

Jeu d'enfants
pour jeu
d'acteurs.

9 mars 2009

Première version.

Exigence partielle à la certification finale

Haute école de
théâtre de Suisse
romande.

Ludovic Chazaud.

Résumé.

Pour l'enfant le jeu est l'endroit de la liberté, l'espace qui lui permet d'être ailleurs. Nous avons tous joué lorsque nous étions enfants, il nous est facile de nous rappeler de longues sessions de jeux avec nos frères et sœurs, avec nos amis... A cette époque, proche ou lointaine, le jeu ne nous posait aucun problème ; nous en acceptions les règles autant que nous les transgressions. Pour les acteurs lorsque le jeu prend une tournure professionnelle ils essayent de lui mettre un certain carcan, une forme imposée, ils le respectent comme un culte.

Dans ce mémoire j'essaie de partir du jeu d'enfants pour montrer que celui-ci est aussi grave que celui de l'acteur, mais qu'il laisse éclater toutes les libertés. Nous verrons qu'en regardant les jeux des enfants nous pouvons arriver à donner une forme de liberté responsable à l'acteur. A l'aide des études de psychologie sur l'enfant, nous essayerons de porter un nouveau regard sur ce que l'on peut attendre de l'acteur, du metteur en scène et tenter d'apporter au public.

Ce mémoire s'organise suivant une réflexion en mouvement, il n'est pas la conséquence d'obligations. Il suit une pensée confuse qui s'interroge sur l'identité et la place des vrais regardants au théâtre.

Tables des matières.

Tables des matières.	3
Introduction.	4
Hypothèse.	6
Cadres de référence.	6
I/ D.W. Winnicott.	7
Historique de la pédopsychiatrie et l'arrivé de Winnicott.	7
L'Entre-deux, l'endroit où l'on regarde.	8
Le Self, l'environnement : le début de la création.	9
La réalité loin de l'imaginaire.	11
La désillusion de D.W. Winnicott face à la réalité.	13
II/ Regard sur l'art.	15
L'entre-deux : regard porté entre acteurs, metteur en scène et public.	15
L'art brut, l'art du regard.	15
L'entre tous : personnage/ comédien/ metteur en scène/ public.	17
Extrait de psychanalyse.	17
Un regard de K. Lupa.	20
Le <i>self</i> : Des corps conscients dans des espaces conçus.	22
Extrait de psychanalyse.	23
Des clefs du symbole réel.	28
III/ Regards sur Hamlet.	31
Castellucci, la quête d'un regard responsable.	31
Conclusion.	33
Introduction.	34
Annexes.	36

Introduction.

Le regard sur le jeu d'enfant peut-il nous conduire à un regard plus responsable sur le jeu du comédien ?

Depuis longtemps je me passionne pour le jeu des enfants. Je me suis souvent rendu compte de la facilité avec laquelle ils pouvaient construire un monde, le détruire et le réinventer, entrer dans le monde d'un autre, proposer le leur aux autres. Depuis que j'ai commencé à faire du théâtre j'ai organisé beaucoup de stages de jeu théâtral avec différents groupes d'enfants. Ces stages étaient motivés par l'envie de faire partager ma passion, mais ils furent aussi pour moi un lieu de recherche. J'organisais les stages suivant les différents questionnements qui étaient les miens. Sans le comprendre sur le moment ces stages me poussaient à savoir ce que je cherchais, ils me conduisaient vers certaines convictions, réfutaient des choses auxquelles je croyais. Le regard que je portais sur les enfants devait assumer toute la responsabilité qu'ils me confiaient. Cependant il n'y avait pas chez eux ce que l'on peut retrouver chez les acteurs adultes : la quête du responsable. L'enfant ne voyait pas en moi le maître de son jeu, le comédien souhaite que le metteur en scène soit le siens. Non, l'enfant prenait toute la responsabilité du jeu et laissait la gravité de celui-ci une fois le jeu fini. L'enfant assume lui-même le jeu, c'est ce qui le pousse à jouer vraiment, c'est ce qui le conduit à s'amuser, c'est ce qui fait que, dans un jeu, les participants au jeu ne peuvent pas mentir à cet enfant.

Beaucoup de metteurs en scène nous parle de l'enfant, celui qui se cache en nous (Kristian Lupa, Alain Gauré pour le clown), celui que nous avons été (Peter Brook). Ils prennent l'enfant comme l'être de jeu qui fait référence pour tout le monde. Pour ma part, j'ai voulu vraiment m'intéresser à ce que l'enfant était lorsqu'il jouait. Ce qui commençait à me passionner c'était vraiment le regard que l'on porte sur l'enfant qui joue, je pouvais le comparer à celui que je porte sur le jeu de l'acteur.

En lisant les comptes rendus de psychanalyse du docteur Donald Wood Winnicott, je me suis rendu compte que le regard d'analyste que cet homme essayait de porter à l'enfant qui joue peut aiguïser le regard l'on porte sur le jeu de l'acteur. Il se dégage dans ses retours d'analyse une véritable qualité de construction de la communication par le jeu. En me penchant précisément sur ces travaux psychanalytiques, je me suis rendu compte que nous pouvions faire certains liens évidents avec le travail de l'acteur et du metteur en scène. Une recherche aussi importante, passant par le regard de l'Un et de l'Autre, de l'enfant et du docteur, peut nous conduire à trouver cet entre-deux, qui nous pousse à créer des jeux de communication et de parole. Envie de comprendre pourquoi le métier d'acteur était le même que celui des enfants : le jeu.

Je ne veux en aucun cas tomber dans une analyse psychanalytique des travaux théâtraux. Ce que je cherche, ce sont les clefs d'observation que peuvent nous donner les recherches dans le milieu de psychologie infantile. Les outils que les pédopsychanalyste se sont créés pour regarder le jeu des enfants. Nous parlerons du regardant pour le théâtre comme pour le milieu psy, ce terme de regardant nous conduira à nous éloigner de l'aspect médical autant que de l'aspect artistique pour nous concentrer sur le regard et l'échange qu'il peut y avoir à travers le regard.

A partir de ma compréhension personnelle de la psychanalyse, j'ai essayé de tresser des liens entre le regard pédopsychanalytique et celui du monde théâtral, les regards que ces deux milieux porte sur le jeu. Nous allons passer par un bref exposé des notions de D.W. Winnicott pour arriver à y entremêler celles de différents penseurs du théâtre. Si j'ai pris D.W. Winnicott comme un Charon pour m'aider à franchir les rives du fleuve de la psychanalyse, une fois de l'autre côté j'ai été confronté à trop d'ombres de l'enfer du théâtre. Je ne parvenais pas vraiment à choisir laquelle allait guider ma pensée, bien que nombreuses ce sont proposées, j'ai donc pris pour but de parler d'un spectacle de Castellucci en me laissant traverser par tous les spectres de la pensée théâtrale qui croiseraient ma route. Voilà pourquoi ce mémoire se lit comme une pensée en mouvement pour aller se poser à un endroit qui aurait put être un autre. On aurait put

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

arriver ailleurs ; chez Pommerat, Lupa, Lynch... l'important n'est pas ce que les autres nous ont montré mais ce que l'on a vu.

Hypothèse.

Je suis persuadé que nous imprégner du regard de la pédopsychiatrie peut nous conduire à porter un regard plus aigüe sur certaines idées du théâtre. La place active que prend le pédopsychiatre au cours de l'analyse peut nous permettre de percevoir une place plus importante que peut prendre le regardant au cours d'une création, il s'agit ici du spectateur mais aussi du metteur en scène, de l'acteur, du partenaire de jeu. Nous verrons donc la place plus responsable, plus créative que peut prendre le regardant.

I/ D.W. Winnicott

Pour aborder notre sujet nous allons nous immerger dans un domaine éloigné du monde du théâtre et des plateaux : la psychanalyse. Suite à certaines lectures je me suis rendu compte que le regard des psychanalystes sur leurs patients ainsi que l'étude quasi philosophique que certains adressaient à la vie pouvaient nous aider à regarder un nouveau monde de théâtre.

Historique de la pédopsychiatrie et l'arrivée de Winnicott.

L'œuvre psychanalytique du professeur Donald Woods Winnicott (1896-1971) a retenue mon attention. Je trouve dans les travaux de ce professeur un regard intéressant sur le jeu. Winnicott a su se battre en faveur d'une pratique non standard de la séance d'analyse ainsi qu'en attestent ses témoignages cliniques, notamment ceux issus d'analyses d'enfants qui lui ont valu d'être admis au rang des plus illustres. En tant que pédopsychiatre, Winnicott a cherché chez le nourrisson, l'enfant en bas âge et l'enfant schizoïde comment remplacer les mots qu'ils ne peuvent prononcer par l'analyse du jeu symbolique. Cette façon de voir l'expression est intéressante à l'heure où le théâtre d'images prend de plus en plus de place par rapport au théâtre de texte. D.W. Winnicott suit les traces de psychanalystes britanniques : Mélanie Klein¹ et Anna Freud². Toutes deux développent des concepts qui, au sein de Société Psychanalytique Britannique, créent la controverse et révolutionnent la façon de voir l'enfant. C'est en s'inscrivant dans leurs lignes de recherche ainsi qu'en traçant «son propre sillon», comme il aime à le dire lors de débats l'opposant aux Kleinien, que Winnicott exposera ligne théorique moins figée. Par son originalité toute discrète, ce chef de file du «*Middle group*» a incontestablement marqué le savoir et le vocabulaire psychanalytique contemporain avec les notions telles que : l'objet transitionnel, le *holding*, la mère suffisamment bonne, le faux-self, l'espace potentiel du jeu.

¹ Melanie Klein, née en 1882 à Vienne et décédée en 1960 à Londres, est une psychothérapeute et une psychanalyste britannique d'origine autrichienne.

² Sigmund Freud (1856 - 1939) est le fondateur de la psychanalyse et, à ce titre, considéré comme un personnage marquant du XXe siècle.

L'Entre-deux, l'endroit où l'on regarde.

Pour l'analyse D.W. Winnicott voit dans le jeu des enfants un terrain comparable pour l'analyse à celui que fut le rêve pour Sigmund Freud. D.W. Winnicott porte son intérêt sur celui qui est encore enfant et non celui qui évoque l'enfance passé. Ce glissement de l'enfance « évoquée » à l'enfance « vécue » apportera un enrichissement conceptuel et clinique considérable. Pour reprendre des termes de la psychanalyse : D.W. Winnicott s'attache à comprendre la relation entre le nouveau-né et la mère, entre le monde intérieur et le monde extérieur, entre le sujet et le son environnement. C'est le regard porté par D.W. Winnicott sur ce qu'il nomme l'« *entre-deux* » qui va nous intéresser. C'est à cet endroit que la porte s'ouvre sur le monde du Théâtre : regarder *l'entre-deux* sur le plateau.

Les investigations des psychanalystes les conduisent à interroger ce qui fait obstacle qui fait obstacle à la pensée. Aux forces inconscientes, oublieuses et refoulées, ils opposent la contrainte de penser à l'impensable, à ce qui toujours se dérobe, se déguise, et qui pourtant gouverne l'être humain a son insu! D.W. Winnicott s'attache à analyser les agissements du patient selon des critères de la médecine psychanalytique, à l'aide des clefs que S. Freud (l'analyse symbolique et l'analyse des rêves) et M. Klein (la place de la mère dans son rapport à l'enfant, l'utilisation d'objet). Pour commencer, voyons comment D.W. Winnicott définit et explore ces parties enfouies et met à jour cet *entre-deux*.

Le Self, l'environnement : le début de la création.

Il importe d'éclairer certains concepts qui vont nous accompagner. Tout d'abord tentons d'expliquer la notion du *self*. D.W. Winnicott, crée ce terme pour s'éloigner de la notion du *moi*. Contrairement au *moi* qui est en relation à l'intérieur de l'individu et uniquement dans le rapport de cet individu à lui-même, le *self* inclut la notion de l'Autre et tient compte de ce qui entoure tout être humain, tout individu.

A lui seul, le concept du *self* mériterait toute une thèse. Pour notre part, nous allons simplement essayer d'éclairer les aspects qui nous intéressent. Le seul fait que ce terme anglophone ne soit généralement pas traduit témoigne de la difficulté qu'il y a à expliquer cette notion. Pour Winnicott le *self* n'a rien à voir avec le *moi* freudien (l'égo). Dans une lettre posthume, il propose de traduire cette notion par « le moi corporel » mais il invite à garder « ... à l'esprit que le self ne fait pas toujours porter l'accent sur le corps...³ ». Par nature, le moi se situerait dans le corps. Mais dans certaines circonstances il s'en dissocie. C'est alors qu'il est possible d'analyser le *self* en posant un regard éclairé sur le corps, sur ce qu'il exprime. Il est donc essentiel de se placer en « regardeur ». La place du public, celui qui est présent, qui regarde, se doit de cerner dans le corps de l'Autre ce que celui-ci dit. Poursuivons notre explication du concept du *self*. Nous venons de souligner que le corps occupe une place majeure dans les analyses winnicotienne, ainsi le regard de l'autre prend une place capitale : l'implication personnelle de celui qui analyse est essentiel. Lors d'une conférence faite en 1940, Winnicott déclara « Mais un bébé, cela n'existe pas ! ». Pourquoi ce docteur qui débute en psychiatrie se plaint à choquer ses collègues ? Parce qu'il se place au plus près de ce qui définit un nourrisson : son environnement. Il voit dans la pédiatrie de son temps de nombreuses insuffisances. En la reconsidérant selon un point de vue clairement environnementaliste, il y ajoute la psychanalyse. Pour lui il n'existe pas de bébé qui survive hors du contexte humain sans le regard actif qu'on lui adresse. La structure de départ n'est donc pas le bébé mais le bébé et ceux qui l'entourent. La dyade

³ Lettre datée du 19 janvier 1971, la dernière de Winnicott. Elle est adressée à J. Kalamonovitch. In Béatrice Dessain, Winnicott : illusion ou vérité, Bruxelles, de Boeck et Larcier s.a, 2007. P 13.

mère-enfant, la technique de soin, le lieu où l'enfant évolue, ce qu'on met à sa disposition, etc.

Pour Winnicott il est nécessaire lors des premiers mois du nourrisson que l'adaptation de l'environnement soit parfaite. Puis, très rapidement, cette exigence se relativise : en développant son activité mentale le nourrisson transforme progressivement, à l'aide de son imaginaire, « l'environnement suffisamment bon »⁴ en un « environnement parfait »⁵. Une mère ordinaire, normalement dévouée à son enfant est « suffisamment bonne » selon l'expression de Winnicott l'appelle : l'enfant peut pallier les déficiences maternelles en remplaçant un défaut d'adaptation de l'entourage par un succès d'adaptation personnelle. Plus l'enfant évolue plus sa faculté de comprendre une situation se développe. Peu à peu donc, l'adulte n'a plus besoin d'être parfait dans son maternage. Pour faire comprendre comment il est possible au nourrisson de transformer l'environnement en fonction de ses besoins, D.W. Winnicott prend l'exemple de l'allaitement. L'enfant qui va faire se nourrir pour la première fois ne peut pas savoir ce qui va lui arriver, car il manque d'expérience. Cependant le besoin est là. Le nouveau né va chercher sur le corps de sa mère à combler ce besoin (dans le cas de l'allaitement au sein, mais cela fonctionne aussi pour les biberons). Quand il trouve le sein, il ne peut pas faire de différence entre l'objet de désir et celui de la réalité : c'est ici que l'univers « créé » coïncide avec l'univers « réel ». L'enfant a la sensation ou l'illusion, que le sein qu'il rencontre et qui appartient au monde réel correspond exactement à l'objet qu'il a créé à partir de son besoin. C'est vers la réalité que conduirait le premier acte d'imagination. Au cours des premiers mois de son existence l'enfant, l'être humain ne ferait que reproduire ce qu'il a créé et s'attend à ce que sa création existe. Tant que le sevrage n'a pas eu lieu l'enfant est un parfait créateur. C'est comme cela que, d'après D.W. Winnicott, se construit la croyance selon laquelle un univers créé correspond à un univers réel.

Pour l'enfant, le monde est donc créé à partir du besoin et de l'imagination. Nous commençons ici à rentrer dans le vif de notre problématique, il est simple de relier ceci

⁴ Ce terme créé par Winnicott définit l'environnement qu'une mère saine est capable d'offrir à son enfant.

⁵ Ce second terme définit l'environnement que l'enfant est capable de créer pour pallier un manque potentiel.

au « théâtre idéal ». Le comédien doit-il rentrer sur le plateau comme l'enfant vient de naître ? Le comédien doit-il être capable de créer ce qu'il a besoin en se l'appropriant comme une réalité ? D.W. Winnicott développe la thèse que nous avons en nous des notre premier besoin l'acte d'imagination absolue. Il doit être possible de retrouver sur le plateau une forme de « laissé aller » dans l'illusion de soi et des autres. Il nous faut se laisser convaincre par la place de l'illusion, la possibilité de rentrer dans nos premiers regards qui ont créé notre monde réel. La place du comédien sur le plateau dépend que de ce regard du nourrisson.

La réalité loin de l'imaginaire.

Selon D.W. Winnicott ce que le nourrisson imagine, ce dont il a besoin le conduit à envisager le réel. Pour lui, il n'y a pas de différence entre sa réalité psychique et la réalité. Il n'est pas intéressant de parler de la réalité interne de chaque individu mais bien de l'endroit où nous vivons : cette réalité qui crée la désillusion donc la création. Pour avancer dans ce sujet, tentons de définir certaines théories de S. Freud, puisqu'elles étaient les bases de D.W. Winnicott, elles seront aussi les nôtres.

L'enfant ne peut pas en rester au stade où l'imaginaire le conduit à une satisfaction de l'illusion. Nous l'avons vu, dans un premier temps, la mère suffisamment bonne donne à son enfant la capacité de créer un environnement parfait en lui offrant ce qu'il imagine. Mais par la suite il est important que la mère s'éloigne des besoins de l'enfant et le laisse concevoir l'environnement réel. S. Freud nous parle du développement du *principe de plaisir* (ce principe renferme les fantasmes) qui sera remplacé par le *principe de réalité*. C'est alors que l'environnement est important et qu'il faut donner à tous la possibilité de vivre ce glissement. S. Freud va encore plus loin. En introduisant la notion de *moi-plaisir* et de *moi-réalité* il crée une autre opposition importante pour le développement de la création. Il observe que le *moi-plaisir* ne peut que désirer tandis que le *moi-réalité* ne cherche que l'utile et s'assure de convenir à l'environnement. Si l'on suit S. Freud, le *moi-réalité* remplace petit à petit le *moi-plaisir* et conduirait l'être

humain à compter sur des plaisirs « plus sûrs », en souffrant pour cela des rigueurs soit de l'éducation soit de la religion.

Sigmund Freud nous démontre que seul l'art est une survivance de notre *principe de plaisir*, que seul l'art est le lieu où les *fantasmes* peuvent revêtir une certaine forme de réalité. L'art permettrait une réconciliation des deux principes : celui de plaisir et celui de réalité. En appliquant cette thèse du point de vue de l'environnement, des regardeurs, on peut dire que l'œuvre sera reconnue par l'artiste et son public comme l'expression de la vie intérieure et fragment de la réalité extérieure. Si pour S. Freud, le principe de plaisir est une fuite possible vers l'art, il est aussi un principe qu'il faut apprendre à atténuer car son principe contraire, de réalité, est celui qui nous est nécessaire pour survivre. Pour S. Freud l'art est une « réconciliation » de l'interne et de l'externe, D.W. Winnicott nous parle lui de « conciliation ». D.W. Winnicott voit dans le jeu de l'enfant la même force d'expression que l'on retrouve dans l'art. L'enfant pour Winnicott, au cours de son développement va parvenir à développer dans son environnement un « espace potentiel » où il pourra placer le jeu, l'utilisation de l'objet et de symboles. Il faudrait imaginer un espace entre le sein et l'enfant, plus le sein est loin plus l'espace potentiel est grand.

La désillusion de D.W. Winnicott face à la réalité.

Passé du principe de plaisir au principe de réalité sera nommé par D.W. Winnicott la désillusion. Pour S. Freud, la désillusion permet une adaptation mature à la réalité. Winnicott n'est pas d'accord et considère qu'un être humain capable de vivre en accord avec son principe de plaisir est tout aussi mature. Quand l'enfant s'éloigne peu à peu de sa mère, qui lui a fourni l'environnement parfait il se confronte à la réalité. L'enfant trouve dans la réalité un endroit de vie et d'expression, le monde ne se crée plus à partir de ses souhaits. Ainsi commence la désillusion et l'acceptation du réel. L'enfant vit le sevrage comme un processus d'acceptation de la réalité, il utilisera alors dans son espace potentiel des objets ou des parties du corps comme symbole du sein et donc de la mère. L'enfant prend en compte son désir interne et le satisfait grâce à l'imagination dans son environnement. La désillusion selon D.W. Winnicott nous permettrait donc de passer à une étape significative : la création à partir de l'environnement.

La construction de l'objet transitionnel.

Dans cet environnement infini l'enfant découvre des objets sans autre symbolique que celle qu'il leur attribue. L'objet ainsi découvert se placera dans l'espace potentiel de l'enfant et gardera son aspect réel, chez l'enfant et surtout chez le nourrisson l'objet utilisé est recouvert de deux regards : celui porté par le *moi-plaisir* et celui porté par le *moi-réalité*. Il est important de comprendre que le regard de l'environnement humain est aussi influencé par les deux principes ci-dessus. D.W. Winnicott nous explique que l'objet utilisé par l'enfant doit être réel, il fait ainsi partie d'une réalité partagée, l'objet définit un entre-deux, il ne fait pas partie d'une unique projection de l'enfant ou des regardants. D.W. Winnicott continue de nous montrer l'importance de l'environnement dans le regard de l'autre, inclure la notion d'utilisation d'objet réel en tant que telle sans autre projection que la sienne nous oblige à nous inclure dans le regard en toute objectivité. Par exemple : si l'enfant joue avec une petite pelle, l'analyste voit une petite pelle. L'analyste doit chercher ce que l'enfant peut voir en plus d'une pelle. Cernons vraiment l'importance qui est donnée à l'objet : reconnaître son existence autonome et sa place acquise, à contrario de la nôtre (l'objet reste le même du début à la fin de son existence) nous oblige à donner une place à celui-ci en dehors de notre contrôle

psychique. Reconnaître l'objet comme un phénomène extérieur, comme une entité de plein droit. Dans cet *entre-deux* nous pouvons donner à l'objet la symbolique qu'il peut avoir dans un *principe de plaisir* tout en conservant la réalité de cet objet. En tenant compte du réel mais ne se satisfaisant pas uniquement de celui-ci, D.W. Winnicott nous donne les clefs d'une projection de l'intérieur de l'être et en particulier des fantasmes donc de l'aspiration à la création. D.W. Winnicott ne définit pas le fantasme comme une fuite de l'individu face à la réalité extérieure pour se réfugier à l'intérieur, mais bien comme une fuite vers une réalité. Pour lui le fantasme n'est en aucun cas une consolation du réel mais aussi et surtout une possibilité de construire une réalité. Ce concept permet de nous donner une vie plus que réelle, créative et selon D.W. Winnicott ce serait la seule vie qui vaille la peine d'être vécue.

II/ Regard sur l'art.

L'entre-deux : regard porté entre acteurs, metteur en scène et public.

L'*entre-deux*, cet espace définit par D.W. Winnicott ; l'endroit où joue l'intérieur des individus et la réalité extérieure, cet espace où se croisent les principes de plaisir, me conduit à faire un parallèle avec le travail de regard du metteur en scène sur le comédien ainsi que le regard du comédien sur le metteur en scène. Lors d'un travail de plateau le comédien prête son corps et son identité au regard d'autrui (metteur en scène, public, partenaire de jeu...) C'est ainsi qu'il donne des signaux de jeu qui font partie de lui-même, la personne regardant est à même de saisir ces signaux et de les comprendre. Nous pouvons à notre tour nommer cet endroit l'*entre-deux* du théâtre. Je suis loin de dire que le travail de regardant au théâtre doit être un travail d'analyste, au sens médical du terme. L'effort de perception des signaux peut être le même avec les clés que l'on met à notre disposition lors d'une représentation. Chaque metteur en scène définit des codes avec lesquels il joue. Il invite les spectateurs à percevoir ces codes, l'acteur aussi entre dans ces codes et les définit. Certains artistes ont mis en évidence cet *entre-deux*. Nous allons essayer de voir qui sont ces artistes, comment ils ont pu se servir de cet endroit entre actant et regardant.

L'art brut, l'art du regard.

Je souhaite attirer l'attention sur le regard que J. Dubuffet, porte aux créations d'art brut. Je voudrais démontrer que le regard de Dubuffet cherche cet *entre-deux* artistique. Le regard qui fait autorité pour l'art débute non pas dans celui qui crée mais dans celui qui possède les codes pour créer la création. Nous ne parlons pas des dessins d'enfant pour l'art brut, nous parlons de créations respectant la propre conscience de mouvements, de formes, de rythmes, de couleurs de certains individus.

« Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fonds et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non, celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. » Jean Dubuffet⁶.

C'est ainsi que J. Dubuffet définit l'art brut. Je ne veux pas entrer dans les querelles de définition ainsi que d'affirmation de cet art. Ce qui nous intéresse pour notre sujet c'est le regard porté sur ces créations. J. Dubuffet possède ses propres codes qui lui ont été fournis par sa formation et son expérience, par ses rencontres de l'art et sa vision de celui-ci. L'artiste est défini en fonction de codes et c'est le jeu qu'il met en place avec ces codes qui fait la création. Penser cela revient à penser que tout regardant est artiste selon ses propres codes. Monter sur un plateau et devenir comédien nécessite d'accepter cela. Il en est de même pour l'enfant qui lors de sa psychanalyse, donne en jouant des codes, des signaux au regardant afin que celui puisse l'analyser. Le psy n'est pas l'enfant mais le regardant, ainsi l'artiste n'est peut-être pas le créateur mais celui qui regarde la création ?

Le non-acteur.

Lors des spectacles du Rimini Protokoll⁷ les acteurs sur scène n'ont pas de formation de comédien. Ils peuvent être considérés comme des « acteurs brut » ; dénué de toutes formations aux métiers de la scène. Dans *dés-identités de l'acteur*⁸, Daniel Sibony⁹ nous parle de la place du non acteur sur scène. Délaissant la place du regardant, du public, le non acteur prend la place du comédien. Pour Sibony, l'acteur est uniquement le symbole

⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_brut. le 25 janvier 2009.

⁷ Rimini Protokoll regroupe sous son label: Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzler. Rimini Protokoll a tout d'abord réalisé ses premiers projets au sein de théâtres privés. Le collectif est également invité par des théâtres publics : lors de la saison 2006/07, deux mises en scènes furent présentées au Schauspielhaus de Zürich. Le collectif travaille en outre depuis de nombreuses années à l'étranger (en grande partie à la demande de l'Institut Goethe).

⁸ in *Du théâtre, Hors série n°12, Le comédien : ombre et lumière, 5^{ème} forum du théâtre européen 2000*, Actes Sud, 2001, pp. 261.

⁹ Docteur d'Etat en mathématiques et en philosophie, Daniel Sibony est psychanalyste. Il est notamment l'auteur de *Entre-deux, Les trois monothéismes, Le Corps et sa danse, Proche-Orient: Psychanalyse d'un conflit, L'Enigme antisémite, Peter Klasen Nowhere Anywhere.*

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

de ce qui, dans la vie, fait acte de jeu. L'acteur est ce qui est regardé à l'endroit Théâtre. Le non-acteur est une personne placée sur le plateau pour ce qu'elle est dans la vie. Au cours des spectacles du Rimini Protokoll, la part de réalité est placée en premier plan où le regard de l'autre devient philtre révélateur du théâtre. Le voyeurisme est exclu car les personnes sur le plateau sont à la fois eux-mêmes et acteurs, ils savent qu'ils sont vus, tout ce qu'ils vivent en temps joué sera codes et messages de jeu. Le temps du jeu est ici le temps de la perception des codes créés. Ainsi le temps du jeu finit, « l'acteur » retrouvera son rôle social, dénué du jeu induit par le public percevant les codes de la représentation. Pour créer la représentation, le metteur en scène doit être conscient de cet entre-deux : la réalité et l'acteur, la personne sur scène doit en être consciente aussi. D. Sibony nous parle de l'entre-deux comme d'un endroit entre l'acteur et ce qu'il vit dans la représentation : personnage, être en représentation. Ici encore c'est les regardant, le public et le metteur en scène, qui choisissent de voir une œuvre d'art.

L'entre tous : personnage/ comédien/ metteur en scène/ public.

Pour l'instant nous ne parlons pas de personnage mais uniquement de ce qui se passe entre le comédien et lui-même. Il est peut-être nécessaire pour le comédien de se laisser regarder et laisser projeter son personnage hors de lui. En cela je veux dire que ce n'est pas ici l'acteur qui construit le personnage mais le regardant. Le personnage se place alors entre l'acteur et le public, dans *l'entre-deux*. Nous voyons dans les analyses de D.W. Winnicott que l'enfant commence à « guérir » lorsqu'il joue à s'interpréter lui-même, il crée inconsciemment les codes qui serviront à l'analyste pour l'aider. En ce qui concerne la distance créée par le personnage, je voudrais faire référence à un ouvrage de Winnicott : la « petite Piggie »¹⁰. Dans ce recueil de séances de psychanalyse il est intéressant de voir que l'enfant prénommée Gabrielle se fera appeler Piggie¹¹ par le psy aux cours des séances. La petite Piggie est le personnage qui joue dans *l'entre-deux*. D. W. Winnicott fait comprendre à Gabrielle qu'il observe un personnage jouer par elle. Au début de sa « guérison » Winnicott l'appellera à nouveau par son prénom comme si la petite fille avait fini son drame et pouvait jouer dans la réalité.

Extrait de psychanalyse.

Je veux mettre en évidence ici la place que prend le regard et la parole du psychanalyste sur l'enfant, changer son nom pour ses entretiens crée plus qu'un personnage mais un jeu de distance de réalité. Je choisis cette analyse car c'est la plus détaillée ainsi que celle à laquelle je me suis le plus attaché. La petite fille devient la comédienne de sa propre vie intérieure. Gabrielle sait en entrant dans l'espace de D. W. Winnicott que les jeux auxquels elle s'adonne resteront des jeux mais aussi et surtout des modes de communications nécessaires. Ce sont des jeux qui seront interprétés par le docteur Winnicott et décryptés suivant le regard de la psychanalyse et ses codes.

¹⁰ Donald Wood Winnicott, la petite Piggie, traitement psychanalytique d'une petite fille, science de l'homme Payot, 1980.

¹¹ En Angleterre le surnom Piggie est un nom tendre souvent utilisé pour les petits enfants. Fromé a partir de « pig » il n'est pas traduit en français.

Comprenons ici que l'enfant maîtrise cet entre-deux, jouant dans la réalité sont personnage analysé.

Je retranscris un exemple, parmi de nombreux autres, de ce travail de la petite fille et celui du regardant. Je prends ici la quatorzième consultation, la séance du 18 mars 1966.

Gabrielle est âgée de 4 ans et six mois, elle est amenée par son père. Voilà deux ans et trois mois qu'elle suit cette psychanalyse. Le début de la séance est une sorte de retrouvaille de la patiente et du médecin. L'enfant montre au médecin qu'elle va bien et, selon D.W Winnicott, qu'elle est en harmonie avec son surmoi. Au milieu de la séance s'engage un jeu :

« [...] elle (Gabrielle) instaure un jeu qui a constitué la partie principale de sa communication. Il avait ses racines dans le passer et ainsi nous avons put utiliser toutes sorte se raccourcies. Nous étions a genoux tout près l'un en face de l'autre dans la pièce de devant. Elle me le (il parle ici d'une petite règle cylindrique) fait rouler et cela me tue. Je meurs puis elle se cache. Puis je redeviens vivant et je n'arrive pas à la trouver.

Peu à peu j'en ai fait une espèce d'interprétation. Avec le temps quand nous l'avons fait un grand nombre de fois et que c'était moi qui la tuais, il est apparu clairement que cela ce rapportais a la tristesse. Par exemple, si elle me tuait, quand je revenais à la vie je ne pouvais pas me souvenir d'elle. C'étais ce que représentait le fait qu'elle se cache, mais éventuellement je la trouvais et alors je disais : « Oh je me souviens de ce que j'avis oublié. » Bien que ce jeu ait contenu un grand plaisir pour elle, de l'angoisse et du chagrin était latent. [...] C'était en liaison, entre autre choses avec ce qui ce passait lorsqu'elle ne le voyait pas pendant une longue période de temps. Peu à peu, le jeu s'est modifié et l'aspect « se cacher » est devenue plus spécifique. Par exemple, je devais me glisser subrepticement derrière le bureau où elle ce cachait et alors nous étions tous les deux ensemble là. Finalement, il était très clair qu'elle jouait à un jeu qui relevait de l'idée de naître. A un certain moment, j'ai mit en évidence qu'une des raisons pour lesquelles elle était heureuse était qu'elle m'avait pour elle toute seule. Par rapport à ce détails, lorsqu'elle est partie en franchissant la porte d'entrée la chose que je l'ai entendue dire à son père a été : « Où est Suzanne ? ». (Suzanne est la sœur de Gabrielle).

Enfin j'ai dut répéter ce jeu où je surgissais de dessous les rideaux, ce qui paraissait une espèce de naissance. Alors je devais devenir une maison et elle se glissait dans la maison, devenant de plus en plus grande jusqu'à ce que je ne puisse plus la contenir et que je la mette dehors. Comme le jeu se développait, j'ai dit : « Je te déteste », en la poussant dehors »¹²

Dans cet extrait nous voyons l'évolution du jeu ainsi que l'évolution de l'interprétation. Tous les enfants jouent ce genre de jeu, nous avons-nous même de nombreuses fois joué entre mort et cache-cache avec un enfant. Cela devient intéressant dans le cas de la petite Piggie car il y a un enjeu de communication, l'action est parole. Les deux acteurs de ce jeu savent qu'ils sont là pour. Il est intéressant de voir comme le psychanalyste regarde chaque jeux en leurs conférant une signification. Winnicott doit saisir tous les signifiants du jeu pour conduire Gabrielle à communiquer ce qui lui semble important pour l'analyse. D.W. Winnicott se place ici en maître du jeu, actant pour faire jouer la petite Piggie. Il nourrit le jeu de son jeu, il devient lui aussi des personnages (le défunt disparut, la maison). Lors de cette séance, D. W. Winnicott regarde l'*entre-deux* où joue Gabrielle, il se place dans cet entre-deux : il y a le jeu auquel elle s'adonne pour le plaisir de ce jeu ainsi que ce que le jeu veut dire. La petite Piggie joue, Gabrielle communique.

Dans le cas de *la petite Piggie*, cela reste dans le cadre de la psychanalyse c'est là où le jeu communique de la sorte ; l'enfant est conscient de l'environnement et se place en acteur de celui-ci. C'est dans le cabinet de Winnicott que le jeu devient symbole, une porte de l'inconscient. Le jeu devant le psy n'est en aucun cas le même que le jeu dans la cour de récréation. Ici le regard et la place de l'Autre est essentiel, l'enfant le sait et ce sait regarder. Pourtant il joue.

Il y a quelque chose de passionnant dans le fait de voir cet analyste de soixante ans jouer aux jeux d'enfant. Loin de garder sa place d'analyste, il se pose en vase communicant de ces séances, se met en danger, devient un personnage de communication. Il cherche avec l'enfant « l'endroit où cela parle ». D.W. Winnicott cherche les endroits secrets de la communication, il possède les codes d'analyse et

¹² In Donald Wood Winnicott, *la petite Piggie, traitement psychanalytique d'une petite fille*, science de l'homme Payot, 1980. P 176/177

conduit l'enfant sur le chemin du témoignage interne. Sans savoir le but final de chaque séance, le docteur se met en jeu dans sa recherche du signifiant pour la communication. Winnicott devient un directeur de jeux. Un metteur en scène peut se placer dans la même posture ; orienter les jeux pour conduire la communication. Peut être serait-il nécessaire pour un metteur en scène de maîtriser cet entre deux, cet endroit de danger où il doit se placer pour orienter les jeux. C'est ainsi que le comédien pourra prendre en charge sa place dans l'espace théâtre en se sachant signifiant, comme l'enfant dans le cabinet se sait signifiant et symbole de communication. L'enfant joue son personnage intérieur témoin de ce qu'il veut communiquer, le metteur en scène pourrait jouer le metteur en scène témoin de ce qu'il veut dire, l'acteur joue le personnage témoin de ce qu'il doit dire.

Un regard de K. Lupa.

Le metteur en scène peut donc prendre une place importante dans l'acte de jeu. Cette place qu'il prend est importante au moment de la création ainsi qu'au cours des représentations. Il est important pour moi de montrer que le metteur en scène doit assumer sa fonction de joueur face aux acteurs et au public afin de créer du théâtre. La place de son jeu est importante, elle se situe dans cet *entre-deux* que nous avons tenté de définir.

Je voudrais désormais faire un détour en Pologne, Vous donner un exemple précis de metteur en scène se plaçant dans l'entre-deux. Je parle ici de Tadeusz Kantor¹³ lors de sa mise en scène de la classe morte en 1975. Je me trompe peut-être grossièrement, mais j'ai envie ici de faire un parallèle avec cette pièce et surtout la place que T. Kantor a pris dans les représentations de celle-ci. Le lien avec cette pièce est intéressant pour notre sujet car il s'agissait de comédien perdu entre le fait de jouer des personnages autant vieillards qu'enfants dans une classe. Des vieillards qui jouent des enfants. Kantor cherchait à convoquer chez ses acteurs les enfants qu'ils avaient été. Pour trouver cela il passait par le jeu d'acteur. Pour jouer des enfants T. Kantor plaça ses comédiens dans un état de crise que pourrait ressentir un enfant, ce qui créa le besoin de jouer. Mais le

¹³ Tadeusz Kantor 1915/1990. Metteur en scène polonais, réalisateur de happenings, peintre, scénographe, écrivain, théoricien de l'art, acteur de ses propres spectacles, professeur à l'Académie des Beaux-arts de Cracovie.

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

plus important pour nous est la place prise par le personnage metteur en scène Kantor. Nous ne parlerons pas du travail de T. Kantor dans son ensemble mais uniquement, de cette pièce et surtout ces dernières répétitions auxquels Kristian Lupa¹⁴ a pu assister.

« J'étais émerveillé par le fait que Kantor empêche les acteurs de jouer : ils étaient mis au coin, comme des enfants privés de faire quelque chose. L'explosion d'une conduite enfantine motivait le besoin de jouer¹⁵. »

K. Lupa avait assisté aux dernières répétitions de la classe morte il nous parle donc de cette pièce en état de travail, ceci est important pour nous car nous regardons aussi les séances d'analyse de D.W. Winnicott comme des étapes de travail.

« Le motif, venant de Bruno Schulz, de la découverte de l'élément enfantin chez un homme vieux, tout ce motif de la classe est l'un des plus géniaux qui soient. Kantor a interrompu le spectacle a plusieurs reprises en engueulant ses acteurs comme si il était possédé. Des « fils de pute », des « putain » volaient dans l'aire, à un moment il a proclamé qu'il était un artiste européen, qu'il était un grand artiste mais que personne ne s'en rendait compte dans la salle. [...] Bref, il imposait une telle terreur que je sentais chez les acteurs une chose de différent. »¹⁶

« La représentation a dû durer plus de quatre heures, Kantor interrompait souvent, il faisait reprendre depuis le début et je regrette qu'il n'ait pas eu l'idée de faire ainsi quand le spectacle s'est joué par la suite. Je n'y ai pas retrouvé ce sentiment d'énergie et de mystère qui venait des répétitions. Elles faisaient partie du sujet, s'était la classe»¹⁷

¹⁴ Kristian Lupa est metteur en scène dans différents théâtres polonais et s'est fait connaître en France notamment avec *les somnambules* de Boch (1997), *les frères Karamazov* de Dostoïevski (2000).

¹⁵ In. Kristian Lupa entretien réalisé par Jean-Pierre Thibaudat. *Le Méjan*, acte sud/ CNSAD, 2004. P35.

¹⁶ *Ibid.* p36

¹⁷ *Ibid.* p37

Ce qui intéresse K. Lupa c'est le personnage metteur en scène que jouait Kantor. T. Kantor devenait un personnage terrifiant pour conduire ses acteurs vers une interprétation qui lui paraissait juste de ces enfants. Il devenait un professeur tyrannique de cette classe, il imposait ses règles et ses codes pour faire cracher aux comédiens les enfants terrifiés qu'ils étaient. Kantor devenait un personnage du jeu qui était joué, il était « *l'artiste européen* » et ils étaient les élèves. T. Kantor savait où l'acteur devait aller pour jouer fort :

*« Il avait une forte personnalité et il ordonnait à l'acteur de faire ce que lui, il ressentait. »*¹⁸

Le fait que T. Kantor se comporte comme cela poussait les comédiens dans l'interprétation mais constituait, pour Lupa, une partie du spectacle. En jouant ce dictateur de mise en scène sur le plateau il conduisait le comédien à l'endroit où il voulait qu'il parle. T. Kantor maîtrisait les codes de son spectacle et en jouant son rôle lors de ces répétitions il emporta ses comédiens dans les paysages qu'il avait dans sa tête. Nous sommes d'accord que la position de T. Kantor était un peu radicale, violente :

*« Il n'en reste pas moins vrais qu'il faut emmener le comédien à une certaine hauteur, comme un remorquer conduit un gros bateau vers le large. Si on emmène l'acteur dans ce pays merveilleux, il deviendra fou de ce qu'il fait, il atteindra un état d'excitation [...] Au moment où l'acteur entre dans ce pays en dehors de la normalité, le personnage peut se développer et il le fait de lui-même. »*¹⁹

*« Pour Kantor, la terreur était la façon d'atteindre le corps qui rêve de l'acteur. »*²⁰

¹⁸ *Ibid.* p37

¹⁹ *Ibid.* p38

²⁰ *Ibid.* p39

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

Dans ces répétitions exceptionnelles auxquelles a assisté K. Lupa ont peu pensé que T. Kantor cherchait l'entre-deux de l'acteur : ce qu'il vit au cours de la représentation et ce qu'il joue, ce qui se trouve entre le personnage et le comédien. Nous voyons que le regard de K. Lupa percevait l'entre-deux du comédien et du metteur en scène ainsi que le maître et les élèves, il voyait les acteurs et les personnages. Pour Lupa cela faisait partie intégrante de la forme qu'avait choisit Kantor. K. Lupa dira que ce n'était pas le rôle que T. Kantor jouera dans ces représentations, il s'agissait ici d'une autre forme que le rôle qu'il se donna par la suite, c'était Kantor mais aussi le personnage Kantor.

Nous nous intéressons ici à ce qu'a relevé le regardeur qu'était K. Lupa. La force de son interprétation des signes d'un travail de jeu. Si T. Kantor se plaçait dans l'entre-deux acteurs/metteur en scène, K. Lupa vivait les répétitions dans l'entre-deux acteurs/public.

Le *self* : Des corps conscients dans des espaces conçus.

Rappelons nous que le *self* de D.W. Winnicott nous conduisait donner de l'importance au corps et à l'environnement pour analyser l'enfant, afin de comprendre les messages qu'il nous envoie. Passons du côté de la scène et analysons le corps du comédien avec ce regard dont nous parle le psychanalyste.

Le comédien prend en charge une place et se voit être le représentant de la place qu'on lui donne. Lors d'une création il va passer par plusieurs étapes de construction pour arriver à la représentation et là encore il devra se construire chaque soir. Le comédien est une entité à créer pour chaque nouvelle création. Il est volontaire pour moi de parler de comédiens et non pas de personnages car le personnage n'est qu'une facette du comédiens qui existe ou non selon les créations. La base de tout travail, nous allons le montrer, n'est pas la recherche du personnage mais la découverte du comédien. D.W. Winnicott s'amuse à dire : « mais un bébé, cela n'existe pas ! », cette formule me fait réfléchir à ce qu'est un comédien et j'aurais à mon tour envie de dire : « mais un comédien, cela n'existe pas ! ». Lorsqu'un être humain monte sur un plateau il n'est pas un comédien mais une nouvelle structure au monde, fonctionnant avec son corps et sa voix dans une nouvelle structure qui l'accueille. Il n'y a pas à construire un comédien sans les regards inhérents qui l'entoure. Chaque prise de plateau implique une structure qui entoure l'être humain, cette structure (ce sont les lumières, les espaces, des mots, des mouvements, d'autres corps, les regards des publics ou encore le metteur en scène, les techniciens...) aura un échange avec cet individu et ce sera cette suite d'échanges ainsi que le regard qui sera porté sur ces échanges par l'individu qui l'amèneront à devenir comédien. Le comédien « parle » autant que le nourrisson, son geste est aussi important que celui-ci. Toutes ces structures créent des mouvements dont le comédien nouveau né doit être conscient. Je veux dire dans chaque étape de travail, de création, de représentation, des corps existent et bougent.

Extrait de psychanalyse.

Je voudrais vous donner un nouvel extrait de la psychanalyse de la petite Piggie. Il s'agit ici de la deuxième consultation, le 11 mars 1964. Le Piggie est âgé de 2 ans et 5 mois, dès son arrivée elle a joué avec les jouets et le docteur. Selon son bon vouloir elle a transformée D.W. Winnicott en bébé issue du Piggie. Celui-ci prend son rôle en main, joue un bébé des plus convaincants.

Elle est allée trouver son père et à essayer de fermer la porte en partant. J'ai entendue son père faire des heures supplémentaire dans la salle d'attente en essayant de l'amuser parce que (bien sur) il ne savait pas où ce trouvait sa place dans ce jeu.

J'ai dit au père de venir maintenant dans le cabinet et le Piggie est rentré avec lui. Il s'est assis sur le siège bleu. Elle s'est assis sur ses genoux et a dit : « je suis timide. »

Au bout d'un moment elle a montrée à son père le bébé Winnicott, ce monstre auquel elle avait donné naissance, et c'est pour cela qu'elle était « timide », mal à l'aise : « Et c'est la nourriture que les animaux sont entrain de manger. » Tout en accomplissant des acrobaties sur les genoux du père elle lui a raconté tous les détails. Puis elle a commencé de propos délibérer un nouveau chapitre dans le jeu. « Je suis un bébé », annonça-t-elle tout en sortant la tête la première par terre d'entre les jambes de son père.

Winnicott : Je veux être le seul bébé. Je veux tout les jouets.

Piggie : Tu as tous les jouets.

W : Oui, mais je veux être le seul bébé je ne veux pas qu'il y ait d'autre bébés. [Elle est remontée sur les genoux de son père et naissait à nouveau.]

P : Moi aussi je suis le bébé.

W : Je veux être le seul bébé. [Et d'une autre voix :] Est-ce que je dois être en colère ?

P : Oui.

J'ai fait beaucoup de bruit, j'ai renversé tous les jouets, et j'ai dit : « je veux être le seul bébé. » Cela lui a beaucoup plus, bine qu'elle ait eu l'air un peu effrayée, et elle a dit a son père que c'étais les papas et les mamans agneaux qui mangeait la nourriture dans l'auge (l'étape de la nourriture des agneaux avait donné naissance au bébé Winnicott).

Puis elle a continué le jeu : « Je veux être le bébé aussi. »

Pendant tout ce temps elle suçait son pouce, chaque foi qu'elle était le bébé elle naissait sur le sol d'entre les jambes de son père. Elle appelait cela naître.

[...] « Tu ne seras pas le seul bébé », dit le Piggie. Alors un autre bébé naissait et puis un autre et encore un autre, et puis elle a dit : Je suis un lion » et a fait des bruits de lion. Il fallait que j'aie peur parce que le lion allait me manger. Le lion était, semble-t-il, une riposte à ma voracité comme bébé Winnicott qui voulait tout et voulait être le seul bébé.

[...] « Je viens de naître et ce n'était pas noire dedans. »[...] Puis ce développe un nouvel aspect. Elle avait maintenant une manière différente de naître : du sommet de la tête de son père. C'était drôle. Je plaignais le père et lui ai demandé s'il pouvait le supporter. Il a répondu : « Ca va mais je voudrais enlever ma veste. » Il avait si chaud. Toute fois nous avons put terminer à ce moment là, car le Piggie avait eu ce pourquoi elle était venue.

« Où sont mes habits ? » Et elle a mis son bonnet et son manteau et est repartie chez elle facilement, très satisfaite.²¹

²¹ In Donald Wood Winnicott, la petite Piggie, traitement psychanalytique d'une petite fille, science de l'homme Payot, 1980. P 43/45

J'attache peu d'importance à l'interprétation que D.W. Winnicott tirera de cette séance, ce ne sont que des conséquences médicales et dépendantes de nombreux codes que la psychanalyse a mis à jour les gardent pour elle et ses patients. Ce qui m'intéresse ici c'est le regard qui fut porté et retranscrit pour nous. Portons notre intérêt sur tout ce qui se passe dans le corps de la petite fille au cours d'une séance. C'est à partir de là que Winnicott peut construire et interpréter ce qu'elle a laissée dire, communiquer. Pour ce qui est de l'étude des jeux d'enfant comme le fait D.W. Winnicott il en est de même. Le regard porté sur l'enfant ce fait avec toutes les histoires qui se sont déroulées dans le cabinet mais aussi celles qui lui ont été relatées par les parents. Le père s'assoit sur le siège bleu, cela a son importance pour la suite car plus tard le Piggie reprendra cette place, D.W. Winnicott sera à même d'analyser cette action selon les codes de la psychanalyse. Le mot « timide » sera répété plusieurs fois au cours de la psychanalyse ce qui doit être relevé pour l'analyse. Tout a une importance pour la communication entre cet enfant et le regardant. Ne prenons pas ce compte rendu comme étant l'extrait d'une analyse de petite fille. Regardons le sous un autre angle ; un compte rendu de répétition, le descriptif d'une chorégraphie. Dès lors notre regard se posera sur toutes les actions, tous les mots d'une manière différente. Nous analyserons cette séance suivant des codes personnels, précis, différents.

Le regard analytique que nous portons ne concerne pas uniquement l'intérieur de l'enfant il est devenu intéressant parce qu'il prend en compte l'environnement et les différents « acteurs » de cet environnement, de cette chorégraphie. Tout commence lorsque le père va participer au jeu, un nouveau corps rentre en jeu, ce corps n'est pas anodin pour la petite fille il s'agit de celui de son père. Nous devons regarder tout mouvement avec la certitude qu'il possède une signification, l'absence de mouvement même a une signification. Dans le cas de D.W. Winnicott c'est ce regard qui est poussé à l'extrême dans le cas de D.W. Winnicott. Nous n'avons pas besoin de trouver des significations dans tout ce que nous voyons lors de répétition, cependant c'est lors de celle-ci que tout se crée. C'est là où l'échange créatif commence. Il est bon de savoir cela car nous ne savons jamais pourquoi cet endroit de création est magique une fois, perdu une autre.

Il arrive que lors des représentations, nous cherchons à reproduire ce qui est impossible : un rapport identique à ce que nous avons trouvé une fois. Je dis que c'est impossible car tout ce module selon notre place et celle des autres. Lors de la séance du 11 mars 1964 si Gabrielle avait été accompagnée par sa mère, le jeu de Gabrielle et son interprétation n'aurait pas été les mêmes. Je veux dire par là que tout jeu est modulable selon les acteurs de celui-ci, car il ce jeu ne dira pas les mêmes choses, il n'aura pas les mêmes significations.

L'environnement du comédien est aussi important que celui de l'enfant en jeux d'analyse. Il faut comprendre l'environnement du comédien comme étant tout ce qui entour celui-ci. Le public verra ce qui est immuable : les décors, les costumes, le texte. Dans son inconscient il prendra aussi en compte ce qui change, cela peut être la météo du jour autant que ce qui lui est arrivé la veille et son voisin de fauteuil. Cet environnement muable l'est tout autant pour le comédien, le comédien n'est pas un être qui peut rentrer sur le plateau et oublier tout ce qui est en dehors, même si c'est ce qu'il croit souvent devoir chercher. Celui qui regarde doit tenir compte de cet environnement. Je crois que tout est signifiant lors du travail comme lors de la représentation. Il plane quelque chose de magique que le regard et l'inconscient enregistre. Tout est passé, vécu, tracé, marqué. Le théâtre est l'art de l'instant, cependant il est crée par des être d'histoire collective et personnel. L'objet théâtre, comme le comédien, ne peut se détacher de ce qu'il vit sur l'instant ainsi que de ce qu'il à vécue c'est ce qui donne à cet art sa force et sa singularité.

La création du dessin.

Je me suis intéressé au cours de mon travail à un autre pédopsychanalyste : Bruno Bettelheim²². Une partie de ses travaux relate son étude des dessins d'enfants autistes. C'est dans *la forteresse du vide*²³ que B. Bettelheim nous explique que l'enfant autiste ne perçoit pas le dessin comme une œuvre finit. Tout le corps de l'enfant exprime ce qu'il ressent et qu'il essaiera de figer dans le dessin. Pour le psychanalyste, cela rend le dessin aussi fort que l'acte de dessiner. Ainsi il fait comprendre que l'important est le regard porté sur l'acte de création.

Les conclusions de B. Bettelheim sur le dessin peuvent nous faire penser à Antonin Artaud²⁴. C'est Evelyne Grossman²⁵ qui nous dévoile que l'action du dessin d'A. Artaud est autant nécessaire que le dessin abouti. Le dessin d'Artaud est comme ses textes écrits qu'ils soient dramaturgiques ou poétiques : ce ne sont pas des œuvres. Ce ne sont pas des corps arrêté. Il cherche à ne pas fixer le mouvement, continué à faire voir et entendre « les coups de butoir qui froissent une feuille ou s'agitent encore les traits dessinés »²⁶. Comprenons que j'essaie de définir ce qu'Artaud cherchait à faire dans des formes figés que sont le dessin et le texte ; le mouvement qu'Artaud cherchait peut être présent dans la forme mouvante qu'est le théâtre. Artaud soulignera que l'essentiel c'est ce qui déborde : « c'est la nébuleuse de gestes et de souffles, de rythmes sonores, de coups frappés dans l'air dont le retentissement s'entend encore, comme à

²² Bruno Bettelheim (1903-1990) était un psychanalyste, et pédagogue américain d'origine autrichienne. Il s'est rendu célèbre par la publication de livres de vulgarisation où il explique les théories pédagogiques et psychothérapeutiques, nouvelles à l'époque, mises en œuvre à l'École d'orthogénie de l'Université de Chicago qu'il a dirigée pendant trente ans.

²³ Bruno Bettelheim, *la forteresse du vide*, Paris, Gallimard 1969.

²⁴ Antonin Artaud, de son vrai nom Antoine Marie Joseph Artaud, est un poète, romancier, acteur, dessinateur et dramaturge français, (1896-1948). Théoricien du théâtre et inventeur du concept du « théâtre de la cruauté » dans *Le Théâtre et son double*, Artaud aura tenté de transformer de fond en comble la littérature et le théâtre.

²⁵ Evelyne Grossman est professeure de littérature française moderne et contemporaine à l'Université Paris Diderot – Paris 7.

²⁶ *L'art crève les yeux*. Evelyne Grossman p162. Guillaume Fau (dir.), Antonin Artaud, Gallimard/BNF, 2006.

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

travers le dessin en lui et au-dessus de lui. »²⁷

« Je ne viens pas d'un père et d'une mère faits d'un dédoublé qui s'unifie sur le dos vertébrale du soi-même de son enfants. / Je viens de moi, / vraiment de moi. »²⁸

Artaud nous dit ici que l'homme se fait et se refait éternellement, il n'est pas un être figé dès sa création, une certaine pensée existentialiste qui ne fait pas de mal au théâtre.

« C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de visons et de mouvements. »²⁹

Le regard que nous devons porter sur le corps et le sur comédien est le même que celui d'Artaud sur ses dessins : un regard en mouvement qui ne se fige pas au moment où on voit. L'acte théâtral doit laisser transparaître cela ; donner une place au regard pour voir ce qui fut et ce qu'il y aura. A. Artaud projette cette envie dans ses dessins, il cherchera cela au théâtre, ce qu'il essaie de représenter c'est un espace réel et virtuel à la fois, c'est l'espace vivant, qu'un corps « sempiternel habite, danse, respire et chante, avant la retombée de ses mots-souffles en signes écrits, avant l'affaissement de ses gestes en traits dessinés ».³⁰

Je suis persuadé qu'A. Artaud nous aide à comprendre ce qu'il faut chercher dans l'acte de représentation : Le dessin de corps et de gestes conscients de ce qu'ils furent, de ce qu'ils sont et seront. Je parlais plus haut de l'existentialisme, Jean-Paul Sartre³¹ note

²⁷ *Ibid.* p165

²⁸ *Ibid.* p167

²⁹ *Ibid.* p 164

³⁰ *Ibid.* p 166

³¹ Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905 - 1980) est un philosophe et écrivain français (dramaturge, romancier, et nouvelliste) ainsi que critique du XXe siècle. 1964 prix Nobel de littérature. Personnage prolifique et hyperactif, il est autant connu pour son œuvre, notamment ses paradigmes philosophiques que l'on regroupe sous le nom d'existentialisme, que pour son engagement politique, de gauche radicale.

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

dans *l'existentialisme est un humanisme*³² nous explique entre autre comment l'existence de l'homme précède son essence. Cependant si l'on prend l'acteur comme un homme, car c'est ce qu'il est, ce qu'il est sur scène précède ce qu'il tend à être. L'acteur, comme tout homme, ne peut pas connaître son essence avant d'avoir été. Qu'en est-il alors du personnage ? Comment peut-on, sachant cela, connaître l'essence du personnage, ce que le personnage est, avant de l'avoir vécue. Le personnage n'est pas uniquement la somme de ses entrés et sortis sur scène, de ses mots et ses silences, il est aussi et surtout le moment présent. On considère dès lors le personnage uniquement dans ce qu'on a vu quand il a été. Le public voit la somme de toutes les histoires : les répétitions, la scène, l'éclairage, lui-même, la météo, le voisin de fauteuil... le regardant au théâtre est la seule personne capable de créer un personnage.

³² Jean-Paul Sartre, *l'existentialisme est un humanisme*, Saint Amant, février 2008.

Des clefs du symbole réel.

Dans la première partie du mémoire où nous avons pris connaissance du *principe de réalité* et du *principe de plaisir*. Plus l'enfant grandit et s'éloigne du maternage, plus son principe de réalité prend le dessus. Pour S. Freud l'enfant se doit d'annihiler en partie son *moi-plaisir* afin de devenir adulte, d'intégrer le système sociale que le monde lui propose. Pour D.W. Winnicott il n'en est pas de même, pour « survivre » l'enfant doit apprendre à dealer sa vie entre ces deux principes. L'enfant devenue adulte, les deux principes restent présents et forts, ils tiennent l'être humain le conduisant à l'art, la religion, la philosophie. Nous allons essayer de comprendre comment être conscient de ces deux principes énoncés peut nous aider sur le plateau.

Selon Freud l'art est une réconciliation du moi intérieur et du moi extérieur. Il faut donc voir la création artistique d'une personne comme le témoin de sa vie intérieure dans la réalité extérieure. Il y a donc la volonté d'accepter une certaine culture commune en s'inscrivant dans un inconscient personnel et collectif. Parler de l'endroit intime où nous sommes ainsi que l'endroit où se trouvent les autres.

Faisons un retour sur l'objet transitionnel dont nous parlions plus haut. Ces objets qui sont accaparés par l'enfant guidé par son moi-plaisir mais qui reste pour les autres des objets dépendants de la réalité. Ils sont dépendant de la réalité en car nous ne pouvons pas leurs donner un autre sens que celui qui les définit. Le regard du psychanalyste devra être construit de tout ce que l'objet est, ainsi que de tout ce que l'objet peut représenter. Il n'est pas évident de porter un regard libéré de tout préconçus, nous avons qu'il est important d'être perméable à toutes choses présentées par l'Autre.

On ne peut pas établir un dictionnaire qui définirait chaque objet à son symbole, sa représentation, cela nécessite un langage commun une histoire commune. Il devrait être possible pour l'acteur et le metteur en scène de retrouver cet endroit qui nourrit de l'intérieur les communications.

Pour le théâtre, l'objet théâtrale devin transitionnel lorsque la convention lui délivre une autre fonction que celle qu'il dans la réalité partager. Souvent au théâtre nous pouvons

voir l'utilisation de l'objet transitionnel, la plus part du temps cela ne sert qu'à signifier l'absence ou le besoin. C'est ainsi que nous avons souvent vu sur scène Juliette serrer contre son cœur un pauvre coussin, Harpagon donner des baisés à sa cassette... Ce n'est pas de cette utilisation de l'objet transitionnel dont je veux parler. Pour moi il peut se dégager quelque chose d'important pour la communication entre différents partenaires de jeu ainsi qu'entre le metteur en scène et le comédien. L'établissement de certains codes, de certaines significations communes, qui ne seront pas forcément connus du public, conduise à créer des lignes qui relient tout acteur de l'action, de la création. De fait le décor prend une place immense pour la construction d'une œuvre, les accessoires sont considérablement puissants. Tout peut aider les êtres en présence pour se situer entre le *principe de plaisir* du jeu et le *principe de réalité*.

Je vais essayer d'éclairer cette partie grâce à un certain article composé par Roméo Castellucci pour le magazine mouvement³³. Dans cet article J.L. Perrier propose au metteur en scène de remplir un abécédaire qui pourrait aider le public à se repérer dans le déroulement de *Tragedia Endogonia*, comprenons nous il ne s'agit en aucun cas de raccourcis pour la compréhension mais plutôt de portes d'entrées ouvertes sur plusieurs couloirs.

« Les images de la tragedia endogonia ne sont jamais univoque. Je ne peux que faire des hypothèses les concernant. Elles n'appartiennent pas seulement à mon univers mais aussi à celui de chacun des spectateurs³⁴ » R. Castellucci.

Peut être faut-il voir cet abécédaire comme une tentative de définir les objets, symboles qui reliaient le plateau et le public lors de ce long tour d'Europe en onze escales. Ce qui était, entre autre, intéressant dans le travail que nous a proposé R. Castellucci c'est de voir cette longue traversée de plusieurs publics avec jamais le même spectacle et pourtant des éléments qui les reliait tous entre eux. Toutes les représentations s'inscrivaient dans un contexte culturel différent, l'histoire d'une ville différente. Pourtant toutes les représentations furent liées par certains fils tirés par les Castellucci. Selon lui ce travail était nécessaire pour les participants récurant de ses spectacles car ils

³³ Jean-Louis Perrier « L'abécédaire de Roméo Castellucci » entretien réalisé avec Roméo Castellucci. Mouvement n°35 juillet-août 2005.

³⁴ In. Jean-Louis Perrier « L'abécédaire de Roméo Castellucci » entretien réalisé avec Roméo Castellucci. Mouvement n°35 juillet-août 2005.

faisaient eux-mêmes les liens fort entre toutes les villes. Ce fut aussi important pour lui car il relia ainsi les regardants de toutes les pièces avec chacun leurs propres interprétations de ces signes. Je crois que ce que R. Castellucci a essayé de tisser une toile comparable à celle tissé par la psychanalyse depuis ses débuts. Le travail n'est pas le même mais il utilise les mêmes outils et tentant une percée de l'inconscient en dehors de la psychanalyse. Chaque metteur en scène se voit offert une parcelle dans laquelle le public peut se glisser afin de se combler son univers entre *principe de plaisir* et *principe de réalité*.

Il nous est nécessaire de conduire le regard de l'Autre dans cet entre-deux, de le maîtriser en partie et de savoir qu'il n'est maîtrisable qu'en partie. L'objet maîtrise à lui seul son existence il est l'objet et ne prendra aucune autre forme que la sienne. L'objet est plus fort que l'individu car son existence est finie et définie, le regard que nous lui portons ne peut être que construit par notre réalité. L'art peut nous permettre de maîtriser les signaux qu'envoie tout objet, de placer cet objet à l'endroit où l'imagination fait action, là où ma réalité n'est qu'un fragment potentiel de la vérité.

III/ Regards sur Hamlet.

Castellucci, la quête d'un regard responsable.

Nous allons nous intéresser à la mise en scène de R. Castellucci, *Amleto : la véhémence extériorité de la mort d'un mollusque*³⁵. Je ne propose pas ici une analyse de la pièce qu'a créé R. Castellucci, cela n'aurait aucun intérêt pour notre sujet et ne serait qu'une trahison de ce que toute public a pu voir, sentir.

J'ai put rencontrer R. Castellucci le 23 janvier 2009 à Poitiers. L'enregistrement que j'ai réalisé lors de l'entretien n'a pas fonctionné, je vous restitue donc ce dont nous avons parlé d'après mes notes. Je l'ai interrogé sur la façon dont il travailler avec l'acteur qui interprétait Amleto, Paolo Tonti. Castellucci a passé six mois avec son acteur en recréant un univers autistique, se renfermant sur eux-mêmes, sans rien voir du dehors sans chercher autre choses que l'histoire d'Hamlet. C'est suite aux lectures de B. Bettelheim que la mise en scène et surtout le travail s'est dessiné pour R. Castellucci. Il conduisit l'acteur à une organisation de son environnement totalement autistique. L'acteur sera conduit à interpréter la pièce entière dans un corps d'enfant autiste et livré à lui-même. Paolo Tonti, seul en scène, interprétait le personnage d'Hamlet. Tous les personnages de la pièce de Shakespeare partaient de lui pour devenir signifiant des personnages que l'on connaît. Le travail de Castellucci fut de créer un univers parfait où l'acteur générerait tout le drame d'Hamlet. Il utilisa les outils que nous avons définis plus haut et sans en faire des fers de lance intellectuel, il les confia à l'acteur pour laisser les regardants et l'acteur se saisir de l'interprétation du drame.

Dans *les pèlerins de la matière*³⁶ les Castellucci nous retranscrivent le programme du spectacle *Amleto*. Ce programme était confié aux spectateurs afin de les préparer à voir sa pièce. Il ne s'agit pas de mots de sa part écrit les uns après les autres qui justifie ce qu'il a produit, il a constitué un corpus de textes de B. Bettelheim à A. Artaud en

³⁵ Théâtre de l'odéon décembre 1991.

³⁶ Claudia et Romeo Castellucci, *les pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, les solitaires intempestifs, 2001

passant par Sophocle et Shakespeare, W. Benjamin³⁷ et M. Blanchot³⁸. En livrant cela au public, le metteur en scène se place au milieu des mots.

Castellucci nous explique pas ce qu'il a fait de Hamlet, il nous révèle ce qui l'a conduit à voir dans Hamlet. Au cours du spectacle on peut voir Amleto « jouer » avec les mots : les écrire sur le mur afin de les déformer pour leurs donner un autre sens. Le personnage et le comédien se place dans cet *entre-deux* où le mot qui est vu est transformé par l'acteur et le metteur en scène. Amleto joue avec ces mots livré à l'écriture, R. Castellucci nous montre que se sont les mots qui nous conduisent vers une certaine interprétation, une certaine appropriation d'une œuvre. Il travailla avec son acteur dans ce sillon, lui confiant la lecture de textes, lui imposant certains objets qui le conduisirent à l'appropriation de sa propre interprétation de ceux-ci. Les objets devenaient transitionnels pour le personnage ainsi que pour l'acteur. Castellucci avait choisit certains objet qui poussait le public à analyser leurs présence. Chaque objet sur scène devenait un partenaire de jeu. Il travailla comme l'analyste avec l'enfant qui joue lui construisant un endroit d'échange unique et révélateur, R. Castellucci se plaça en regard révélateur de la responsabilité du personnage et du comédien.

Il me semble que la représentation exigeait la même chose du public. Assis dans les gradins le public voyait l'évolution d'un enfant autiste dans son univers. Le théâtre était loin, tout dépendait de cet enfant, les lumières (elles étaient alimentées par des turbines et des batteries de camion), le son étaient généré par le personnage sur scène. La représentation était entièrement coupée du monde, une organisation autistique du spectacle. Les jouets dont Amleto se servait étaient livrés à eux même dégageant l'interprétation qu'il portait en eux et celle qu'on leur conférait, ils étaient outils de transfère. C'est le public qui, voyant la poupée (le jouet le plus sexué), lui donnait la portée d'Ophélie, le kangourou avec sa poche dans son giron, la porté de Gertrude. C'est à nouveau le public qui était à même de lire ces mots qui se baladaient de sens en sens sur le mur. Le public était autant responsable de cet enfant autiste que l'acteur était responsable du drame. Selon R. Castellucci ce spectacle est celui qui lui a fait perdre le plus d'amis, ce n'est pas ce qu'il cherchait nous a-t-il dit, mais c'est ce que provoque la

³⁷ Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892 - 1940) philosophe, critique littéraire, critique d'art et traducteur allemand de la première moitié du XXe siècle, rattaché à l'école de Francfort.

³⁸ Maurice Blanchot est un romancier, critique et philosophe français. 1907 – 2003.

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

fuite des responsabilités. Il avait construit son spectacle comme une œuvre demandant aux publics de prendre soin de leurs interprétations, le plus souvent les metteurs en scène demande cela uniquement aux comédiens. En utilisant ce regard sur l'enfant, Castellucci, poussa le regardant à accepter ou rejeter cette responsabilité.

Conclusion.

J'avais envie de trouver une nouvelle place pour la personne qui regarde. Je me suis lancé dans de nombreuses lectures concernant la psychanalyse de l'enfant, de D.W. Winnicott à M. Klein, m'intéressant aussi aux principes de S. Freud et de G. Yung, je pensais trouver des réponses pour analyser le jeu et pouvoir ainsi le reporter sur le jeu de l'acteur. J'arrive maintenant à me dire que ce ne sont pas de clefs ou des réponses qu'il faut chercher, nous devons nous confronter à nous même, à notre rapport de communication avec les autres. Devenir conscient de tous les codes que nous mettons en mouvement lorsque nous créons, jouer avec ceux-ci, arriver à accepter ceux des autres. Il nous faut développer une forme d'abécédaire de notre création, savoir où nous nous trouvons dans celui-ci, savoir que les regardants peuvent se placer où ils veulent. Savoir voir et regarder, se laisser voir et se laisser regarder. Il nous faut comprendre que le jeu, à la base témoigne autant de notre intériorité que de notre possibilité de communiquer avec l'extérieur, quand l'enfant joue il maîtrise cet *entre-deux* si fragile où il se dévoile entièrement tout en mentant le plus possible afin que le jeu reste plausible et intéressant.

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

Bibliographie.

Ouvrages.

Bruno Bettelheim, *la forteresse du vide*, Paris, Gallimard 1969.

Bruno Bettelheim, *la psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

H. Bloch, E. Dépert, A. Gallo, M.D. Gineste, P. Leconte, J.F. Le Ny, J. Postel, M. Reuchlin (dir.) *Dictionnaire fondamental de la psychologie*, Paris, Larousse in extenso, 2002.

Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard folio essais, 1942.

Claudia et Romeo Castellucci, *les pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, les solitaires intempestifs, 2001.

Béatrice Dessain, *Winnicott : illusion ou vérité*, Bruxelles, de Boerck et Larcier s.a, 2007.

Guillaume Fau (dir.), *Antonin Artaud*, Gallimard/BNF, 2006.

Melanie Klein, *Psychanalyse d'enfants*, Paris, Petite bibliothèque Payot et Rivages, 2005.

Jean Lambert-Wild (dir.), *Je tremble (1 et 2) Joël Pommerat*, carneum,i , n. [...] IREN. 1, 5, 6 : la chair, 2008.

Kristian Lupa, entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, *Le Méjan*, acte sud/CNSAD, 2004.

Patrice Pavis (dir.), *dictionnaire du Théâtre*.

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes sud- papiers, 2007.

Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2008.

Jean-Paul Sartre, *l'existentialisme est un humanisme*, Saint Amant, février 2008.

Bruno Tackels, *les Castellucci, écrivain de plateau 1*, Besançon, les solitaires intempestifs, 2005.

Donald Wood Winnicott, *la petite Piggie, traitement psychanalytique d'une petite fille*, science de l'homme Payot, 1980.

D.W. Winnicott, *la consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris, Gallimard 1971.

Donald Wood Winnicott, *La mère suffisamment bonne*, Paris, Petite bibliothèque Payot et Rivages, 2006.

Donald Wood Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard folio essais, 1975.

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

Articles :

Louis Jouvet, Marivaux le théâtre et le personnage, Paris, 15 juin 1939 Conferencia : journal de l'université des annales.

Jean-Louis Perrier « *L'abécédaire de Roméo Castellucci* » entretien réalisé avec Roméo Castellucci. Mouvement n°35 juillet-août 2005.

Daniel Sibony, *Dés identité de l'acteur*. Le comédien ombre et lumière.

Sites internet.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_brut. Le 25 janvier 2009.

Annexes.

Définition du psychanalytique

Jeu : n. m

Mode d'activité polymorphe observable avec une fréquence d'autant plus grande qu'on 'élève dans l'échelle animale et tenant plus de place dans la vie d'un individu que celui-ci est jeune.

Général. Le jeu est plus souvent défini en contraste avec le travail, considéré comme une activité contrôlée et obligée. Le jeu est une activité gratuite, fermée sur elle-même en ceci qu'elle est déclenchée par une motivation intrinsèque, et qu'elle n'a pas besoin de renforcement extérieurs pour se poursuivre.

Le jeu procure du plaisir à celui qui l'exerce. Il n'apparaît que lorsque les besoins fondamentaux sont satisfaits et en dehors de toute contraintes. Pourtant le joueur peut introduire dans le jeu une structure contraignante qui varie parfois fortement d'un individu à l'autre, d'une culture à l'autre, mais qui est librement élaborée ou du moins librement acceptée. « Dans le jeu, l'activité est à la fois réelle et simulée [...], elle est transposition de la réalité sans avoir pour objectif de modifier cette réalité » (M. Hurtig.)

Développement. [...] Dans le jeu symbolique, ou jeu de faire semblant, ou jeu de fiction (H.Wallon), le réel et l'imaginaire se mêlent sans cesse : des jouets manufacturés (poupées, autos) sont utilisés comme support, mais aussi des cailloux, ficelles etc. le jeu symbolique a son apogée entre 2 et 6 ans.[...]

Dès le début du XIX^{ème} siècle, de nombreux auteurs se sont interrogés sur la fonction du jeu et ont proposé diverses explications. La théorie du surplus d'énergie (H.Spencer), d'après laquelle le jeu servirait à épuiser un trop-plein de force, ainsi que la théorie de l'atavisme (S.Hall), inspirée de la loi de la biogénétique fondamentale de E. Haeckel, reposent plus sur des spéculations que sur des données d'observation. La théorie de l'exercice préparatoire à la vie adulte n'a pas reçu un grand appui des données empiriques recueillies chez l'enfant. [...] J. Piaget voit dans le jeu de l'enfant un secteur d'activité indispensable à son développement affectif et intellectuel. Pour ces auteurs, le jeu symbolique est sous la dépendance des structures cognitives et se réalise dans des activités purement assimilatrices ; il n'est pas une adaptation au réel. [...] J. Piaget voit dans le jeu symbolique plus que des indices d'activité cognitive. Le symbolisme ludique est un processus de décharge des tensions et de liquidation des conflits, le moyen de déplacer vers des substituts les mouvements pulsionnels. En cela, le point de vue de Piaget rejoint celui de D. W. Winnicott, pour qui le jeu est un espace intermédiaire où se négocie la prise en compte du réel.

Psychiatrie. S. Freud analyse la signification du jeu de la bobine chez un garçon de dix-huit mois. Il perçoit la dimension symbolique du jeu d'enfant, qui reproduit, avec l'objet

qu'il a sous la main, la scène de la disparition et la réapparition de sa mère, assumant un rôle actif qui lui permet de maîtriser ses événements jusque-là subis. La psychanalyste britannique Mélanie Klein (1882-1960) à sa suite, en 1919, élabore la technique psychanalytique du jeu pour les jeunes enfants en découvrant que ceux-ci expriment leurs fantasmes et leurs angoisses essentiellement à travers le jeu. En éprouant par le jeu les expériences et fantasmes vécus l'enfant qui souffre éprouve un soulagement considérable, par exemple en faisant subir à un jouet les tendances destructrices qu'il éprouve à l'égard d'un membre de sa famille. C'est l'interprétation de l'analyste qui donne sens à ce comportement dans la thérapie. Le jeu est universel et correspond à la santé ; ce qui est naturel, c'est le jeu. « C'est un thérapie en soi » (Winnicott).

Ludovic Chazaud. Jeu d'enfants pour jeu d'acteurs.

Extrait de L'abécédaire de Roméo Castellucci.

C

Chaussure.

Il ya la chaussure de l'enfant (Avignon, Bergen) et celle de la femme sui clopine, un pied chaussée l'autre nue (Berlin, Rome, Marseille). L'escarpin perdu est évidemment un signe sexuel, mais plus qu'un renvoie à la psychanalyse il est une condition de l'asymétrie de la station debout. La station debout a à voir avec la condition de l'acteur, avec son déséquilibre [...]. La station oblique caractérise les personnages de la tragédie, parce que le héro tragique est oblique, il ne peut pas marcher droit : pensons aux pieds d'Œdipe. La condition asymétrique permet de faire communiquer, conjuguer deux mondes différents, celui de la réalité et celui de la scène. Il ya certes une part de ridicule et d'humiliant dans le déséquilibre, mais cela correspond à la position de certains personnages de contes (Grimm, Andersen) et à celles des héros tragiques, tous, à un moment donné, ridicule ou humilié. Dans nos chaussures repose notre confiance à tenir debout. Si cette confiance est bafouée, il y à humiliation, un pas vers la mort. Perdre une chaussure c'est avoir un pied dans l'au-delà, dans la tombe.

G

Gants.

Les gants sont l'image du crime. Parce que le criminel ne veut pas se salir les mains. La saleté, par antonomase, est le sang. L'usage des gants se rapporte toujours à un geste violent. Les gants sont une anticipation du crime. Celui qui enfle des gants prépare un crime. Que les gants soit en caoutchouc, pour le nettoyage (Berlin), ou qu'il soit en soie, pour la soirée (Avignon), ils signifient la même chose. Les gants élégants se situe a niveau plus secret, mais avec le même objectif : celui de se transformer en vue d'un crime. De fait les élégantes en robes et gants du soir vont prendre des fusils (Avignon), de même que le policier met des gants blanc avant d'empoigner sa matraque.

P

Poubelle.

D'une certaine manière, la poubelle, c'est al créature. Il y a cet homme battu puis jeté, seul, au fon d'une poubelle (Bruxelles). C'est une image de *de profundis*. Du fond du sac parviennent des fragments de *je vous salue, marie*. De l'expérience de la poubelle naît la prière. C'est dans l'expérience de la chute que le créature humaine peut penser à Dieu, du point de vue le plus bas, le plus obscure possible.

