

# À partir d'*Orangeville* : réflexion sur l'économie psychique du spectateur

Hélène Richard

Number 12, Fall 1992

Le corps théâtral

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041173ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041173ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richard, H. (1992). À partir d'*Orangeville* : réflexion sur l'économie psychique du spectateur. *L'Annuaire théâtral*, (12), 31–40. <https://doi.org/10.7202/041173ar>

Hélène Richard

## À partir d'*Orangeville*: Réflexion sur l'économie psychique du spectateur<sup>1</sup>

C'est un autre texte que je voulais écrire à partir de la pièce de Hillat Liitoja, *Voilà ce qui se passe à Orangeville*, mais celui que je livre ici s'est imposé à moi comme un prérequis à ce que je croyais avoir à dire. Je me propose donc de donner une chance à Freud à propos du théâtre postmoderne et de formuler quelques réflexions psychanalytiques à partir de *Voilà ce qui se passe à Orangeville* présentée, du 24 octobre au 16 novembre 1991, à la Salle Fred-Barry par le Groupe Multidisciplinaire de Montréal dans une mise en scène de Jean-Luc Denis. Je décrirai, dans un premier temps, la fonction psychique du théâtre d'un point de vue psychanalytique; j'adopterai, pour ce faire, le point de vue freudien, de même que celui de certains psychanalystes contemporains. Puis, dans un deuxième temps, je tenterai d'analyser *Orangeville* sous l'angle particulier de l'économie psychique du spectateur, pour terminer, dans un troisième temps, en proposant l'élaboration d'une grille théorique axée sur l'identitaire pour étudier le genre de théâtre que représente *Orangeville*.

### La fonction psychique du théâtre

---

<sup>1</sup> Ce texte est la version modifiée d'une présentation faite au colloque de la S.H.T.Q., le 16 mai 1992.

Quand on demandait à Freud quels avaient été ses maîtres à penser, il répondait en pointant du doigt, sur les rayons de sa bibliothèque, les œuvres de Sophocle, Shakespeare et Goethe. Cette admiration l'a mené à consacrer au domaine littéraire et artistique plusieurs essais de psychanalyse appliquée. Pour lui, le théâtre, en tant que fiction et objet culturel, remplissait la même importante fonction que le rêve dans l'économie psychique, soit celle de l'accomplissement de désirs inconscients. Dans son texte sur les deux principes de fonctionnement psychique<sup>2</sup>, il explique, en effet, que l'appareil psychique de chacun fonctionne selon deux principes économiques. Ces derniers sont, d'abord, le *principe de plaisir* selon lequel le nouveau-né, par exemple, avale ce qui lui semble bon et recrache ce qui, pour lui, a mauvais goût, de la même façon qu'il ne reconnaît comme siennes que les réalités plaisantes et désavoue celles qui sont source de déplaisir. Ce fonctionnement psychique, l'expérience de la vie vient ensuite l'enrichir avec le *principe de réalité* qui nous oblige à tenir compte des réalités déplaisantes et à renoncer aux plaisirs irréalistes ou dangeureux.

Il est cependant impossible à l'homme de se résigner complètement aux renoncements exigés par le principe de réalité. Il utilise, alors, une forme d'activité de la pensée qui reste indépendante de l'épreuve de réalité et qui se soumet uniquement au principe du plaisir, soit celle présidant à *la création de fantasmes*, activité qui débute avec les jeux d'imagination chez l'enfant - dont a si bien parlé Winnicott - et qui se poursuit à l'âge adulte sous la forme de rêveries éveillées<sup>3</sup>. La longue persistance de l'autoérotisme dans la vie quotidienne de chacun rend, en effet, possible que la satisfaction fantasmatique liée à des objets sexuels, satisfaction immédiate et plus aisée à obtenir, soit maintenue jusqu'à l'âge adulte à la place d'une satisfaction réelle mais qui exigerait des efforts et des ajournements.

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud, «Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques», in: *Résultats, idées, problèmes*, PUF, Paris, 1984, pp. 135-145.

<sup>3</sup> Id., «Le créateur littéraire et la fantaisie», in: *l'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Folio, Paris, 1985, pp. 29-47.

Le théâtre, d'après Freud, est une des activités qui offre à l'homme la possibilité de satisfaire certains de ses désirs de façon fantasmatique et ce, par la voie de *l'identification au héros* de la pièce<sup>4</sup>. Identification idéalisante, donc, qui rend possible un processus de décharge fantasmatique. Notons avec Octave Mannoni<sup>5</sup> que l'héroïsme a moins cours aujourd'hui et qu'il serait plus juste maintenant de parler d'identification aux divers personnages d'une pièce, plutôt qu'au seul héros. Il arrive, de plus, que le spectateur noircisse certains personnages en leur prêtant des pulsions qu'il condamne en lui-même, projection qui s'avère souvent une identification refusée. Ajoutons encore, avec André Green<sup>6</sup>, au plaisir de l'identification idéalisante celui, masochiste, de l'angoisse endurée à travers cette identification aux malheurs éprouvés par les personnages.

Fait important pour l'analyse de *Voilà ce qui se passe à Orangeville*, la nature fantasmatique de la satisfaction de certains désirs, par voie d'identification et de projection, s'avère primordiale, selon Freud, dans l'économie psychique du spectateur. En effet, il pourrait être catastrophique pour lui que ces désirs trouvent à se satisfaire dans la réalité; pensons, par exemple, aux pulsions de mort, telles que mises sur scène dans *Orangeville*, ou aux agirs incestueux que, de Sophocle à aujourd'hui, les sociétés ont toujours violemment réprouvés. D'où cette importance particulière que la psychanalyse accorde à la créativité et aux œuvres d'art dans le destin des pulsions humaines.

### Les conditions de décharge fantasmatique ou le plaisir du spectateur

Mais quelles sont donc les conditions de cette décharge fantasmatique garantissant le plaisir du spectateur? Ou, plus précisément, comment la satisfaction fantasmatique de désirs tragiques, tels que ceux mis sur scène par

---

<sup>4</sup> Id., «Personnages psychopathiques sur la scène», in: *Résultats, idées, problèmes*, PUF, Paris, 1984.

<sup>5</sup> Octave Mannoni, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire» in: *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, coll. le champ freudien, Paris, 1969.

<sup>6</sup> André Green, *Un oeil en trop*, Paris, Minuit, 1969.

*Orangeville*, peut-elle ne pas susciter de déplaisir? Dans son texte intitulé: «Personnages psychopathiques à la scène»<sup>7</sup>, Freud remarque que le drame est un genre théâtral qui promet de procurer du plaisir au spectateur à partir de toutes sortes de souffrances. La première condition pour qu'il n'y ait pas déplaisir est que le public, lui, ne souffre pas; donc, qu'on lui procure des satisfactions qui accompagnent et compensent les sentiments qu'il aura à endurer à travers les personnages. À ceci s'ajoute l'exigence que les souffrances que le spectateur doit accueillir, par identification aux personnages, soient de nature psychique, «car nul ne peut s'identifier à des souffrances physiques, sachant combien rapidement le sentiment de changement dans le corps met un terme aux plaisirs psychiques». La jouissance du spectateur présuppose donc, de façon spécifique, la présence de l'illusion, c'est-à-dire l'assurance que c'est un autre qui souffre là-bas sur la scène, que lui, le spectateur, n'aura ni à endurer les doutes et les douleurs qui «suppriment presque la jouissance» du héros dans la réalité, ni à prendre le risque d'échouer réellement; l'assurance, en fait, que finalement tout cela n'est qu'un jeu dont il ne peut découler aucun dommage réel pour sa sécurité personnelle.

Quand le drame devient un scénario psychopathologique, comme c'est le cas dans *Orangeville*, la condition de jouissance du spectateur, selon Freud, est qu'il soit lui aussi névrosé et que ses pulsions mal refoulées puissent trouver matière à satisfaction fantasmatique. Pour la personne non névrosée, c'est-à-dire aux refoulements réussis à l'égard de la problématique mise sur scène, la mise à nu consciente du conflit refoulé se heurte à une simple aversion qui amène à répéter le mouvement de refoulement. Mouvement de consolidation psychique, donc, chez la personne non névrosée.

Enfin, dernière considération freudienne sur l'économie psychique du spectateur devant un drame théâtral: un conseil au dramaturge. La pulsion conflictuelle, cause du drame, qui lutte pour remonter à la conscience du public doit être nommée par le dramaturge en des mots si peu clairs, au début, que le processus conflictuel puisse s'accomplir à nouveau dans le psychisme du

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

spectateur par attention détournée — comme dans la vie —, et que celui-ci se retrouve à nouveau en proie à ces sentiments plutôt que d'uniquement se les expliquer.

La plupart des auteurs actuels endossent l'importance accordée par Freud au fantasme dans l'économie psychique, d'où la place centrale qui lui a été faite ici. Ajoutons cependant à cette notion de plaisir fantasmatique, celle, plus contemporaine, d'*objet transnarcissique* élaborée par André Green<sup>8</sup> à propos de la création et de ses œuvres. Celle-ci désigne les objets de la création artistique et le plaisir que ressent le créateur à voir le spectateur s'approprier son œuvre dans un mouvement d'identification idéalisante, mouvement nécessaire pour lui confirmer sa paternité artistique. Créateur et spectateur trouvent chacun leur compte de plaisir narcissique dans les échanges autour de ces objets, puisque le plaisir esthétique du spectateur, qui se reconnaît dans l'œuvre ou qui aurait bien aimé être lui-même l'auteur d'une telle œuvre, vient confirmer au créateur qu'il y a bien eu œuvre d'art.

### *Voilà ce qui se passe à Orangeville et Freud*

Si on tente d'appliquer la grille freudienne à la pièce *Voilà ce qui se passe à Orangeville* telle que produite à Montréal, quel résultat obtenons-nous? Mais résumons d'abord la pièce. Tiré d'un fait divers survenu à Orangeville, Ontario, le texte d'Hillar Liitoja, traduit par Paul Lefebvre, raconte l'histoire de Paul, un adolescent ayant étranglé deux enfants sans raison apparente. Pendant deux ans, le psychiatre Saunders vient le visiter régulièrement dans la chambre de l'hôpital psychiatrique où il est confiné pour tenter de comprendre son geste. Cette chambre est située au milieu de l'aire de jeu qui, elle, est entourée des gradins réservés aux spectateurs. Entre les visites du médecin, mais aussi simultanément, se déroulent, à divers endroits de la salle situés en dehors de l'aire de jeu, des monologues et dialogues sans enchaînement chronologique qui sont récités par

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

des personnages n'ayant en commun que le fait d'habiter Orangeville, ces activités attirant parfois plus l'attention que l'interaction entre les deux protagonistes. D'entrée de jeu, les spectateurs sont déséquilibrés par la présence, à la porte, d'un personnage décidant à leur place, d'une façon péremptoire et arbitraire, l'ordre dans lequel ils pénétreront dans la salle. Puis, durant le déroulement de la pièce, leurs sens sont assaillis par divers stimuli: petites superballes lancées par le sœur de Paul et qui rebondissent au hasard sur les spectateurs, chaos produit par deux postes de radio diffusant simultanément des œuvres musicales différentes, discours incompréhensibles de deux personnages récitant en même temps leurs textes respectifs, odeur de friture bien réelle émanant de la cuisine où la mère de Paul prépare un vrai repas, etc.

La mise en scène de Jean-Luc Denis est inspirée de celle créée par Litoja lors de la production de la pièce en 1987. Elle est telle que la plupart des conventions théâtrales sont transgressées — en plus de celle de la salle Fred-Barry elle-même où les spectateurs entrent habituellement dans la salle selon leur ordre d'arrivée au théâtre, les sièges n'étant pas réservés à l'achat des billets. Ainsi, comme exemples de transgression, certains comédiens changent de rôle et se maquillent devant le public; ce dernier est, par ailleurs, invité à s'asseoir dans l'aire de jeu et à changer de place durant le spectacle; un acteur assis parmi le public se lève soudainement, jouant le rôle d'un spectateur délirant; un comédien, professeur sadique, passe à l'acte et frappe vraiment la main de son élève avec une règle de bois, incitant plus d'une fois des spectateurs (authentiques ceux-là, mais qu'on est porté à prendre pour des acteurs) à aller s'interposer entre lui et sa victime.

Reprenons la grille freudienne. *L'identification aux personnages* est-elle possible? Il est difficile pour le spectateur de s'identifier, à prime abord, à Paul, meurtrier ne sortant de son silence, parfois arrogant, que pour faire un récit désaffecté de ses crimes; il est, par contre, facile de projeter sur lui les sentiments négatifs qu'il suscite en nous. Plus aisée pour le public est l'identification au médecin qui, dans une position de respectabilité et d'autorité, essaie de comprendre d'une façon rationnelle. Le spectacle n'apportera, cependant, aucune réponse raisonnable. Présentée comme un rébus ou comme le contenu manifeste

d'un rêve, la réponse, dans sa forme éclatée, se fait, en effet, énigmatique et le spectateur est déstabilisé. Il aura à tolérer ce déséquilibre avant de trouver un sens à l'œuvre qui se déroule devant lui, avant de se donner la réponse qui, selon Freud, devrait compenser pour les souffrances encourues.

C'est d'ailleurs en réaction non au texte verbal mais à un trop-plein d'agression sensorielle, alors que, pour ne plus être envahie par le chaos et pour comprendre le discours d'un comédien, j'ai décidé de fermer mon ouïe au discours de l'autre personnage qui parlait en même temps, décidé, donc, de le «tuer auditivement», que j'ai compris, à un registre symbolique, comment on pouvait sans hésitation éliminer un gêneur dans un environnement aussi agressant et indifférent à la fois. *L'ambiguïté du texte* permettant la répétition du processus conflictuel, comme condition freudienne de jouissance du spectateur, s'avère donc présente.

### **Dilemme: narcissisme et pulsions**

Mais on le sent bien, malgré les efforts d'adaptation, la grille freudienne s'applique mal à l'analyse d' *Orangeville*. La raison se trouve, je crois, dans l'absence d'un prérequis pris pour acquis par Freud, soit le fait que le drame est un genre théâtral qui promet de donner du plaisir au spectateur. À mon avis, *Orangeville* n'a pas pour but de divertir le public mais de l'interpeller pour lui parler de théâtre, ce qui m'amène à questionner le dilemme entre narcissisme et pulsions que suscite, selon moi, le type de théâtre auquel *Orangeville* s'apparente.

En mettant l'accent sur la communication sensorielle en un coup de chapeau à Artaud, d'une part, et, d'autre part, en transgressant la plupart des conventions théâtrales en une démarche qui n'est pas sans évoquer celle du Wooster Group<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Telle que décrite dans les textes de Johanna Mercer et d'Isabelle Villeneuve in: les Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 61, décembre 1991, pp. 73-88.



la pièce se donne, en effet, pour objet principal le théâtre lui-même comme lieu de réalité où se fabrique l'illusion. Démarche autoréférentielle, donc, qui déstabilise le public en le privant de ses points de repère et de ses outils habituels pour communiquer à distance avec les comédiens; privation qui, par contre, met en relief l'importance de ce qui manque tout à coup.

En choisissant d'attirer l'attention sur ce qui demeure habituellement dans l'ombre et sert de support au contenu de l'œuvre, en décidant de s'adresser à lui pour lui parler théâtre, l'équipe de création se met ici en position didactique devant le spectateur. Position narcissique de celui qui sait et qui veut intéresser l'autre à son savoir; position de celui qui, pour s'y maintenir, doit veiller à ce que l'autre, le public, y trouve aussi son compte narcissique... Or, compte tenu de ce qui a été dit antérieurement sur la fonction psychique du théâtre, on peut se demander si le public est intéressé à la place que lui donne un tel discours. S'il ne l'est pas, le plaisir lié à l'objet transnarcissique, tel que défini par Green, est tenu en échec par la tension conflictuelle qui s'installe entre le narcissisme de l'équipe de création et celui du spectateur.

On comprend le dilemme. Dans la mesure, en effet, où le théâtre se fait narratif, comme la peinture figurative, par exemple, il offre au public un contenu permettant le fantasme et remplit ainsi sa fonction psychique. Ce faisant, le théâtre s'efface, cependant, comme objet propre — comme le faisait autrefois le peintre anonyme derrière son œuvre — et permet au public de l'ignorer. On sait bien, en effet, que le spectateur moyen n'aime pas être assis assez près de la scène pour voir les détails du maquillage et des costumes des comédiens: cette proximité rend leur présence trop réelle et nuit à l'illusion, à son esthétisme; ne va-t-il pas au théâtre, lui, pour y vivre des choses qui ne peuvent se passer que dans la partie imaginaire du Moi?

Dans la mesure où le théâtre se prend lui-même comme objet, dans une position non plus narrative mais iconique, se donnant à voir, il est remarquable, cependant, qu'il se mette à employer le langage de l'inconscient psychique — celui des processus primaires décrits par Freud —, qu'il devienne ainsi plus difficile à comprendre et, ce faisant, qu'il apparaisse diminué d'autant de plaisirs

possibles. N'oublions pas, comme hypothèses explicatives de cette perte de jouissance, que, d'une part, l'homme moyen réagit à la mise à nu de l'inconscient par un simple mouvement d'aversion qui amène la répétition du refoulement et que, d'autre part, les fantasmes ont besoin de couverture pour agir. Par ailleurs, et à un autre niveau, on peut aller jusqu'à se demander, dans les moments de transgression de certaines conventions théâtrales, comme lorsque le comédien cesse de jouer et passe à l'acte, si, du point de vue du public, il y a toujours théâtre — dans le sens d'illusion — car il n'y a plus, alors, matière à rêver. L'effraction de la réalité dans le fantasme, comme le soulignait Freud, s'avère perturbante et peut mutiler ce qui s'offrait sur la scène de l'imaginaire. À certains moments de la représentation d'*Orangeville* à laquelle j'ai assisté, le malaise était palpable dans la salle.

### Que conclure de cette réflexion?

Que conclure de cette réflexion bien incomplète? Les psychanalystes contemporains prétendent que l'économie psychique exige la présence de ce qu'on pourrait appeler «l'effet de théâtre», c'est-à-dire la possibilité que le spectateur puisse se dire à propos de ce qu'il éprouve durant le déroulement d'une pièce: «Ce n'est pas la vraie vie, c'est du théâtre!», pour que soit rendu possible le retour du refoulé sous sa forme niée que permet habituellement le spectacle. Est-ce donc à dire qu'un théâtre moderne privilégiant l'action s'avère dénué de tout intérêt en regard de la fonction psychique de l'œuvre d'art? Faut-il ne voir que le traumatisme dans le passage à l'acte? Peut-il donner lieu à une exploration qui soit prometteuse de renouveau autant que de plaisir? Et, qui plus est, est-il plus important de comprendre ou d'éprouver? On voit bien qu'il y a là matière à réflexion, objet pour des théorisations nouvelles; elles sont à élaborer, selon moi, à partir des recherches psychanalytiques contemporaines sur le narcissisme et l'identitaire. Mais connaissant, en tant que Québécoise, la valeur des racines et des lignées culturelles, je ne pouvais cependant entreprendre ma part de ce travail de théorisation sans remonter aux sources et rendre un tribut à Freud pour son œuvre sur le théâtre et ce, dans un geste de filiation et ...de transition.

L'homme de la théorie freudienne était d'abord, en effet, un bon névrosé à la structure identitaire solidement installée et dont les préoccupations étaient de l'ordre de la morale pulsionnelle, celle du désir coupable; il prenait plaisir au théâtre dont le contenu narratif fournissait matière au processus cathartique. Cet homme existe encore aujourd'hui. À côté de lui, cependant, est apparu l'homme postmoderne qui, lui, se préoccupe de son narcissisme, de sa structure identitaire, celle qui soutient son désir et lui sert de contenant. Au théâtre, s'il est dramaturge, il s'intéresse aux contenant autant qu'aux contenus, il questionne les conventions et, s'il est spectateur, il est fasciné là où l'homme de Freud est dérangé. Dans la clinique psychanalytique, cet homme postmoderne remet en cause le cadre, les conventions de la situation thérapeutique, l'identité professionnelle et personnelle du psychanalyste; là aussi il fascine et dérange.

*Voilà ce qui se passe à Orangeville? Fascinant et dérangeant.*