

Roland Barthes : Le mythe de l'acteur possédé

« Dans notre société, la « noblesse » d'un métier est souvent en proportion inverse de sa rentabilité. Je veux dire que les métiers pauvres ou précaires sont le plus souvent réputés héroïques, ce qui, en retour, dispense de les mieux payer l'honneur y remplace l'argent et la « vocation », le mobile d'intérêt. Vous, notamment, acteurs, de quoi vous plaignez-vous, puisque vous exercez un sacerdoce ? C'est sans doute parce qu'elle les paye souvent mal et toujours anarchiquement, que notre société gratifie ses acteurs d'un pourboire qui ne lui coûte rien, sous forme de quelques mythes sublimes.

Le principal de ces mythes consiste à définir l'acteur en exercice comme un possédé : l'acteur s'incorpore son personnage, il est « *habité* » par lui. Ce mythe est la combinaison d'éléments d'origine diverse. Il y a d'abord un élément véritablement ancestral, l'un de ces très rares thèmes, peut-être le seul même, que l'on retrouve dans toutes les formes de société, le thème du *double* : le personnage fonctionne comme le double de l'acteur, il l'investit comme un « autre ». Il y a là un jeu très ancien avec la mort : l'acteur meurt à lui-même, il sert à nourrir son double, il *se sacrifie*, et c'est pourquoi on l'admire. Ce sacrifice est d'ailleurs encore pénétré de sacré, puisqu'il est propitiatoire : il épargne au spectateur un meurtre analogue sur lui-même : l'acteur s'offre en victime au personnage à la place du spectateur, qui a ainsi tout le bénéfice du transfert sans en avoir les risques.

Bien entendu, dans les anciennes sociétés, ouvertement sacralisées, le spectateur n'était pas aussi prudent, il ne trichait pas, il subissait lui-même la possession et n'y déléguait personne : dans le théâtre de ces sociétés-là, il n'y avait pas de *rampe*, c'est-à-dire de séparation fixe entre l'acteur et le spectateur : les spectateurs étaient eux-mêmes acteurs, comme dans le tout premier chœur antique, le dithyrambe. La possession de l'acteur - et non plus du spectateur - est donc une forme honteuse de sacralisation : le sacré rentre ici par la petite porte, sans risques, mais aussi sans oser dire son nom.

Le second élément de ce mythe de possession est d'ordre magique : l'acteur est comme un sorcier, c'est un médiateur entre le réel et le surnaturel ; il est terrible et prestigieux (c'est le monstre sacré). Mais ici encore il faut penser la fonction en termes ethnologiques : tout comme le sorcier des sociétés dites (à tort) « primitives », l'acteur est dans un rapport complémentaire (et non oppositionnel) avec les spectateurs, c'est-à-dire le reste de la société : il est ce qu'ils ne sont pas, il forme avec eux un organisme social parfaitement équilibré.

Cette fonction complémentaire, c'est d'ailleurs, on le sait depuis certaines remarques de Cl. Lévi-Strauss, la fonction de toute minorité. L'acteur possédé *fixe* en quelque sorte ce que la société de ses spectateurs ne veut pas, n'ose pas être, il représente et exorcise leurs risques. Ainsi le mythe de possession (et c'est là son troisième élément) maintient l'acteur dans un statut d'exclusion, qui a d'ailleurs été son statut constitutif dans toute la société pré-bourgeoise.

Seulement, à cette époque-là, le tabou porté par la société sur l'acteur était d'ordre social et religieux, c'est-à-dire qu'il était direct, explicite : l'acteur ne faisait partie ni de la société civile, ni de la communauté religieuse (par exemple, on ne l'enterrait pas comme les autres hommes) : ainsi fixée au grand air, la ségrégation n'avait pas à se sublimer esthétiquement, elle n'envahissait pas le contenu même du métier : la possession de l'acteur est en effet fort peu attestée dans notre dramaturgie classique ; et inversement, plus la société démocratique a récupéré l'acteur comme citoyen, comme individu privé, et plus elle a assigné à son métier le statut d'une « vocation », d'une prêtrise de dépersonnalisation.

Ce mythe de l'acteur possédé par son personnage, une société désacralisée comme la nôtre ne pouvait le consommer sous sa forme primitive et exotique : elle s'est efforcée, comme toujours, de rationaliser l'irrationnel sans cependant le supprimer, de donner artificiellement au sacré la caution de la Nature : le mythe de la possession a été « policé », on l'a corrigé par celui du « naturel » : on exige désormais de l'acteur qu'il soit possédé par son personnage, et en même temps qu'il dissimule les signes de cette possession. Dans d'autres sociétés, la possession magique (celle du sorcier, par exemple) reste volontairement spectaculaire parce qu'il faut montrer *à la fois* l'être possédé et le pouvoir possesseur, ce qui oblige à manifester une certaine distance entre l'un et l'autre. Chez nous, au contraire, une dramaturgie faussement rationnelle feint d'exiger entre l'acteur et son personnage une identité bien plus qu'une rencontre : on aime, on veut que l'acteur *soit* le personnage. Ceci ne veut pas dire malheureusement que l'on demande à l'acteur un art discret (sauf peut-être au cinéma, art infiniment moins cabotin que le théâtre) ; on autorise et même on loue chez lui une identité emphatique, les signes excessifs de la passion, on veut qu'il assume à la fois les deux aspects du mythe, l'aspect irrationnel et l'aspect rationnel, la dépense physique (cris, sueurs, larmes, tremblements) qui définit la transe du sorcier, et la réserve qui pourrait convenir à une intimité véritable entre l'acteur et son personnage ; en somme on demande paradoxalement à l'acteur d'être à la fois objet et sujet, proie et liberté, comme si le destin du personnage le concernait en quelque sorte injustement.

Ce mythe de la possession coûte beaucoup à l'acteur : s'il s'y soumet, il ne peut plus du tout bouger dans son art, il est coincé entre les signes de la possession et ceux du naturel (comme on vient de le voir dans *Ce soir on improvise*, de Pirandello, où les comédiens de Sacha Pitoëff sont absolument impuissants à distinguer les deux plans, et par conséquent à passer de l'un à l'autre, ce qui est pourtant le ressort même de la pièce). Retrouver la liberté, pour l'acteur, ce ne peut être que se poser ouvertement sur scène comme acteur, comme interprète, ni tout à fait lui-même ni tout à fait son personnage : il ne peut y avoir de plus sûre démystification de son métier.

Car le plus inquiétant dans ce mythe de la possession, c'est que la plupart du temps, l'acteur lui-même semble y croire et s'en justifier; ce pourboire de la sublimation que la société lui tend hypocritement, il l'accepte; il endure des salaires insuffisants, un statut précaire parce qu'on le persuade qu'il y va de son sacerdoce et qu'il y a une sorte de gloire sans prix à se faire dévorer par son personnage ; spécialiste héroïque des transferts d'âmes, il atteint par là aux régions désintéressées de l'art, celles où la vénalité est une offense. Pourtant, tout se tient : la lutte pour un meilleur statut professionnel est solidaire d'un art critique. L'acteur doit aider lui-même à se dégager des mythes dont on lui fait gloire et qui ne servent qu'à l'exploiter.

[Roland Barthes, paru dans la revue Théâtre d' Aujourd'hui, mars-avril 1958]