport un peu à la police, tu vois. Enfin police dans le sens : faire respecter des horaires, dire aux gens « essayez d'être à l'heure ». Ça m'épuise. Et puis après je me sentais pas... Même encore aujourd'hui je me sens pas encore hyper légitime du côté de la mise en scène. Mais j'aime bien travailler avec des gens, avec des jeunes, faire des ateliers des trucs comme ça. Mais après bon... Et puis surtout, avec Vincent, la compagnie qu'on avait, c'est très très épuisant aussi de monter ses projets. Alors là tu quittes totalement le domaine artistique et tu tombes dans le domaine de la communication, de relations et de... Pour aller dégoter une salle, des sous, des machins. Et les raisons pour lesquelles on accepte des trucs et les raisons pour lesquelles on refuse, c'est très très gerbant.

M : En tant que comédien tu es plus épargné de toute cette partie-là.

E : Ouais tu es plus épargné, mais après du coup tu te plains parce que forcément les gens qui arrivent à se faire produire, c'est des gens qui savent se faire produire, c'est pas forcément... Ca va pas de pair avec des qualités artistiques.

M : C'est deux choses différentes.

E : Par exemple la nana que je te disais qui était nulle, on était en train de répéter la pièce, elle avait déjà deux, je crois dans mon souvenir, deux ou trois productions, bouclées à venir. En fait son spectacle était nul mais tu l'écoutes parler tu avais trop envie de...

M : D'ailleurs toi tu étais parti avec elle sur le projet.

E : Oui, tu as trop envie de lui filer des sous, une salle et de dire « c'est génial » !

M : Mais ça ne garantit pas que le spectacle soit bon.

E : Mais je crois que c'est important dans le monde dans lequel on vit. Il faut un faire-savoir et un savoir-faire. Il faut arriver à faire les deux quoi. Parce que si tu fais bien les choses mais que tu n'arrives pas à communiquer, les choses elles meurent très très vite, et du coup de rebondir de ça, c'est épuisant. D'avoir l'impression de repartir tout le temps à zéro.

M : Il faut arriver à les faire sortir de l'endroit où ça a été créé.

E : Il faut arriver à capitaliser dans le bon sens du terme. Mais ouais... Moi après en ce moment, à la fois je fais plein de trucs super, je bosse avec plein de gens, je bosse avec une nana elle est chorégraphe, je ne sais pas ce qu'on va foutre. Je fais le monologue, moi j'adore, enfin tout ça ne rapporte pas une tune, mais ça me plaît vachement. Je galère pour faire mes heures. Mais je préfère galérer que... Ca m'arrive quand même souvent de refuser des pièces. Je préfère galérer que...

M : Que quoi ?

E : Bah que jouer.

M : Que jouer dans quelque chose qui te... ?

E : Bah ouais, en fait tu peux pas faire les choses comme je te disais... Tu peux pas faire semblant. Même des gens qui font semblant, qui font vraiment de la merde, au bout d'un moment ça t'atteint et ça t'abîme et c'est très dangereux, c'est très très dangereux. Hyper vite tu peux faire de la merde et aimer ça presque...

M : Pour toi c'est risqué ?

E : Ouais c'est risqué. Même si tu te dis, je fais une mauvaise pièce, j'ai besoin d'heures, c'est risqué. Je préfère, je sais pas, aller faire des trucs genre de la pub, enfin pas de la pub, mais des conneries pour la RATP. Je suis dans le métro pendant quatre jours avec un costume ridicule. Je préfère faire ça, j'ai l'impression de moins m'abîmer, que de me taper une pièce...

M : Ce serait un risque de t'abîmer, d'abîmer ton intégrité ?

E : Ouais ouais c'est ça. Et faire la pièce dans la cour d'honneur d'Avignon c'est ce risque là.

M : Et tu crois que ça peut...

E : Alors que d'un point de vue, si j'étais rusé, je l'aurais fait... (*il rit*) En plus j'avais le temps, tu vois, ça m'aurait évité des problèmes de tunes, tout ça.

M : Y'a un certain inconfort dans lequel tu peux travailler ?

E : Ouais, avec les années ça devient de plus en plus fatigant mais...

M : Tu ne recherches pas le confort en tous cas ?

E : Non. En fait l'avantage... Encore une fois j'ai commencé le théâtre très tard, j'ai commencé j'étais, je sais plus, en maîtrise, j'avais vingt-et-un, vingt-deux ans, j'étais un peu tout ça, enfin bon bref, j'ai commencé vraiment à faire du théâtre j'avais trente piges et j'ai commencé directement avec Vincent à monter nos propres productions, à galérer... A travailler le matin, à faire des sondages, à passer l'après-midi au téléphone avec des directeurs de lieu et puis répéter le soir, tu vois. A faire ça pendant des mois. Et puis à faire

ça, et puis après j'ai reconnu une... pendant deux ans on a fait deux trois pièces comme ça. En gros j'ai commencé j'avais trente piges et puis vers trente trois ans, je connaissais personne. Vincent après lui il est parti vivre au Canada et je me suis retrouvé comme ça à Paris, ne sachant pas trop quoi faire, et pendant deux ans... A faire des sondages quoi tu vois, à avoir zéro projet. Hyper bizarre.

Et puis les choses se sont enchaînées d'un coup de manière assez étrange mais assez... Voilà quoi.

M : Et cette période où tu n'avais pas de projet, c'était angoissant ou tu te disais : « On verra » ?

E : Un peu les deux et en même temps avec cette certitude que j'avais envie de faire ça, mais sans savoir nullement comment y arriver.

M : Mais cette certitude elle était née ?

E : Ouais, mais je ne connaissais personne, tu vois... Et puis j'ai rencontré... Tu vois c'est assez marrant parce que pendant deux ans en gros tu vois... Voilà... Et puis j'ai rencontré dans une soirée... Parce que ma copine elle est comédienne, tu vois, et donc tu vois, elle était invitée dans des soirées, j'allais avec elle. Et j'ai rencontré un metteur en scène qui m'a dit : « Viens faire une lecture » et du coup là j'ai rencontré Vincent Macaigne, tu vois, et en fait on se marrait dans les soirées, du coup lui il m'a dit : « Tiens, j'ai une espèce de résidence » je sais pas quoi, il savait pas trop quoi foutre, il avait un lieu mais pas de tunes tout ça, il m'a dit : « Bah viens », il avait demandé à des gens, on se connaissait pas. Et puis c'est là où j'ai commencé à travailler avec lui. Et après on a fait plein de pièces. Et en même temps j'ai rencontré Hélène Desproges, mais par hasard, parce que j'étais devenu copain avec sa fille, et puis y'avait eu un spectacle qui était monté à propos des textes de Desproges et elle savait que j'aimais bien, et puis du coup un jour j'étais allé la voir, enfin j'étais allé voir le spectacle, et j'avais détesté, j'avais trouvé ça nul. Et je lui avais dit : « Non mais c'est nul », enfin je lui avais pas dit comme ça. Et elle m'avait demandé pourquoi, alors j'avais expliqué, tu vois. Donc ça je ne sais pas j'avais une trentaine d'années.

Et à la même époque où j'ai rencontré Vincent, quelqu'un d'autre lui a demandé les droits pour Desproges et elle est allée voir ce que faisait cette personne. Et elle avait trouvé ça nul et elle s'est dit : « Non je vais pas lui filer les droits ». Et donc en sortant de la pièce elle m'a appelé pour me dire : « Voilà y'a un mec qui m'a demandé les droits mais je vais lui refuser parce que c'est nul, je te donne les droits à toi, fais ce que tu veux ». Et je me suis retrouvé avec les droits de Desproges, qui est devenu un spectacle avec lequel j'ai tourné. Et y'avait un auteur Bond que j'aimais bien, qui faisait un stage à Paris, un stage Afdas, pendant un mois, un peu plus d'un mois je crois. Et en fait j'ai postulé au stage, il fallait être comédien, intermittent. J'avais zéro cachet, j'ai menti pour postuler au stage, j'ai été pris, après ils se sont rendu compte que j'étais pas intermittent, ils ont voulu me virer, et puis Bond il a dit : « Non le virez pas on le garde » et en fait son assistant, il a monté une pièce à Avignon, une pièce de Bond au lycée Saint Joseph et du coup il m'a pris.

Et en fait ce qui fait que d'un coup je me suis retrouvé à bosser avec Vincent, la première pièce que je faisais c'était au festival In d'Avignon, tu vois. Et après ça a fait...

M : Ça a fait un peu effet boule de neige.

E : Ouais plus ou moins, et tu vois c'est marrant. Et je me souviens, je pense à ça. Quand on avait travaillé sur les sans-papiers avec Vincent, on avait travaillé avec Sophie Wahnich qui

est une chercheuse au CNRS, qui est un génie intellectuel on peut le dire (*éclat de rire*), et enfin bref donc elle, elle a raconté que... Elle parlait des sans-papiers du théâtre, et elle a employé un mot, le mot « effraction », en disant : « Il faut qu'on fasse effraction », et elle définissait ce mot là dans ce contexte, et je reprends totalement ce mot à mon compte qui est un mot qui est pas du tout dans mon champ lexical. Même quand je le dis là le mot « effraction », j'ai l'impression d'entendre Sophie qui parle, mais je le reprends totalement parce que tu vois, j'ai fait, au stage de Bond, je suis rentré par la petite porte, j'ai fait : « Oui oui », j'ai menti, et puis après je me suis retrouvé dans la merde administrativement, mais peu importe. Avec Vincent je suis rentré comme ça, avec Hélène, et tout comme ça. Et là le monologue c'est pareil, les théâtres n'en veulent pas et bah je vais le faire comme ça.

M : Il y a quelque chose dans ton parcours que tu retrouves...

E : Et dans les pièces, quand je joue avec des gens, je fais effraction dans leur propos, des fois je sais pas trop ce qu'ils racontent les metteurs en scène, tu vois. Moi j'ai la place de raconter ça, je squatte comme un parasite, un virus.

M : Tu viens te faire une place à un endroit...

E : Ouais je profite de cela... Et en fait je reprends totalement ce qui correspond à moi. Quand j'ai voulu faire du théâtre la nana elle m'a dit : « Bah la salle c'est à côté », on m'a dit « Ha bah c'est demain », je le fais... Tu vois...

M : C'est un truc inattendu. Ça arrive comme ça de façon inattendue, là où il y a une petite place, tu y vas.

E : Ouais tu vois...

M : C'est marrant comme il y a des mots qui résonnent différemment.

E : Ouais et tu vois quand elle a employé ce mot là, j'avais jamais pensé ça mais, si tu le mets dans ton mémoire, tu mettras un copyright Sophie Wahnich, mais je le reprends... Et là pareil, tu vois j'ai une copine qui me dit : « Tiens je fais un spectacle de danse est-ce que ça te dit ? » Bah je suis pas danseur mais j'y vais, parce que ça m'amuse, tu vois, je travaille avec des plasticiens sur des trucs. Tout est...

M : Tu as une façon de travailler qui reste toujours un peu dans l'inattendu ...

E : Ouais il faut que ça m'amuse.

M : Et puis dans la notion d'effraction il y a l'idée que ça ne se fait pas dans la douceur...

E : Oui c'est pour ça quand je te parlais de performance, tu viens et puis la notion d'effraction, d'un point de vue de la société c'est très mal vu.

M : Ça ne laisse pas sans conséquence...

E : Tu dis effraction c'est connoté négativement.

M : Et puis quelque chose qui n'est pas anodin, qui vient remuer la personne qui en est le témoin ou qui le subi, qui assiste à ça.

E : Par exemple j'avais jamais fait de radio et y'a quelqu'un qui m'a proposé d'en faire, enfin c'était un concert radio, du théâtre-radio, c'était pas vraiment de la radio et je me souviens, on s'est retrouvé pareil à Avignon, parce que finalement Radio France avait décidé de le faire là bas, et donc on le faisait en live, et moi j'avais un micro, et tu vois je gueulais dans le micro et à un moment je jette le micro par terre quoi, tu vois. Et les mecs m'engueulent, me disent : « On ne fait pas ça » et tout, et moi je leur dis : « Allez vous faire foutre, je trouve que c'est génial ! »

Et même temps après, parce qu'on le faisait deux soirs de suite, et j'avais mis de l'eau sur le micro, parce que j'arrosais, et puis j'avais débranché le micro mais ça c'était une erreur, j'avais mis le pied sur le câble et puis en tirant il s'est dégoupillé, je sais pas, démanché. Et ils m'ont dit : « Demain on te suit », et puis j'ai dit : « Non c'est pas possible » et donc j'en ai parlé au réalisateur de l'émission, et en fait il est les a un peu viré. C'est un peu violent, mais t'es obligé de ... Les mecs ils te disent : « On va faire comme ça » et puis toi tu démarques et tu dis : « Bah non on va faire comme ça ». Tant pis quoi. C'est pas très grave, si c'est nul je referai jamais de radio et voilà.

M : C'est comme ça que tu abordes les choses ?

E : Bah ouais, parce qu'encore une fois, j'ai pas de notion de plan de carrière tout ça.

M : Tu es dans le présent.

E : Oui et en fait ce que je voulais dire tout à l'heure, c'est que j'ai commencé tard le théâtre et j'ai fais une énorme digression sur plein de trucs, mon parcours tout ça, mais en fait ce que je voulais dire c'est que y'a plein de mecs, à quinze ans ils faisaient du théâtre, j'en connais plein. Et du coup moi je suis arrivé très tard avec une autre pensée, une autre conscience, alors certainement je ne nie pas qu'il y a des côtés psychanalytiques, et psychologiques dans ce choix là, c'est pas anodin et en tous cas je travaille pas dessus et quand je les vois chez les autres ça m'emmerde, je trouve que c'est un frein... Tu vois...

M : Toi tu vis les choses comme ça, comme elles viennent.

E : Ouais, on fait les trucs. Pas le « je sais pas si je peux faire »...

M : Il y a quelque chose dans la façon dont tu fais les choses d'un « il faut y aller, et puis autre chose, et puis ailleurs ».

E : Ouais ouais et puis en espérant... Je touche un peu du bois, depuis quelques années du coup ça marche. Avec une espèce de connerie monumentale, parce que pendant longtemps j'avais pas de boulot. J'ai fais l'école Lecoq mais c'est pas un réseau, tu connais personne et tout, tu vois. Enfin je connaissais pas grand monde. Et puis après, par exemple je travaille sur des productions où tout le monde sort du Conservatoire de Paris ou du TNS et je suis le seul à venir d'ailleurs. Et c'est génial que je vienne d'ailleurs. Pendant un temps je galère et puis d'un seul coup ça devient positif ! C'est vraiment une espèce de connerie.

M : Et ça te plaît d'être celui qui viennent d'ailleurs ?

E : Bah c'est mon parcours, ni ça ne me plaît ni ça me déplaît, mais en tous cas je constate que c'est très consanguin tu vois. Et tu vois... Et puis surtout je vois pas pourquoi y'a trois ans je galérais avec ça et maintenant c'est génial. Je trouve ça tellement con, ça n'a pas de sens.

M : Non ça n'a pas de sens, c'est un constat.

E : Je ne vois pas en quoi c'est génial de ne pas avoir fait telle école.

M : Parce qu'aujourd'hui ça peut être vu comme ça ?

E : Bah ouais parce qu'aujourd'hui tu travailles avec des mecs, ils sont tout le temps consanguins. Alors moins maintenant parce que je commence à être connu entre guillemets. Mais tu arrives là-dessus tu n'as pas les codes, alors les gens ça les amuse, ils trouvent ça exotique. Ils ont qu'à moins bosser de manière consanguin et puis tu vois... Ils disent : « Ha c'est génial toi tu ne viens pas de... », mais dans leur prochaine production ils vont quand même reprendre des mecs qui sortent... Tu vois... La pensée elle ne va pas plus loin que ça. Elle n'est pas mise en action.

M : La pensée n'est pas mise en action.

E : Oui,

M : Oui ça résume assez bien ce que tu dis depuis tout à l'heure, qu'il y a un besoin que la pensée soit mise en action.

E : En fait mon défaut c'est que des fois l'action prend le pas sur la pensée. Faut que je fasse gaffe.

M : Tu veux dire que parfois tu peux être plus dans l'action au-delà de la pensée ?

E : Ouais des fois, dans l'énergie, dans le truc, tu vois.

M : Ça dépasse.

E : Ouais et du coup...

M : Faut retrouver un petit peu des canalisations.

Ben écoute je pense qu'on va peut-être s'arrêter sur cette pensée là.

E : Bah si tu veux, moi je m'en fous.

M : On pourrait parler encore plus longtemps parce qu'il y a plein de choses... Je trouve ça très intéressant ta vision des choses, parce que par rapport aux personnes que j'ai rencontrées avant il y a des choses similaires mais il y a des choses qui sont très différentes aussi.

E : Ouais bah chacun a son histoire !

Recherche sur les modalités psychiques à l'œuvre dans le métier d'acteur et l'art de l'interprétation

Résumé

Jouer à être un autre que soi, tel est le travail du comédien. La complexité de la pratique de l'art dramatique réside dans un des paradoxes qui la constitue. La révélation d'un grand acteur s'effectue par sa disparition derrière le personnage. Il s'agit ainsi de s'aventurer dans l'exploration du jeu théâtral, pour tenter d'approcher les modalités psychiques qui permettent l'exploit d'être un autre que soi sans pour autant se perdre tout à fait. Pour ouvrir des pistes de réflexion sur la façon dont un sujet se saisit du métier d'acteur pour la puissance créatrice qui lui est inhérente, comme pour les modalités d'expression qu'il permet, il faudra considérer cette pratique sans son ensemble. Du désir d'un sujet de devenir acteur, au plaisir de monter sur scène, en passant par la formation à l'art dramatique et la création d'un personnage, c'est un voyage au cœur de l'univers théâtral, au plus près de la parole des acteurs, qui débute. Loin de chercher à expliquer une pratique artistique par la psychologie, il s'agit de considérer ce que l'art dramatique aurait encore à apporter à la compréhension de la nature humaine. Quel est la nature spécifique du processus de symbolisation à l'œuvre dans l'art de l'interprétation théâtrale ?

Mots clés : Comédien – Jeu théâtral – Symbolisation – Identification – Langage – Corporéité – Voix – Subjectivation – Sublimation – Phénoménologie

Research on the psychic modalities at work in the actor's profession and the art of interpretation

Abstract

To play to be other than oneself, such is the work of the comedian. The complexity of the practice of drama lies in one of the paradoxes that constitutes it. The revelation of a great actor is made by his disappearance behind the character. It is thus about venturing into the exploration of the theatrical game, to try to approach the psychic modalities that allow the exploit to be another than oneself without losing oneself altogether. To open avenues for reflection on how a subject grasps the actor's profession for its inherent creative power, as for the modalities of expression that it allows, it will be necessary to consider the whole practice. From the desire of a subject to become an actor, to the pleasure of going on stage, through drama training and the creation of a character, a journey begins to the heart of the theatrical universe begins, close to the word of the actor. Far from trying to explain an artistic practice by psychology, it is a question of considering what dramatic art would have yet to bring to the understanding of human nature. What is the specific nature of the process of symbolization at work in the art of theatrical interpretation?

Key Words : Actor – Acting – Symbolization – Identification – Language – Corporeality – Voice – Subjectivation – Sublimation - phenomenology