



HAL
open science

Approche phénoménologique et psychanalytique du corps du comédien : une introduction à la cognition corporelle

Jean-Michel Vives

► **To cite this version:**

Jean-Michel Vives. Approche phénoménologique et psychanalytique du corps du comédien : une introduction à la cognition corporelle. Kabaro, revue internationale des Sciences de l'Homme et des Sociétés, L'Harmattan ; Université de La Réunion, 2011, Savoirs et cultures, VI (8-9), pp.55-68. hal-03477185

HAL Id: hal-03477185

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03477185>

Submitted on 13 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET PSYCHANALYTIQUE DU CORPS DU COMÉDIEN : UNE INTRODUCTION À LA COGNITION CORPORELLE

JEAN-MICHEL VIVES

PROFESSEUR DE PSYCHOLOGIE CLINIQUE ET PSYCHOPATHOLOGIE UNIVERSITÉ DE NICE
SOPHIA-ANTIPOLIS
EA 3278 PSYCHOPATHOLOGIE CLINIQUE ET PSYCHANALYSE.
PSYCHANALYSTE, TOULON

Résumé

A partir de l'analyse de textes de Heinrich Von Kleist et de Louis Jouvet, l'auteur s'attache à montrer comment il existe chez l'acteur une activité psychique qui ne relève pas seulement des représentations de choses et de mots mais qui prendrait appui sur l'activité du sentir, impliquant une intelligence du corps et une cognition corporelle.

Mots-clés : acteur, corps, image, jeu, sentir.

Abstract

From the analysis of Heinrich Von Kleist and Louis Jouvet's texts, the author sets out to show how to exist at the actor's a psychical activity which would raise not only representations of things and words but that would take support on activity of to feel, implicating an intelligence of the body and a cognition by the body.

Key words : actor, body, image, acting, feel.

HEINRICH VON KLEIST, THÉORICIEN MODERNE DU TRAVAIL DE L'ACTEUR

C'est au poète allemand Heinrich Von Kleist (1777-1811) que l'on doit, à l'occasion de son essai *Sur le théâtre de marionnettes*¹, écrit en 1810, quelques mois avant son suicide, le modèle d'une théorie moderne de l'acteur. Une théorie centrée sur le corps en jeu et non sur le masque, sur l'ex-ploît artistique et non sur un emploi théâtral, voire une typologie : les soubrettes, les amoureuses, les reines... Une théorie qui en postulant une intelligence du corps se voit débarrassée de tout montage psychologique superflu.

¹ H. von Kleist (1810), *Sur le théâtre de marionnettes*, trad fr. J.-C Schneider, Séquences, Paris, 2004.

L'auteur nous propose un modèle de la performance théâtrale que l'on pourrait définir comme essentiellement « non-psychologique » et qui, en dévoilant un savoir du corps, renouvelle l'approche de l'art du comédien. L'expression « non-psychologique » venant signifier qu'au cours du jeu, la « psychologie » de l'acteur, au sens de montage défensif visant à maintenir à distance le réel, est mise à mal et que l'état recherché par lui n'est pas directement tributaire des processus de mise en représentations constitutifs de la vie psychique (images pour les processus primaires et mots pour les processus secondaires), mais vise à instaurer un type de rapport au réel, passant par le corps, qui ne soit pas seulement de suture. De fait, le paradoxal travail du comédien participe d'une dimension ek-statique. Son paradoxe consiste en la volonté la plus aiguë 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. Le théâtre exige une extraordinaire maîtrise jamais achevée du jeu dans toutes ses dimensions et, en même temps, un fondamental abandon, une radicale disponibilité à l'Autre : possession et dépossession de soi. Il s'agit d'être à la fois dans le jeu et « hors-jeu ». Ce paradoxe ne pouvant se résoudre, nous allons le voir, qu'en instaurant un rapport au corps non seulement représenté mais senti.

A l'occasion de son court texte, Heinrich Von Kleist interroge le mystère de ce qui permet au comédien de convoquer la grâce. Cet essai nous permet d'approcher une certaine forme d'intelligence des corps en ce qu'il nous permet de comprendre en quoi le jeu théâtral ne relève pas du seul registre de l'image, du seul moi mais bien de son au-delà, inimaginable.

De fait, l'acte du comédien s'effectue avant tout dans un déploiement corporel qui sollicite :

- 1) une mise entre parenthèse partielle de l'activité du penser
- 2) une activation de l'expérience du Sentir qui prend appui sur des sensations corporelles.

Rappelons brièvement l'argument de l'ouvrage. Le protagoniste du dialogue, un danseur de l'Opéra, soutient que les marionnettes, simples pantins articulés, surpassent dans leurs performances artistiques, l'être humain en ce qu'elles sont exemptes d'affectation. Affectation dont l'étymologie latine nous renvoie à la recherche, à la poursuite. Dans ce cas précis, recherche et poursuite d'une image qui affecte le corps dès que l'homme se sait, ajoutant inutilement des signes qui, loin de convoquer la grâce, l'occulent. Le problème, semble dire Kleist, est que nous sommes d'abord un dedans, une intériorité nécessaire parce que subjectivante, mais abusive

parce qu'aliénante. L'être humain est en partie le produit de constructions imaginaires et idéales qui déterminent un monde, une aire privilégiée où il semble régner, mais qui se révèle en fait être celle de son exil. Les marionnettes, elles, se déploient d'emblée dans un dehors miraculeux. Elles évoluent comme hors de soi et c'est en cela que résident leur grâce.

« MIROIR, MON BEAU MIROIR... »

Rappelons une des situations exposées par Kleist :

« Je me baignais (...) voici environ trois ans, en compagnie d'un jeune homme, dont les formes étaient empreintes d'une grâce merveilleuse. Il pouvait se trouver dans sa seizième année, et lointaines encore, provoquées par les faveurs des femmes, on percevait en lui les premières traces de coquetterie. Il se trouva que peu auparavant nous avions vu à Paris l'adolescent qui se tire une épine du pied (...). Un regard jeté vers un grand miroir à l'instant où il posait le pied, afin de le sécher, sur le tabouret, la lui remit en mémoire ; il sourit et me fit savoir la découverte qu'il venait de faire. J'avais effectivement au même instant fait la même ; or soit pour mettre à l'épreuve la grâce qui l'habitait, soit pour le guérir de sa vanité : je me mis à rire et lui répondis... qu'il avait des visions ! Il rougit et leva le pied une seconde fois pour me convaincre ; et, comme il était facile de le prévoir, la tentative échoua. Confus, il essaya une troisième, une quatrième fois, il essaya bien dix fois : en vain ! Il était incapable de reproduire le même geste - que dis-je ? les gestes qu'il fit alors avaient en eux un élément si comique que j'eus de la peine à réprimer mon rire... »².

De ce jour, le jeune homme s'égarait, son esprit s'aliène. Devant le miroir il passe de longues heures et voit ses charmes s'enfuir l'un après l'autre. Quelque chose d'indescriptible, une force indéfinissable semble retenir, enserrer en un filet aux fines mailles, le « libre jeu de ses gestes ». D'emblée, Kleist pose ce paradoxe : la grâce ne saurait avoir conscience de soi, la manifestation de présence qui est l'expression de la singularité même du sujet est obtenue de surcroît, et ne saurait être fixée une fois pour toutes. Ce n'est que le regard périphérique, la rencontre fortuite entre un coup d'œil jeté au miroir et l'image entrevue, qui nous permettra de pressentir cet état.

Avec cette anecdote, Kleist positionne la possibilité de retrouver quelque chose de cette grâce entraperçue comme sans issue, si ce n'est comique... Ces ratages à répétitions donnent lieu d'ailleurs, au théâtre, au cirque ou au cinéma, à un type de comique repéré justement sous le terme de comique de répétition. Dans ce cas, c'est moins la répétition en soi que

² H. von Kleist (1810), *op. cit.*, p. 31-32.

la répétition d'un ratage qui se révèle être comique. L'homme de la rue, semble dire Kleist, est dans l'impossibilité d'atteindre volontairement cet état de grâce qui se développe d'emblée chez la marionnette. Un certain type de répétition, celle qui viserait à atteindre l'idéal, cet espace de la perfection formelle une seconde pressenti, et qui pour cela courrait désespérément après une image entrevue, s'avère inutile parce qu'impossible. Le jeune homme est perdu dès qu'il prend conscience de la grâce qui habite son geste : la grâce lui devient impossible. Grâce qui lui devient interdite car elle n'existe justement que pour autant qu'elle n'est pas sienne, mais seulement le hante, étrangère, intouchable absolument. L'expérience quotidienne fait donc croire que la rencontre attendue entre l'humain et l'état de grâce qui parfois le visite est radicalement impossible.

On connaît le régime de la rencontre manquée (*Tuchè*), depuis que Lacan a fait de la répétition de cette rencontre un concept fondamental de la psychanalyse : « C'est justement de ce qui n'était pas que ce qui se répète procède »³. Or, l'art du comédien vient contredire cette impossibilité. L'acteur, lui, peut et doit répéter pour permettre de faire émerger l'illusion théâtrale. Il a le pouvoir, et en cela il est réellement divin, de convoquer cette grâce. La question qui se pose à nous est alors la suivante : quelle est la différence entre le jeune homme décrit par Kleist qui tente vainement d'imiter le *Spinario* et l'acteur si ce n'est le rapport au corps et à son image que l'un et l'autre sont capables d'instaurer ?

Revenons à la scène du *Spinario* qui, par son ratage même, nous permettra de repérer, en négatif, certains éléments constitutifs de ce savoir du corps actant. Un jeune adolescent perd sa grâce alors même qu'il en prend conscience et qu'à partir de là, il essaie de la retrouver d'une part en interrogeant celui qui, présent à la scène (le spectateur donc), pourrait lui en apporter la confirmation, et d'autre part, en tentant de retrouver les coordonnées visuelles de ce qui fut entraperçu dans le miroir. Or, il semble justement que c'est ce type de rapport à l'autre et à son image qui invalide, chez le jeune homme, toute possibilité de rencontre avec ce qu'il recherche. L'actualisation du savoir du corps ne ferait pas forcément bon ménage avec les dimensions scopique et spéculaire.

Que la scène se déroule devant un miroir n'est pas sans importance. L'anecdote pose ainsi d'emblée la question du rapport à soi à travers sa propre image. Sur la surface-plan de la glace s'ouvrent soudainement, sous le regard du jeune homme captivé, des perspectives créant une scène où le sujet, loin de se présenter, se re-présente. Le présent s'y

³ J. Lacan (1964), *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 53-62.

inscrit, et de ce fait surgissent passé et futur. Un point de vue s'y fixe, comme dans la scène à l'italienne, et du coup, s'en organisent le haut et le bas, la gauche et la droite. L'image s'y arrête et, du coup, s'y suspendent les toiles de fond, se mettent en place les scènes et prennent place les spectateurs. Nous sommes alors dans un théâtre, mais un théâtre de la représentation et non de la présence. C'est bien ce qui se passe pour le jeune homme dont nous parle Kleist : il se découvre, par surprise et sous le regard d'un autre, jouant, avec un certain talent, la scène du *Jeune homme qui s'ôte une épine du pied*. A partir de ce moment, il est pris par son image. 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. « Je sais bien... mais quand même », pourrait être la formule du sujet pris au miroir. Tel est le drame du *Spinario* raté qui, doublement affecté, va à partir de cet instant passer des journées entières devant son miroir, rêvant, nouveau Narcisse, à d'improbables retrouvailles. Il cherche, esquisse des gestes qui s'avèrent n'être pas les bons et s'engage alors dans le cercle du maniérisme, dont l'essence est la pose, acte typique du modèle et du mauvais comédien. La pose, nous rappelle le philosophe Henri Maldiney : est un

« acte sans action, c'est-à-dire sans ouverture ni dépassement vers le monde. Le modèle n'habite pas l'espace-entourage. Dans la pose un être s'expose à partir de lui-même sans autre fond que son propre paraître. Son individualité close s'inscrit indéfiniment dans le cercle de tous ses gestes dont aucun ne s'ouvre au dehors et qui passent les uns dans les autres sans autre loi ni fondement (...) que le schème de la pure immanence. Ce jeu n'est possible que là où l'individu tente d'échapper au pur être-là en rejoignant son être ainsi sous la forme d'une Imago de lui-même »⁴.

A partir de là, nous pouvons mieux comprendre ce qui se passe pour l'adolescent : ne retrouvant pas, ce qui l'instant d'avant advint, il prend la pose. Il tend à ne faire qu'un avec cette image idéalisée. Nous sommes ici plus du côté du moi-idéal que de celui de l'idéal du moi. La grâce est alors perdue, l'instant se fige dans une impossible répétition du même : à la place de la grâce attendue surgit le comique. A la place de cette subtile suspension temporelle, que constitue la possibilité de retrouver la légèreté de la présence, apparaît la chute dans le temps. Où ça insiste imaginativement, l'existence symbolique est mise en difficulté. Nous ne sommes plus, lorsque cette situation se présente, du côté de l'ek-stase mais bien englués dans la stase. Le jeune homme tente désespérément de coller à cette figure entraperçue et convoitée, il essaie vainement d'effectuer un arrêt sur l'image et se trouve désormais pré-occupé par un passé non

⁴ Maldiney H., (1973) *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, p. 69.

dépassé. Son comportement vise à retrouver les coordonnées visuelles – et non corporelles, là est le problème – qui avaient réussi à convoquer les signes dans lesquels il croyait pouvoir se prendre et se comprendre. En voulant faire bonne figure, en voulant s'identifier totalement à cette image qui le représente comme personne mais le fait s'absenter comme sujet gracieux, il a soudainement perdu cette insouciance qui lui donnait accès à la *prae-sens*, à un espace d'ouverture. En voulant se faire reconnaître au regard de l'autre comme détenteur de la grâce, il ne réussit qu'à s'éprouver dramatiquement incomplet et maladroit : il devient en souci de lui-même et s'abîme dans la contemplation d'une image lacunaire.

LE FEU DE L'ACTION

Contrairement au jeune homme décrit par Kleist, l'acteur doit, lui, se dépendre de cette captation miraginaire pour accéder à une dimension où la répétition et la rencontre de la grâce n'est plus impossible. Freud donne incidemment la clé de ce fonctionnement à l'occasion de son texte *Sur la prise de possession du feu*⁵. Que nous dit-il à l'occasion de ce court texte tardif ?

« Et il se pourrait que l'homme originaire, qui en était réduit à concevoir le monde extérieur à l'aide de ses propres sensations corporelles et de ses propres états corporels, n'ait pas manqué de remarquer et d'utiliser les analogies que lui indiquait le comportement du feu »⁶.

Selon Freud, le corps aurait été, dans les temps originaires, un mode autonome de connaissance du monde. L'*Urmensch* – l'homme des origines – aurait eu un rapport spécifique au corps et à l'environnement : il lui serait donné de comprendre le monde extérieur à l'aide de ses propres sensations corporelles et de ses propres états corporels. Éprouver des relations en son corps lui permettrait d'être informé sur le monde. Il y aurait donc pour Freud une cognition corporelle qui concernerait un corps non seulement dans le monde mais en contact – au sens szondien⁷ – avec lui. Semblable en cela à l'*Urmensch*, éprouver quelque chose en son corps, serait, pour le comédien, connaître quelque chose du monde extérieur. Il s'agirait pour le comédien de rencontrer le monde au moyen des sensations et relations intracorporelles. En sollicitant ainsi le corps le comédien

⁵ S. Freud (1932), *Sur la prise de possession du feu*, *Œuvres Complètes*, Tome XIX, Paris, P.U.F., 1995, 29-37. Cf. à ce sujet la très intéressante analyse de Paul-Laurent Assoun dans *Corps et symptômes*, Tome 1, Paris, Anthropos, 1997, p. 41.

⁶ S. Freud (1932), *op. cit.*, p. 37.

⁷ J. Schotte (éd) (1990), *Le contact*, Bruxelles, De Boeck.

se souviendrait que le corps fut moyen de connaissance, qu'il servit même essentiellement à ça, dans un premier temps. Le vécu du corps ayant été en soi une pensée, celle-ci semblerait pouvoir être réactualisée au service du jeu. 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.

On notera que cette façon de positionner le problème vient interroger et remettre en question l'idée véhiculée par le sens commun d'un acteur essentiellement narcissique. Le comédien talentueux n'étant justement pas un nouveau Narcisse mais celui qui est capable de créer, par l'activation et l'organisation de sensations corporelles, une image pouvant faire illusion pour le spectateur, sans pour autant se prendre pour, sans s'y réduire.

Pour le formuler autrement on pourrait dire que le jeu chez l'acteur doit être ex-ploit, donc sortie de ce qui pourrait être pensé comme une fausse intériorité du sujet. Exploit et non emploi, au sens de in-ploi, de mise au pli où le sujet n'aurait qu'à se glisser dans les plis du personnage. Ce n'est que par le détour de ce « hors » de la mise en jeu corps non spéculaire, où un savoir sur le monde est inscrit, qu'une cum-plicité avec le rôle pourra advenir.

UNE MISE ENTRE PARENTHÈSE DE L'ACTIVITÉ DU PENSER

Kleist exprime différemment cette même idée lorsqu'il aborde le problème des handicapés auxquels on a greffé des prothèses mécaniques :

« Si je vous dis qu'elles permettent à ces pauvres gens de danser, je crains fort que vous ne me croyiez pas. - Que dis-je, danser ? Le champ de leurs mouvements est certes limité, mais ceux qu'ils sont en mesure d'exécuter, ils les accomplissent avec un calme, une aisance et une grâce qui plongent dans l'étonnement les esprits attentifs »⁸.

La thèse est claire : un membre mécanique, aussi limité fut-il dans ses mouvements, convoque plus aisément la grâce qu'un membre humain lesté de l'intention de signifier. Tout se passe comme si un corps en mouvement était capable, sans la réflexion du penser, de déployer une habileté étonnante retrouvant le « Je suis là où je ne pense pas »⁹ lacanien.

⁸ H. von Kleist (1810), *op. cit.*, p. 25.

⁹ J. Lacan (1967-1968), *Le séminaire, Livre XV, L'Acte analytique*, non publié.

C'est ce que Kleist exprime à partir de la troublante anecdote concernant le combat avec l'ours :

« Je me trouvais, au cours d'un voyage qui me menait en Russie sur les terres de Monsieur de G..., un gentilhomme livonien dont les fils pratiquaient l'escrime avec ardeur. L'aîné surtout, qui revenait de l'Université, jouait au virtuose et m'offrit, un matin que je demeurais dans sa chambre, une rapière. Nous croisâmes le fer ; mais il s'avéra que j'étais le plus fort ; la passion vint accroître son trouble ; presque chaque botte que je portais touchait son but, et pour finir sa rapière vola dans un coin de la pièce. Mimodqueur, mi-vexé, il me dit en ramassant sa rapière qu'il avait trouvé son maître, mais que tout le monde trouvait un jour le sien et qu'il allait me conduire au mien. Les deux frères rirent à haute voix et s'écrièrent : "Oui ! Allons ! Descendons au bûcher !" et me prenant par la main ils me menèrent à un ours que Monsieur de G., leur père, faisait élever dans la cour.

L'ours, vers lequel je m'avançai étonné, se tenait sur ses membres postérieurs, le dos appuyé au poteau auquel il était attaché, la patte droite levée, prête à la riposte, et me regardant dans les yeux : telle était sa position de combat. Je ne savais pas si je rêvais en me voyant en face d'un tel adversaire ; pourtant : "Attaquez ! Attaquez ! disait monsieur de G., essayez seulement de le toucher !". M'étant un peu remis de ma surprise, je tentai un assaut contre lui avec ma rapière ; l'ours fit un tout petit geste de la patte et para le coup. Je cherchais à l'égarer par des feintes ; l'ours ne bougea pas. Je fonçai de nouveau sur lui avec une telle promptitude que j'eus inmanquablement atteint la poitrine d'un homme : l'ours fit un tout petit geste de la patte et para l'attaque. J'étais presque à présent dans la situation du jeune de G. La gravité de l'ours contribuait à me faire perdre mes moyens, les coups et les feintes alternaient, la sueur m'inondait : en vain ! Non seulement l'ours, pareil au meilleur escrimeur du monde, paraît toutes mes attaques ; mais aux feintes (ce que ne saurait aucun escrimeur au monde), il ne répondait même pas : fixant mon œil du sien, comme pour y lire dans mon âme, il se tenait, la patte levée, prête pour la riposte, et quand mes ruses ne semblaient pas sérieuses, il ne bougeait pas »¹⁰.

A travers cet étonnant exemple animalier, Kleist nous indique que le faire semblant, la méprise imaginaire qui fascine l'homme et le fait parfois s'égarer sur les chemins de l'imposture est totalement étranger à l'ours qui, lui, ne répond présent qu'aux attaques réelles de son adversaire et non aux feintes.

En fait, si nous reprenons les deux exemples utilisés par Kleist nous pouvons dire que la mécanique du centre de gravité de la marionnette d'un côté et le rapport au monde animal de l'autre atteignent immédiatement une qualité de présence exceptionnelle, quand l'homme ne fait, la plupart

¹⁰ H. von Kleist (1810), *op. cit.*, p. 34-35.

du temps, que la singer. Mais le comédien n'est ni un animal, même si on a pu parfois le qualifier de « bête de scène », ni une marionnette, même si Gordon Craig a pu le rêver en surmarionnette¹¹. Que lui reste-t-il alors ?

Louis Jovet, après et en complément de Kleist, tente d'apporter une réponse : il faut jouer malgré soi, être en proie à quelque chose qui est là dans le texte, non dit parce qu'indicible, il faut savoir lui donner lieu sans en être le lieu. Ceci n'implique en rien un rapport à l'art qui le renverrait dans les limbes d'un mysticisme de pacotille. En effet, dans le *Comédien désincarné*¹² Louis Jovet indique en plusieurs endroits ce qui techniquement rend possible l'apparition chez le comédien de cette disposition psychique. Cette mise en condition s'effectuerait non par un travail de construction, d'identification ou par une hypothétique possession du comédien par le personnage mais par un travail de mise en rythmes que l'on pourrait qualifier de gymnique. Travail court-circuitant momentanément les images et les mots pour s'appuyer sur des « images sensorielles ». Cet état particulier est un rapport spécifique au corps et à l'environnement qui ne passe pas par les processus primaires ou secondaires, il en nécessiterait même la mise entre parenthèse.

« L'acteur, nous dit Louis Jovet, est un interpréteur, un rhapsode, mais il l'est physiquement, sensiblement par son corps, humainement, et non point par l'esprit, par un jeu d'idées »¹³.

Ou bien encore :

« Dans l'automatisme qui naît en moi, en voiture, en chemin de fer, dans une salle de théâtre, je remarque l'enregistrement de brusques sensations ou impressions, tel paysage, sur une longue route, m'apparaît dans ce long voyage, comme la seule sensation notable qui m'est resté : deux hommes dans une montée, sur une route glissante, la route encadrée d'arbres très verts, il est vers midi, temps d'automne ; il n'y a rien de précis que pour moi dans ce tableau. Il est nul descriptivement, mais je pourrais le peindre. (...) Le jeu provoque le même vide parce que mon intérêt sensible est fixé, mécaniquement »¹⁴.

Et plus loin :

« Je me mets en contact, je participe au rythme du train. Je fais partie peu à peu de son mouvement ; je m'y insère, je fais corps avec lui. Premier état de la connaissance par intégration, par une participation physique »¹⁵.

¹¹ E. G. Craig (1907), *De l'art du Théâtre*, Paris, Circé, 2004.

¹² L. Jovet (1954), *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion.

¹³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵ *Ibid.*, p. 197.

Ou plus clair encore :

« Tout est d'abord corporel »¹⁶.

Ici, Jovet se fait freudien en postulant une cognition corporelle. Cette mise en contact, cette mise en rythme visant à la participation, à l'insertion physique dans le monde serait le vecteur qui permettrait l'apparition de l'état recherché : une sensible insensibilité pour le dire avec les catégories de Diderot¹⁷.

« A. ne jouait que la situation et non lui-même. Il était à la fois le montreur de marionnettes et son sujet, et il n'avait aucune participation – qu'objective –, son texte n'était surchargé d'aucun sentiment personnel ! Tout cela est physique, simple, il s'agit avant tout de remettre ses pas dans les pas d'un texte (...) Il y a jouer non pour démontrer à la façon d'un commentateur, mais comme un automate »¹⁸. « Ceci ne s'obtient que par l'exercice corporel du texte »¹⁹.

Cet état, conditionnant et accompagnant le travail de l'acteur, serait fondamentalement non-psychologique, ou pour être plus précis pré-psychologique. Qu'est-ce à dire ? Ce mode d'être au monde qui caractériserait pour partie le fonctionnement psychique de l'acteur serait, en fait, complémentaire mais distinct du montage psychologique. La psychologie modélise le travail psychique à partir du procès de représentation du réel et dès lors, le monde n'existe qu'à être représenté et donc réalité psychique. Le sujet représente, met en scène sa traduction du réel qui devient un monde de représentations, un monde représenté. Un monde d'objet et non de choses. La relation d'objet figure ce rapport de « face au monde ». C'est la relation qu'a le jeune homme de l'essai de Kleist avec son image. La cognition corporelle prendrait en compte un autre type de rapport au réel non médiatisé par la représentation. C'est pourquoi le théâtre ne saurait être psychologique comme l'assénait Antonin Artaud²⁰. L'intelligence des corps permettrait moins de construire une représentation du personnage, ce qui implique un type de relation « face » au monde, que d'en prendre connaissance par une participation physique, par une intégration rythmique qui active alors un type de rapport « en » et « avec » le monde, C'est ce que réussissent miraculeusement et la marionnette et l'ours. C'est ce « en » ou cet « avec » qui peuvent nous permettre de comprendre comment le comédien en jeu peut saisir d'emblée les indices d'une situation bouleversée (difficultés techniques, erreurs du partenaire...) et y

¹⁶ *Ibid.*, p. 262.

¹⁷ D. Diderot (1770), Paradoxe sur le comédien, *Œuvres*, Paris, N.R.F., 1951, p. 1033-1088.

¹⁸ L. Jovet (1954), *op. cit.*, p. 81-82.

¹⁹ *Ibid.*, p. 96.

²⁰ A. Artaud (1938), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 117.

répondre immédiatement par le mouvement, l'action, car il fait corps « dans » et « avec » le monde que constitue pour lui le plateau dans le temps de sa mise en jeu.

LE SENTIR, UNE MISE EN JEU DE LA COGNITION CORPORELLE

Ce savoir du corps a été approché, à la même période où Freud écrivait son texte sur *La prise de possession du feu*, certes avec des outils différents du maître viennois, mais avec une égale pertinence, par le psychiatre phénoménologue : Erwin Strauss (1891-1975). Il propose de conceptualiser ce type de connaissance passant par le corps sous le terme de sentir²¹. Entre le réel de l'hypothétique fusion-confusion de l'indifférenciation première et la réalité psychique de la vie représentative, Strauss met en place un devenir spécifique du corps en mouvement. Usant de métaphores, il compare la spatio-temporalité du sentir à celle du cheminement dans le « paysage », qu'il distingue du déplacement dans la « géographie », dont les coordonnées sont pré-définies, et donc représentées. Dans le « paysage », nous évoluons sans point de vue d'ensemble, « en » ou « avec », mais non « face » ; nous sommes au centre du paysage et l'horizon se déplace avec nous. Le sentir serait alors le mode organisateur de ce rapport de communication « avec » et « en » le monde qui, par le corps, génère une connaissance du monde. Commentant la notion de « paysage » chez Strass, Maldiney écrit :

« Dans le paysage, nous cheminons d'un espace potentiel à l'autre sans aucune liaison globale. (...) Dans le sentir, j'acquies plus qu'une simple qualité sensorielle, car par celle-ci, je me possède moi-même et je possède le monde »²².

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 pictogrammes²³. Il ne s'agit pas encore d'images ou de mots, mais d'une image de la chose corporelle qui se trouverait sollicitée à l'occasion du travail du comédien et qui constituerait le fond de cette cognition corporelle.

²¹ E. Strauss (1935), *Du sens des sens*, trad. fr., Grenoble, Millon, 1989.

²² H. Maldiney (1973), *op. cit.*

²³ P. Aulagnier (1975), *La violence de l'interprétation*, Paris, P.U.F.

Dans cette zone non récupérée par les habitudes de la pensée représentative nous avons non affaire à des formes mais à ce que Lacan dans son séminaire de 1957-1958 sur *Les formations de l'inconscient*²⁴ a pu appeler l'enforme qui serait du côté du rythme, comme Jovet l'a parfaitement perçu. Se trouve alors convoqué un corps qui n'est plus seulement pris dans des enjeux narcissiques, mais s'éprouve sachant par le mouvement, comme habitant l'espace inventé par son geste. Le comédien n'est ni ange, ni bête, mais par cette activation d'un registre pré-représentatif qu'il sait parfois convoquer, il peut toucher cette grâce dont Kleist faisait un attribut divin. Ce que Jovet formulait ainsi :

« Le comédien se sert de son outil, l'imagination, avec maladresse d'abord, comme un lecteur, un commentateur ; c'est là qu'il s'égaré. (...) Toute imagination intellectuelle, conceptuelle, doit s'abolir au profit de la sensation pure »²⁵.

Ou bien encore :

« Au départ et à l'arrivée, le métier de comédien me paraît un ensemble de procédés physiques, gymnastiques basés sur la sensation »²⁶.

Ce sont donc des images engendrées par des sensations, des « images sensorielles » – ce qu'il convient, *in fine*, de nommer une intelligence du corps – qui fonctionneront comme vecteurs de la mise en condition physico-psychique du comédien. L'image dont il est question est à différencier de l'image dans le miroir qui définira le registre de l'imaginaire et du moi. Cette cognition corporelle, difficilement accessible au pouvoir de connaissance des images et des mots, se rapporterait aux images sensorielles évoquées par Dolto dès ses premiers travaux à propos de l'image inconsciente du corps²⁷. Il s'agit d'une image de la chose corporelle constitutive de l'inconscient même. C'est à partir de cette proposition que nous pouvons entendre ce que Lacan nous dit sur le jeu du comédien à l'occasion de son séminaire sur *le Désir et son interprétation*²⁸

« La dimension qu'ajoute la représentation, c'est-à-dire les acteurs qui vont jouer cet Hamlet, c'est strictement analogue de ce par quoi nous mêmes sommes intéressés dans notre propre inconscient. Et si je vous dis que ce qui constitue notre rapport à l'inconscient, c'est ceci par quoi notre imaginaire, je veux dire notre rapport avec notre propre corps. (...)

²⁴ J. Lacan (1957-1958), *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1988.

²⁵ L. Jovet (1954), *op. cit.*, p. 137.

²⁶ *Ibid.*, p. 224.

²⁷ F. Dolto (1984), *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil.

²⁸ J. Lacan (1958), *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, non publié.

C'est avec nos propres membres – l'imaginaire, c'est cela – que nous faisons l'alphabet de ce discours qui est inconscient, chacun de nous dans des rapports divers, car nous ne nous servons pas des mêmes éléments. De même l'acteur prête ses membres, sa présence, non pas simplement comme une marionnette, mais avec son inconscient bel et bien réel, à savoir le rapport de ses membres avec une certaine histoire qui est la sienne. Chacun sait qu'il y a de bons et de mauvais acteurs, c'est dans la mesure, je crois, où l'inconscient d'un acteur est plus ou moins compatible avec le prêt de cette marionnette ».

Et voilà que nous retrouvons notre marionnette : mais Lacan nous permet de faire un pas supplémentaire en postulant un nouage entre inconscient, rôle et acteur. L'acteur jouant son rôle sans implication de son inconscient, c'est-à-dire si nous suivons l'intuition de Lacan dans toute sa rigueur, sans la mise en jeu de ces traces sensorielles constituant l'alphabet corporel inconscient, verserait dans le cabotinage. En fait c'est parce que la marionnette ou l'animal sont dépourvus d'inconscient qu'ils atteignent immédiatement à la grâce et c'est paradoxalement par ce que l'être humain est pourvu d'un inconscient articulé à un corps qu'il peut à l'occasion y toucher.

« Ainsi, mon excellent ami, me dit Monsieur C..., vous êtes en possession de tout ce qu'il faut pour me comprendre. Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. – Cependant comme l'intersection de deux lignes situées d'un même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloignée à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin, ou dans un dieu »²⁹.

Nous ferons, avec Kleist, l'hypothèse que l'acteur permet de se faire rejoindre les deux infinis, l'animal en deça de son corps et l'au-delà gracieux du dieu, grâce à l'actualisation de cette cognition corporelle. Cognition qui commémore ce temps premier où le corps fut outil de connaissance. Commémoration qui s'effectue dans le nouage d'une parole venue de l'Autre (le texte), de l'alphabet inconscient du corps (la mise en jeu du corps hors registre spéculaire) et de l'irreprésentable, en coulisse, le sujet de l'inconscient (le désir).

²⁹ H. von Kleist (1810), *op. cit.*, p. 20.

BIBLIOGRAPHIE

- ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 [1938].
- ASSOUN P.-L., *Corps et symptômes*, tomes 1 et 2, Paris, Anthropos, 1997.
- AULAGNIER P., *La violence de l'interprétation*, Paris, P.U.F., 1975.
- CRAIG E. G., *De l'art du Théâtre*, Paris, Circé, 2004 [1907].
- DIDEROT D., Paradoxe sur le comédien, *Œuvres*, Paris, N.R.F., 1951 [1770], p. 1033-1088.
- DOLTO F., *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.
- FREUD S., « Sur la prise de possession du feu », *Œuvres Complètes*, Tome XIX, Paris, P.U.F., 1995 [1932], p. 29-37.
- JOUVET L., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- KLEIST VON H., *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. fr. J.-C. Schneider, Séquences, Paris, 2004 [1810].
- LACAN J., *Le Séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1988 [1957-1958].
- LACAN J., *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*, non publié, 1958.
- LACAN J., *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 [1964].
- LACAN J., *Le séminaire, Livre XV, L'Acte analytique*, non publié, [1967-1968].
- MALDINEY H., *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994 [1973].
- SCHOTTE J., *Le contact*, De Boeck, Bruxelles, 1990.
- STRAUSS E., *Du sens des sens*, trad. fr., Grenoble, Millon, 1989 [1935].