Document généré le 14 juil. 2025 20:59

Petite revue de philosophie

La « présence » de l'acteur au théâtre

Maryvonne Saison

Volume 10, numéro 2, printemps 1989

Psychologie et connaissance de soi

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1103174ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1103174ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)
2817-3295 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Saison, M. (1989). La « présence » de l'acteur au théâtre. *Petite revue de philosophie*, *10*(2), 107–115. https://doi.org/10.7202/1103174ar

Tous droits réservés © Collège Édouard-Montpetit, 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La «présence» de l'acteur au théâtre

Maryvonne Saison

Les gens sérieux ne parlent pas de la «présence» d'un acteur; différentes traditions ont su protéger les érudits et les savants des pièges de l'inexprimable et de la reconnaissance de l'irrationnel : on a confronté l'acteur-interprète à son texte, plus récemment on en a fait le matériau du metteur en scène, deux manières de ramener l'acteur à une norme extérieure à lui, quitte à louer le «talent» dont il témoigne pour la servir... De nos jours, certes, les approches systématiques du spectacle, dans leur souci de scientificité, ont signalé l'irréductibilité de l'acteur à une fonction, à un rôle ou à un personnage :

> Le champ d'analyse le plus important et le plus difficile est celui du comédien. Le plus important : sur lui reposent à la fois fable et dialogue, fiction et performance dont il est la médiation. Le plus difficile : le caractère à la fois arbitraire et aléatoire de la notation, la mobilité des signes, leur instabilité d'une représentation à l'autre, la pluralité des codes simultanés (voix : diction, prosodie, intonation, et geste : kinésique, proxémique, mimique). Les divers systèmes de notation du geste ou de la mimique sont tous imparfaits. Au reste, il demeure dans le travail du comédien une part énorme de subjectivité, d'invention, difficile à verbaliser [1].

1. *Théâtre, Modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens/Klincksieck, coll. «Labor», 1987, p. 194.

Les sciences du spectacle ont donc permis de décrire, de conserver des performances, d'analyser différents types de jeu, de mettre en évidence le caractère à la fois social, historique et singulier du jeu, mais leur perspective analytique ne peut que récuser et repousser hors de leur champ le phénomène de «présence» !

L'esthéticien gagnera donc sans doute à sortir des normes traditionnelles et des milieux «savants» : à côté d'eux, dans la pratique, chez les professionnels du théâtre, la présence est au centre des préoccupations de tous; même si personne n'ose l'avouer ou aborder le problème de front, c'est le seul but réel de l'enseignement du «métier». Or, si les techniques se partagent et se divulguent, la présence renvoie toujours à une forme de charisme; sa recherche passe donc par des voies indirectes et chacun en épie les signes chez un maître, pour tenter de se modeler sur lui. C'est alors que comédiens et critiques emploient des termes comme «vie», «vivant», «vitalité». Un tel vocabulaire oriente notre regard vers l'irréductible du théâtre : le corps du comédien, «un corps qui vit éperdument devant nous[2]». Est-ce là le point d'arrêt, la référence à l'inanalysable, «l'évidence d'un corps contre laquelle viennent s'échouer tous les tours de l'intellect[3]?»

Un autre homme de terrain, familier, comme le comédien, du charisme ou de la présence, le psychanalyste, apporte peut-être une intuition supplémentaire : plutôt que de qualifier un individu isolé, la présence désignerait ce qui résulte de la confrontation de deux individus... Sortir de l'autisme, penser en termes de relations, voilà sans doute un déplacement heuristique et productif, qui convoque sur un terrain où la présence, on sait que cela existe, même si

2. Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979, p. 235.

3. *Ibid.*, p. 211.

l'on ne sait pas ce que c'est, ou s'il ne sied pas de le dire... Plutôt donc que de courir après des analyses abstraites et illusoires du jeu du comédien, ou de chercher à le décrire en l'isolant, l'esthéticien gagnera à renouveler son mode d'approche en acceptant d'écouter des types de discours dont il se méfie souvent; la présence du comédien renverra alors plus à une théorie de la séduction qu'à un relevé descriptif des formes de jeu ! C'est du moins sur de telles pistes que nous voudrions nous attarder en montrant comment Freud, malgré une position en général très traditionnelle et en accord avec son temps, laisse percer timidement dans ses lettres, quelques intuitions très innovatrices, éclairant bien cette fameuse «présence».

Lorsqu'il relate ses réactions à une représentation théâtrale, Freud, de façon étonnante pour quelqu'un qui, en général ne retient des œuvres dramatiques que leur texte, s'attache moins à la mise en scène, dans sa relation au texte, qu'au jeu de l'acteur; or, c'est presque lorsque la pièce est mauvaise que ce dernier apparaît le mieux... Mais, n'anticipons pas : prenons la «très belle représentation» par la Comédie Française du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, dont Freud rend compte à Martha le 17 janvier 1886; la pièce «remarquable», «étincelante d'esprit», est qualifiée de «chef-d'œuvre»[4]. Dans ce contexte traditionnel, aucune facilité pour évoquer le jeu des acteurs : «Je ne puis naturellement te décrire la façon dont les auteurs parlent et jouent.» Prévenue d'une impossibilité qui n'a pas l'air de tenir à des conditions accidentelles, Martha ne s'est sans doute pas étonnée de l'échec réel qui ne pouvait manquer de suivre : «Suzanne était charmante ainsi que le page et il y avait un personnage comique, le Juge...» Sans s'attarder sur l'allusion tendre du «que n'étais-tu là !» qui conclut, nous sentons dans une telle

4. Sigmund Freud, *Correspondance 1873-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 205.

exclamation la limite du discours sur le jeu de l'acteur, limite signalée comme infranchissable par le «naturellement».

Or, de même que le médecin comprend le normal en «étudiant le pathologique[5]», le critique est peut-être mieux armé pour parler du jeu de l'acteur lorsque la pièce est mauvaise... Tout se passe, pour Freud, comme si l'impossibilité de raconter basculait alors vers la pièce elle-même : telle est du moins l'impression qui se dégage de la lettre du 8 novembre 1885, écrite à Martha le lendemain d'une représentation à la Porte Saint-Martin : «Je ne puis dire grand bien de la pièce, *Théodora*, de Victorien Sardou... Un pompeux néant avec de magnifiques palais et costumes byzantins, l'incendie d'une ville, des défilés de guerriers et tout ce que tu voudras encore, mais à peine un mot digne d'être retenu[6].» Rien à dire non plus sur la vérité psychologique : «Quant aux caractères, poursuit-il, ils vous laissent complètement froids.» Les conditions sont réunies pour qu'apparaisse... l'actrice : Sarah Bernhardt !

Il ne s'agit pas de prétendre que Freud trouva des mots très originaux ou très délicats pour évoquer l'actrice, mais plutôt, qu'à travers un regard libre de tout intérêt pour le texte, il prend conscience d'une dimension essentielle du spectacle, qui ne tient qu'à la présence des comédiens et à l'effet de séduction qu'ils exercent sur nous : une certaine fête du corps... Mais suivons notre guide, qui semble encore bien démuni dans son récit, témoin cette première exclamation : «Mais le jeu de cette Sarah !» Point d'ambiguïté pourtant, Sarah n'est pas étouffée par le personnage de Théodora, madame Sarah Bernhardt gagne seulement

5. *Id.*, «Traitement psychique» (1890) dans *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1984, p. 5.

6. *Id.*, *Correspondance*, p. 192.

à cette occasion le privilège d'être appelée par son prénom, par un Freud enhardi par l'assonance des prénoms en «a» chers à Sardou («qui a déjà écrit une Dora, une Fédora et qui, dit-on, écrit actuellement une Thermidora, une Ecuadora et une Torreadora») !

Si Freud ne trouve pas immédiatement le vocabulaire pour décrire l'actrice, il tente de montrer une qualité de relation qu'elle excelle à provoquer et qui semble être très importante : la familiarité. Quelque chose est partagé avec l'acteur, qui ne tient pas à ce qu'il représente, à ce qu'il dit, au personnage qu'il incarne. C'est cela qui se signale par l'impression de familiarité ou de déjà vu, et, étrangement, c'est cela qui emporte l'adhésion, qui permet au spectateur d'être la proie d'une forte conviction : «Dès les premières répliques, écrit Freud, il m'a semblé que je la connaissais depuis toujours. Jamais actrice ne m'a surpris aussi peu : tout de suite j'ai été prêt à croire tout ce qu'elle disait.» Si l'acteur, par sa présence physique, ne répond pas à cette attente, c'est le «choc», comme lorsque Freud voit apparaître, à Rome, une effrayante Micaëla dans Carmen : maigre, «de grandes dents déchaussées», «une perruque rouge carotte», ou que, peu après arrivent des cigarières «tellement laides qu'on aurait dit qu'elles sortaient d'un hôpital, d'un asile ou d'une agence de placement[7]». Il ne faut pas croire que seule la dérogation à «l'emploi» soit en cause : ce qui réconcilie Freud avec la présentation romaine de Carmen, ce n'est pas de comprendre le choix signifié, c'est de trouver une piste pour obtenir son impression de «non étrangeté»; il précise, en ce qui concerne l'actrice qui joue Micaëla : «Sa personne n'a cessé de me tourmenter jusqu'à ce que j'aie trouvé qu'elle ressemblait de façon frappante à la pauvre Vera Schimek.» C'est par le même artifice qu'il «récupère» Carmen : «Enfin Carmen fit

7. *Ibid.*, p. 285.

son entrée. Je saluai en elle une vieille connaissance; vous aussi vous l'auriez reconnue. C'était Käthchen Reich avec sa figure rose, son petit nez camus et ses formes colossales.»

Mais la familiarité a des limites, le sentiment de non étrangeté et la reconnaissance sont nourris de leur contraire, comme en témoigne notre lettre de novembre 1885, où la description de Sarah Bernhardt est bien paradoxale : tout en elle évoque une ressemblance avec nous, alors qu'à travers chaque geste semblable au nôtre, elle s'affirme singulière, étonnante, différente... Relevons ce portrait : sa voix, «vibrante et adorable», «chaque parcelle de sa petite personne... vivante et ensorcelante», «et puis, cette façon d'enjôler, d'implorer, d'étreindre; incroyables, les attitudes qu'elle prend, la manière dont elle se serre contre quelqu'un, sa façon de mouvoir ses membres et la moindre de ses articulations. Curieuse créature !» L'actrice ne fait que ce que chacun d'entre nous a déjà fait : elle parle, enjôle, implore, étreint, prend des attitudes, se serre contre quelqu'un, se meut, mais elle le fait, semble-t-il, plus, ou mieux, elle se donne totalement, y consacre jusqu'à la moindre «parcelle» d'elle-même, ou de ses «articulations». Elle est donc en même temps étrange et familière, tout en nous laissant imaginer que l'intensité de sa vie corporelle, qui la rend curieuse et différente, peut être transposée de la scène à la vie réelle : «J'imagine, poursuit Freud, qu'elle n'est pas différente dans la vie de ce qu'elle est sur la scène.»

Qu'est-elle donc, alors, si ce n'est exemplaire? Elle nous montre dans son fonctionnement harmonieux et non retenu, ce corps qui est le nôtre et que nous pourrions peut-être faire jouer de la même manière... Le spectateur reconnaît en Sarah ce qu'il pourrait devenir. Nous retrouvons là une expérience «gratuite» du corps qui renvoie à l'enfance, avec la latitude ouverte par l'ignorance de la

fonctionnalité, de la finalité, de la responsabilité : c'est sans aucun doute l'occasion d'un plaisir. D'ailleurs Freud signalait, lors de la représentation de Carmen, à quel point les acteurs heureux pouvaient transmettre au spectateur le plaisir enfantin du jeu : «L'officier et le chef des contrebandiers étaient excellents, on les sentait vraiment heureux de leur déguisement, et c'était un plaisir de les regarder.» Il serait dommage de ramener ce plaisir du jeu à un quelconque entraînement à un rôle : c'est, beaucoup plus fondamentalement, et à coup sûr en ce qui concerne Sarah Bernhardt, le plaisir de faire jouer son corps, comme on tirerait des sons d'un instrument. Plaisir non fonctionnel et amoral...

Nous sommes donc bien loin des réticences aristotéliciennes de Freud à l'encontre du spectacle et du spectaculaire : l'effet théâtral n'est pas totalement inscrit dans le texte... Freud peut quitter le théâtre Quirino à Rome une heure avant la fin de Carmen, affirmant : «Je pouvais fort bien me représenter la fin», mais il sait ce qu'il y perd : l'évidence du plaisir de jouer, le sentiment de liberté, de vitalité, d'allégresse... tout ce qui tient à la présence de l'acteur en chair et en os, indépendamment de toute qualité éventuelle du texte représenté. Voilà une joie de la désinvolture qu'il faut savoir reconnaître : la vie physique, crûment, transperce sous la culture !

Si l'exemple d'une pièce inintéressante permet à Freud de découvrir ce plaisir bien spécifique, il y est déjà sensible dans d'autres cas : le jeu est plus facilement perceptible que le texte, explique-t-il à sa fiancée le 19 octobre 1885 :

> On jouait trois pièces de Molière : *Le Mariage forcé, Tartuffe* et *Les Précieuses Ridicules* et, bien que je n'aie pas compris un mot de ce que disaient les femmes et à peine la moitié de ce que disaient les hommes, leur jeu brillant m'a donné beaucoup de plaisir.

Même si Freud comprend mieux qu'il ne veut l'avouer, il dit bien ce qu'il veut dire en séparant son plaisir du texte, puisqu'il continue, à propos de *Tartuffe* qu'il connaissait : «Ce qu'il y avait de plus remarquable dans la dernière pièce, ce n'était pas tant le dialogue que le jeu si comique des deux Coquelin.» Il a d'ailleurs la certitude de ne pas être seul à apprécier leur art : «Pour *Tartuffe*, les gens applaudissaient à chaque tirade.» Il ne méconnaît sans doute pas l'effet d'entraînement opéré par cette foule vibrante, mais ce n'est pas à elle qu'il faut attribuer ce qu'elle ne fait qu'amplifier : l'acteur exhibe un corps en fête par lequel il exerce un pouvoir de séduction d'autant plus fort qu'il entraîne les spectateurs à suivre son exemple — ou à croire qu'ils le pourraient ! Qui ne songerait à ces mots de Roland Barthes : «Le théâtre exige ouvertement de ses acteurs une certaine exemplarité corporelle; quelque morale qu'on lui prête, le théâtre est en un sens une fête du corps humain...[8]» Le jeu en valait la chandelle, pourrait-on dire ironiquement pour reprendre le début de la lettre de Freud à Martha, lorsqu'il se prépare à lui exposer — au risque de provoquer une certaine jalousie ! — quel genre de plaisir on peut éprouver à la représentation théâtrale d'une pièce inintéressante jouée par une grande actrice : «Je suis encore tout fatigué et tout sens dessus dessous d'avoir assisté de huit heures à minuit et demi, par une chaleur accablante, à un mélodrame diabolique; mais cela en valait la peine.»

Au terme de la lecture de ces quelques lettres, nous sommes convaincue que l'intérêt bien aristotélicien de Freud pour le texte théâtral laisse place à une perception du caractère irréductible de la présence physique de l'acteur sur la scène, et de l'absence de relation nécessaire entre l'intérêt d'une œuvre et le plaisir de la représenta-

8. *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 61.

tion. Les effets spécifiques du jeu de l'acteur font écho à une séduction que celui-ci exerce, en même temps qu'à l'invitation qu'il nous fait de renaître à ce corps vivifié et désinvolte dont il nous donne l'exemple. La «présence» ne passera donc que par une voie médiane et respectueuse de l'accord avec son public : l'acteur ne suscitera que de l'admiration s'il se livre à une performance trop différente de ce dont nous nous sentons capables; il lui faudra à la fois être familier et exemplaire, ni la trop forte banalité ni l'exploit ne feront prononcer le qualificatif de présence. Cette «présence» dont on crédite le bon acteur ne serait-elle que la présence à son propre corps que le spectateur ressent à son exemple?

L'esthétique théâtrale, en tout cas, perdrait à se priver des remarques, même non didactiques et marginales, des gens de terrain : ce n'est qu'une manière traditionnelle de renouveler les traditions !

Maryvonne Saison
Professeure à l'Université de Nanterre
Paris X