

Qu'est-ce qu'un personnage ?

Questions de théâtre

Kevin Curran
Vincent Laughery
Andy Reilly
Josefa Terribilini



**Qu'est-ce
qu'un
personnage?**

Qu'est-ce qu'un personnage ?

Questions de théâtre

Kevin Curran
Vincent Laughery
Andy Reilly
Josefa Terribilini



Les auteurs et l'éditeur remercient le Fonds de soutien de l'Université de Lausanne pour son aide à la publication de l'ouvrage sous forme numérique.

Direction générale: Lucas Giossi
Directions éditoriale et commerciale: Sylvain Collette et May Yang
Direction de la communication: Prisca Thür-Bédert
Responsable de production: Christophe Borlat
Éditorial: Alice Micheau-Thiébaud et Jean Rime
Graphisme: Kim Nanette
Marketing digital: Gabriel Hussy
Comptabilité: Philipp Bachmann
Logistique: Émile Razafimanjaka

Image de couverture: *4.48 Psychose* de Sarah Kane par Deafinitely Theatre. New Diorama, Londres, 2018. Photographie de Becky Bailey.

Première édition 2023
© Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne
Épistémé est un label des Presses polytechniques et universitaires romandes
ISBN 978-2-88915-568-2, version imprimée
ISBN 978-2-8323-2213-0, version ebook (pdf), doi.org/10.55430/8019VA01

Imprimé en Suisse

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons: elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Sommaire

Introduction	7
1 Le personnage et l'humain	19
2 Le personnage et la voix	47
3 Le personnage et le texte	85
4 Le personnage et le masque	121
Conclusion	161
Pour aller plus loin	171
Table des illustrations	172
Présentation des auteurs	173
Table des matières	175

Introduction

Pour bon nombre d'entre nous, les concepts de «pièce» et de «personnage» sont quasiment inséparables. Certes, aux yeux des metteurs et metteuses en scène, des universitaires et des critiques, une œuvre dramatique représente un système de relations complexe faisant intervenir quantité d'individus, d'objets, de temps et d'espaces – empiriques comme fictionnels. Mais lors d'une représentation, la majorité du public a plutôt les yeux rivés sur les comédiens et comédiennes qui occupent la scène et incarnent les grands conflits de la tradition théâtrale occidentale. En règle générale, au théâtre, la valeur d'une pièce se mesure à la qualité du jeu : si les personnages sont jugés crédibles, la représentation sera bien accueillie.

Les raisons de cet amalgame entre pièce et personnage se situent peut-être du côté de certaines tendances majeures qui ont marqué les pratiques dramatiques en Europe et aux États-Unis depuis l'Antiquité. La tragédie grecque – qui a contribué à façonner les traditions tragiques en France, en Angleterre et ailleurs en Europe – a longtemps été perçue, dans l'esprit des publics modernes, comme une forme théâtrale organisée autour d'un personnage central : *Œdipe roi* serait dominé par la figure d'Œdipe ; *Antigone* serait centrée sur sa protagoniste.

Quant à *Hamlet*, créé deux mille ans plus tard, la pièce et son héros éponyme ont presque toujours été indiscernables dans l'imaginaire collectif, du moins depuis le XVIII^e siècle.

On a souvent postulé que le théâtre, en tant que forme esthétique, tirait son pouvoir particulier de sa qualité d'*art vivant*, en vertu du fait que de nombreuses pièces accordent une place de choix à une certaine version du personnage – humain, reconnaissable, présent en chair et en os devant un public. Cette perspective a atteint son paroxysme dans le courant naturaliste qui a dominé le théâtre occidental aux XIX^e et XX^e siècles, d'abord avec Henrik Ibsen, puis avec Anton Tchekhov, Bernard Shaw, Eugene O'Neill et bien d'autres. Au sein de cette tradition, les actions dramatiques, qui se déroulaient dans des lieux conçus comme « réalistes » (c'est-à-dire comparables à des espaces quotidiens), étaient portées par des personnages affichant un langage, des gestes et des réponses émotionnelles mimant la vie et les comportements de l'époque en question. Sous l'influence de Constantin Stanislavski et, plus tard, du *method acting*, cette approche du personnage a continué de prévaloir – et prévaut encore dans les principaux courants du théâtre et du cinéma.

Qu'est-ce qu'un personnage ? invite à questionner cette tradition et les conceptions du personnage de théâtre qu'elle a engendrées en explorant différents champs d'interrogation et d'expérimentation pratique. Pour ce faire, l'ouvrage choisit d'aborder l'art dramatique dans son sens le plus large possible, pour inclure un large éventail de pratiques en matière de performance scénique, et étudie un répertoire d'œuvres variées et originales, historiques comme contemporaines, qui proposent des alternatives à la tradition naturaliste. Par-dessus tout, le volume souhaite ainsi montrer que le personnage de théâtre est un phénomène plus complexe, plus ouvert et peut-être plus intéressant qu'il n'y paraît. En parcourant des œuvres allant de l'Antiquité à nos jours, en passant par les théâtres, les rues et les places poussiéreuses de Suisse, de Grèce, d'Italie,

d'Angleterre, de Russie ou des États-Unis, il révèle que le « personnage » a toujours été, et sera toujours, un terrain d'expérimentation, de questionnement et de provocation.

Questions et contextes

Comme le suggèrent les paragraphes précédents, la proposition de cet ouvrage contient en réalité trois types de questions : une question formelle, une question historique et une question philosophique. Examinons brièvement chacune de ces dimensions afin de mieux saisir les enjeux du présent essai.

Tout d'abord, considérer la question « Qu'est-ce qu'un personnage ? » sous un angle formel revient à insister sur le fait qu'une telle réflexion porte sur un élément spécifique d'un ensemble qui constitue en lui-même un genre ou une pratique artistique, le théâtre. Bien des lecteurs et des lectrices auront déjà eu l'occasion de formuler ce genre de question vis-à-vis de récits de type romans ou nouvelles. Identifier les personnages, l'intrigue, le décor et des éléments comme la voix narrative est un exercice courant dans l'enseignement secondaire en Europe. Cependant, le personnage de théâtre présente des particularités qui le rendent tout à fait différent du personnage littéraire, bien que tous les deux se recoupent à certains égards. Par exemple, les protagonistes d'une pièce ne sont pas des constructions strictement verbales. Ils peuvent même exister dans un spectacle sans prononcer aucune réplique. En outre, au contraire des personnages littéraires, les personnages de théâtre sont physiquement incarnés ou, du moins, matérialisés, d'une manière ou d'une autre, face à un public. Lors d'une séance théâtrale, leur degré de présence est en principe égal à celui des membres de l'assistance. Cette expérience est très différente de celle que propose la littérature au sens strict, où le destinataire de l'œuvre d'art – le lecteur ou la lectrice – est l'unique corps physique présent dans l'échange (à l'exception des situations de lecture à voix haute).

Toujours dans cette perspective formelle, il faut encore noter que les personnages de théâtre peuvent être incarnés de multiples façons, dans de multiples productions et par de multiples interprètes. Ils ne sont pas, comme les figures d'un récit, liés à une construction formelle fixe. La vie d'un personnage de théâtre est ainsi plus ouverte, variable et mobile que celle de ses homologues littéraires. Elle implique nécessairement des déplacements à travers le temps et divers contextes institutionnels, linguistiques, sociaux et politiques, mais aussi corporels et vocaux – une même figure s'installe dans une variété de corps différents (c'est-à-dire, d'artistes) au fil des spectacles. Ces déplacements signifient également que la vie d'un personnage de théâtre est collaborative à un degré plus élevé que celle d'un personnage littéraire. Tandis que le second naît de la rencontre entre le lectorat et des mots imprimés sur une page, le premier a (généralement) besoin d'un scénario, d'un ou d'une interprète, d'un lieu de représentation (quel qu'il soit) et d'un public pour se réaliser. Ainsi que le suggèrent ces considérations pragmatiques, penser le personnage de théâtre implique donc une réflexion plus générale sur la dramaturgie. Elles nous ramènent à des questionnements fondamentaux sur le fonctionnement même du théâtre, sur sa manière de produire du sens, et nous obligent à prendre en compte tout le spectre de l'art dramatique – y compris l'écriture, la mise en scène, le jeu et l'expérience des spectateurs et des spectatrices.

La question « Qu'est-ce qu'un personnage ? » porte aussi, nous l'avons noté, un enjeu historique. Car notre manière de répondre à une question de ce genre devra nécessairement varier en fonction de la période concernée, qu'il s'agisse de la tragédie grecque, de la comédie française du XVII^e siècle, du naturalisme européen ou de la performance contemporaine d'avant-garde. Le personnage de théâtre n'est pas un objet ou un concept unique, mais pluriel. Il évolue dans le temps, en réponse aux changements culturels et politiques de contextes donnés. Par conséquent, mener une réflexion sur le personnage

de théâtre implique également de retracer ses métamorphoses dans l'histoire du genre dramatique, et de revenir, de fait, aux questions théâtrales les plus fondamentales : à quoi sert le théâtre ? À qui s'adresse-t-il ? Comment doit-on jouer ? Si ce livre ne relève pas d'une enquête chronologique, ses chapitres, organisés par thèmes, portent sur de nombreux moments de l'histoire du personnage pour souligner la nature composite et variable de cet élément en apparence familier. Comme nous le verrons, les forces sociales, artistiques et intellectuelles propres à chaque période jouent un rôle déterminant dans le traitement du personnage de théâtre.

Enfin, « Qu'est-ce qu'un personnage ? » est également une question philosophique. Ce dernier aspect sera peut-être le plus surprenant et le plus obscur pour de nombreux lecteurs et lectrices. D'abord parce que les connaissances moyennes en matière de philosophie tendent à être inférieures à celles qui concernent la littérature ou l'histoire. Ensuite, parce que la philosophie est souvent perçue – de manière tout à fait compréhensible – comme l'antithèse du théâtre. C'est que, tandis que la philosophie relève de théories développées sous une forme conceptuelle et abstraite, l'art dramatique consiste au contraire à donner des dimensions matérielles à une idée (de scénario, de lieu, d'individu, etc.) ; dans une pièce, cette idée est mise en mouvement dans un temps et un espace concrets.

Il nous semble toutefois judicieux de considérer le théâtre comme de la philosophie *en action*, c'est-à-dire comme une forme d'art par laquelle les concepts deviennent des événements. Tel est particulièrement le cas du personnage de théâtre : puisque celui-ci doit être incarné pour exister, et puisque ce processus est le plus souvent (mais pas toujours) pris en charge par un être humain, les différentes manières de considérer le personnage – selon les époques, les artistes et les tendances esthétiques – reflètent, nourrissent ou défient inévitablement des questions existentielles, métaphysiques et éthiques essentielles.

Ces questions sont nombreuses et extrêmement variées. Un personnage de théâtre, par exemple, doit-il être humain ? Si oui, qu'est-ce qui fait que l'être humain, par opposition aux animaux, aux plantes, aux objets ou aux machines, mérite ce statut particulier ? Et si tout personnage doit effectivement être humain, comment cette humanité doit-elle être incarnée ? Par quelles caractéristiques de l'interprète ? La voix (parole et son) ? Le corps (action et mouvement) ? L'esprit (pensées et intentions) ? Ou alors, cette humanité se situe-t-elle plutôt dans des attributs moraux abstraits, tels que le sens de la responsabilité, le regret, l'espoir ? Qu'en est-il, à l'inverse, si l'humanité ne relève pas d'une condition nécessaire à l'incarnation du personnage ? Comment faut-il considérer les hiérarchies habituelles qui organisent à nos yeux les mondes naturel et non naturel ? Dans quelle mesure, par exemple, le fait de doter un robot d'une biographie, d'éprouver de l'empathie pour une pieuvre ou d'établir une relation émotionnelle avec un cheval ébranle-t-il le spécisme sur lequel reposent tant de nos préceptes sociaux, politiques, environnementaux et religieux ?

En voici une autre : le personnage, en tant qu'élément privilégié de l'art théâtral (c'est-à-dire la composante la plus visible et aisément reconnaissable d'une pièce), est-il une expression de notre individualité intrinsèque ? Ou, au contraire, de notre appartenance fondamentale à une *collectivité* ? Cette seconde option dérouterait probablement des spectateurs et spectatrices d'aujourd'hui, mais elle aurait beaucoup de sens pour un public antique (nous entrons ici dans un territoire où se croisent l'aspect philosophique et la dimension historique de notre ouvrage). La réponse à la question de l'individualité et de la collectivité change, en effet, en fonction de l'objet (quoi), du lieu (où) et du moment (quand) du spectacle concerné. Au fil du livre, les chœurs d'Eschyle nous conduiront vers la collectivité, et les protagonistes d'Ibsen vers l'individualité. Les types sociaux masqués de la *commedia dell'arte* nous renverront au groupe, tandis que les témoins authentiques du

théâtre documentaire actuel nous tireront vers l'individu. Dans chacun de ces cas, le personnage de théâtre nous offrira d'importants éclaircissements non seulement sur le théâtre, mais aussi sur ce que signifie le fait d'exister, en tant que personne, à une époque et dans un lieu spécifique.

Prenons un dernier exemple de question philosophique soulevée par le personnage de théâtre. D'ordre éthique, cette fois-ci, davantage que métaphysique: quelles responsabilités sociales avons-nous (ou non) lorsque nous répartissons des rôles au sein d'une troupe? Nos aspirations progressistes actuelles en matière de diversité, d'inclusion et de cosmopolitisme peuvent-elles, et doivent-elles se traduire par des décisions relatives à la distribution? Pour beaucoup de professionnelles et professionnels du théâtre, cette question trouvera une réponse rapide et définitive. La programmation de nombreux théâtres contemporains, du Shakespeare's Globe de Londres à la Comédie française de Paris, en passant par le NTGhent de Gand et le Hebbel am Ufer de Berlin, suggère que plusieurs directeurs et directrices artistiques répondraient assurément par l'affirmative. Et pourtant, les critiques que ces établissements (en particulier, les deux premiers) ont parfois essuyées de la part du public et des conseils d'administration indiquent que certaines personnes seraient au contraire convaincues d'une réponse négative. Pour notre part, nous souhaitons simplement souligner que l'existence même d'un tel débat révèle que le théâtre possède des qualités politiques et éthiques uniques, et que c'est le personnage lui-même qui porte en grande partie ces qualités.

Structure et perspectives de l'ouvrage

Le personnage de théâtre est donc un sujet aux multiples facettes. Se demander, comme le propose ce volume, ce qui en constitue la nature revient en réalité à poser une série de questions plus spécifiques qui se déploient de manière variée

dans les domaines de l'art dramatique, de l'histoire et de la philosophie. Tous les problèmes soulevés ci-dessus sont abordés dans les quatre chapitres suivants, chacun d'entre eux offrant une perspective différente permettant de remettre en question les hypothèses conventionnelles sur le personnage et d'élargir notre compréhension de cet aspect crucial de l'expérience théâtrale. Ils sont suivis d'une courte conclusion qui s'appuie sur les développements exposés au fil du livre pour réfléchir, finalement, à *l'avenir* du personnage. À noter que nous nous concentrons, à quelques exceptions près, sur le théâtre européen, bien que cette enquête s'étende de l'Antiquité à nos jours.

« Le personnage et l'humain », premier chapitre du volume, montre que l'histoire du personnage de théâtre n'est pas exclusivement humaine. Nous la partageons en effet avec des marionnettes, des animaux et même des robots. Le chapitre explore ainsi les évolutions du personnage à l'aune des conceptions changeantes de la relation entre l'humain et le non-humain. Il s'ouvre sur la production de *La vallée de l'étrange* de Stefan Kaegi, présentée en 2019 au Théâtre Vidy-Lausanne, et dont l'unique personnage était un robot, une réplique mécanique de l'écrivain allemand Thomas Melle. Pour la plus grande partie de la salle, cette expérience particulière allait à l'encontre de la notion classique de personnage et des idées reçues sur les rapports entre le théâtre et la vie. Et pourtant, *La vallée de l'étrange* s'inscrit dans une longue tradition qui pense le personnage de théâtre à partir du non-humain, tradition qui va de l'utilisation de masques, dans le théâtre antique, aux marionnettes du théâtre médiéval, en passant par la notion de « personne » dans le jeu théâtral de la Renaissance. Ce sont ces différentes déclinaisons du personnage qu'explore ensuite le chapitre, avant de se conclure sur un retour au présent : dans sa dernière partie, il examine comment Lætitia Dosch (dans *HATE* [2018], puis dans *Radio arbres* [2020]) et, une fois encore, Stefan Kaegi (avec *Temple du présent – Solo pour octopus* [2021])

continuent d'employer le personnage de théâtre comme un lieu de questionnement et d'expérimentation autour de la relation entre l'humain et le non-humain.

Le deuxième chapitre, intitulé « Le personnage et la voix », part de la problématique suivante : toute voix renvoie-t-elle à un personnage unique, et tout personnage à une voix précise ? Est-il possible de trouver, dans les pièces, des individus qui ne parlent pas ? Sont-ce nécessairement des figurants ? Sans la réduire à la seule parole articulée qui, prise comme point de référence, conduit souvent à résumer le genre dramatique au texte et aux protagonistes, le chapitre prête l'oreille à la dimension sonore du personnage de théâtre. Tenant compte de toute la complexité qu'implique de ce point de vue la double énonciation propre à l'art théâtral, il se propose d'élargir notre idée du personnage en s'intéressant autant aux répliques qui, à l'exemple du texte de *4.48 Psychose* de Sarah Kane (2000), semblent donner vie à des voix désindividualisées, qu'aux figures existant dans le spectacle par leur seule présence physique. Cette perspective nous conduit à interroger, plus largement, l'inscription du personnage dans la fiction théâtrale. Car si la subordination du personnage et de sa voix à l'action fictionnelle a longtemps prévalu dans les théories dramatiques, un grand nombre de dramaturges, dès l'Antiquité, ont fait de la parole (textuelle) et de son énonciation phonique un élément d'expérimentation tout aussi essentiel que l'intrigue, voire prédominant. En abordant une série de cas limites, ce chapitre tente donc de cerner la complexité des interactions entre voix et matérialité du personnage de théâtre, avant de s'interroger sur le théâtre documentaire actuel, qui remet en question les notions de fiction, de réalisme et de représentation : que devient le personnage lorsque le discours délivré sur scène est un récit de vie prononcé par un témoin authentique ?

Le troisième chapitre, « Le personnage et le texte », s'inscrit pour sa part dans le débat actuel autour des « castings

non traditionnels ». Que se passe-t-il lorsqu'une actrice noire incarne Eliza Doolittle ? Jeanne d'Arc doit-elle nécessairement être jouée par une femme ? Est-ce qu'Hamlet reste Hamlet lorsqu'on en fait un personnage féminin ? Il interroge en particulier l'idée selon laquelle les représentations textuelles des personnages seraient fixes, canoniques, et feraient office de points de référence pour juger de la distribution des rôles au théâtre. Le public et les critiques font en effet souvent appel à leur propre idée de l'identité d'un personnage lorsqu'ils commentent un casting allant à l'encontre des normes établies. Cependant, malgré les apparences, les personnages, dans le drame écrit, sont loin d'être stables en raison de la nature du texte dramatique, produit dans un contexte social donné. Comme le montre ce chapitre au moyen de quatre études de cas (Bernard Shaw, Charlie Josephine, William Shakespeare et Caryl Churchill), tous les personnages des pièces de théâtre existant sous forme écrite sont des créations artistiques résultant d'une collaboration entre dramaturge, auteur ou autrice, éditeur ou éditrice, traducteur ou traductrice et, surtout, nous-mêmes en tant que lecteur ou lectrice. Aussi n'existe-t-il pas de version écrite « objective » d'un personnage à laquelle ramener son interprétation théâtrale.

Enfin, « Le personnage et le masque », dernier chapitre du volume, se penche sur ce qui représente peut-être l'objet le plus important de l'histoire du théâtre : le masque. Aucun autre accessoire de théâtre ne condense en effet autant de vie dans une matière inerte. On hésite même à le nommer « objet » ou « accessoire ». Présentant un visage, le masque ne serait-il pas déjà une sorte de « sujet », ou de « personnage » ? Qu'est-ce, exactement, qu'on endosse lorsqu'on revêt un masque ? Retraçant l'évolution du jeu masqué en Occident, ce chapitre interroge le rôle du masque dans les pratiques de représentation et d'interprétation du personnage de théâtre. Au XX^e siècle, Jacques Lecoq développe des techniques de

jeu destinées, entre autres, à faciliter l'incarnation du personnage au moyen de différents types de masques. Il y a, par exemple, le masque neutre, qui permet un travail impersonnel du rythme et de la gestuelle (et qui n'est pas sans rapport avec des conventions de jeu de la tragédie grecque). Il y a aussi le masque lié à la tradition de la *commedia dell'arte*, qui propose une articulation plus intime au personnage. Il y a enfin le nez rouge, qui invite au théâtre cet étrange personnage du cirque du XVIII^e siècle qu'est le clown. À travers un va-et-vient entre le XX^e siècle et un passé plus lointain, le chapitre tisse ainsi un aperçu des traditions de jeu masqué à différentes époques, tout en évaluant leurs résonances modernes.

*

Après cette brève entrée en matière, le décor est posé. Si, jusqu'à présent, nous avons passé plus de temps à poser des questions qu'à avancer des arguments ou à insister sur des définitions, c'est parce que nous sommes convaincus qu'une approche spéculative est la mieux adaptée à un sujet comme le personnage de théâtre, qui exige de faire preuve d'ouverture d'esprit, de curiosité, et nécessite d'abandonner les idées préconçues afin d'être réellement apprécié. Dans cet esprit, et sans plus attendre, commençons!

1 | Le personnage et l'humain

Quelle est la première image qui vous vient à l'esprit lorsque vous entendez les mots « personnage de théâtre » ? Sans doute vous représentez-vous une personne sur scène, déclamant des répliques. Peut-être cette personne tient-elle un crâne en regardant au loin d'un air pensif ? Peut-être est-elle vêtue d'une tenue du XVIII^e siècle et s'inquiète-t-elle de l'insouciance d'un enfant prodigue ? Peut-être porte-t-elle un chapeau melon tout en tentant désespérément d'ôter sa botte ? Il se peut aussi que cette personne soit entourée d'autres individus échangeant des mots d'esprit dans un salon, ou se querellant à propos de l'enfer qui semble être devenu leur lieu de résidence. Cette image, en somme, pourra prendre différentes formes en fonction de vos goûts, de votre éducation et de vos expériences en tant que spectateur ou spectatrice. Mais ce que tous ces motifs ont en commun, c'est l'hypothèse de base selon laquelle un personnage de théâtre est un être humain interprété par un autre être humain. Le texte du dramaturge et le corps de l'interprète tendent à se fondre pour former une personne nouvelle ou, du moins, un simulacre de personne.

Il existe d'autres moyens très simples d'explorer les idées associées couramment à cette notion. Si l'on entre par exemple l'expression « personnage de théâtre » dans un moteur de recherche de type Google – le centre nerveux algorithmique le plus puissant, actuellement, pour cerner les représentations sociales –, les premiers résultats obtenus sont des images d'Harpagon, de Trissotin et d'Arnolphe (Molière), de Germaine Lechat (Octave Mirbeau) et de Stanley Kowalski (Tennessee Williams). Une recherche en anglais du terme « *dramatic character* » offre pour sa part des résultats destinés plutôt aux praticiennes et aux praticiens du théâtre. On y trouve des articles et des guides portant des titres tels que « Comment donner un passé à votre personnage » ou « Personnage et personnalité ». Quant aux dictionnaires, le Larousse en donne comme définition une « personne qui figure dans une action théâtrale et qui est jouée par un acteur¹ », et en anglais, le *Merriam-Webster Dictionary* indique qu'un « *character* » serait « la personnalité ou le rôle que recrée un acteur² ».

Bien que cette manière de sonder l'imaginaire social soit peu rigoureuse sur le plan méthodologique, elle est néanmoins très instructive du point de vue des mots-clés associés au terme de « personnage » dans la culture populaire actuelle. Elle nous apprend que les personnages sont des individus, qu'ils ont des biographies ainsi que des personnalités définies : Hamlet est un jeune homme qui a perdu son père et doit désormais s'accommoder du mariage précipité de sa mère avec un homme qu'il déteste ; il pense trop et peine à prendre des décisions. Stanley Kowalski est un vendeur issu

¹ « Personnage », *Dictionnaire Larousse*, en ligne sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/personnage/59805> (consulté le 23.11.2022).

² « Character », *Merriam-Webster Dictionary*, en ligne sur <https://www.merriam-webster.com/dictionary/character> (consulté le 23.11.2022). Sauf indication contraire, toutes les traductions en français de citations, de phrases et de terminologie dans d'autres langues sont les nôtres.

de la classe ouvrière; il a servi dans l'armée, boit beaucoup, et souffre de problèmes liés à la colère. Germaine Lechat est une jeune femme cultivée, aisée, et se révèle être une observatrice attentive possédant une capacité de discernement éthique très développée; lentement, péniblement, elle parvient à la conclusion qu'elle doit rompre avec sa famille. On pourrait multiplier les exemples, mais la conclusion générale que nous permet de tirer cette première recherche est claire: les personnages nous ressemblent beaucoup. Ils ont des antécédents qui se répercutent sur leurs opinions et leur personnalité. Ils appartiennent à des collectivités (sociales, familiales, financières), mais possèdent aussi leur propre psychologie. Ils sont imparfaits, ils sont libres d'agir et d'intervenir dans le monde – ce qui peut s'avérer être un fléau ou une bénédiction. En d'autres termes, ils sont *humains*.

L'effet personnage

Si nous pouvons convenir qu'il existe, pour la plupart des gens, une certaine symbiose entre le personnage de théâtre et l'être humain, alors la scène que nous sommes sur le point de décrire sera sans doute déconcertante. Nous sommes le 25 septembre 2019 et, dans une salle sombre du Théâtre Vidy-Lausanne, en Suisse, les lumières pointent vers une silhouette solitaire. Il s'agit, selon toute apparence, de l'écrivain contemporain d'origine allemande Thomas Melle. Ce dernier est assis sur un fauteuil avec, à sa droite, une petite table basse sur laquelle repose un ordinateur portable. Derrière lui se trouve un écran blanc qui servira à la projection d'images. Melle salue le public, se présente rapidement et entame une conférence sur Alan Turing, le grand pionnier de l'informatique et de l'intelligence artificielle. Cependant, il y a quelque chose d'étrange, quelque chose de décalé dans les mouvements de Melle, dans l'alignement entre sa bouche et sa voix, dans le grain de sa peau. En y regardant de plus près,

on s'aperçoit que l'homme qui nous fait face n'est pas du tout Thomas Melle, mais un robot. Celui-ci a été créé avec un soin inouï, à l'aide d'une technologie impliquant un niveau de compétence technique extraordinairement élevé. La ressemblance physique est presque exacte et la voix qui sort du système de sonorisation intégré au robot est la vraie voix (préenregistrée) de Melle. Néanmoins, toute personne assise assez loin à gauche ou à droite de la scène peut apercevoir les fils et les circuits qui sortent de l'arrière de la tête et du corps artificiel. À la fin du spectacle, lorsque les lumières se rallument, le public est invité à monter sur le plateau pour faire le tour de ce curieux être mécanisé, à présent silencieux et inerte, qui ne ressemble plus en rien à Melle ni à aucun autre être humain « réel » (fig. 1).

La pièce, créée par Stefan Kaegi, se nomme *Unheimliches Tal/Uncanny Valley*. Initialement produite pour Die Münchner Kammerspiele en 2018, sous l'égide du collectif artistique berlinois Rimini Protokoll, elle a été montée en 2019 dans sa version française et alors renommée *La vallée de l'étrange*. Elle est loin d'être la seule œuvre dramatique à avoir mobilisé un androïde. La pièce *Heddatron* d'Elizabeth Meriweather, créée en 2006 à New York, mettait déjà en scène un robot qui jouait un être mécanisé. En 2012, la compagnie Seneindan du Japon a elle aussi monté une version robotisée des *Trois sœurs* d'Anton Tchekhov – *Three Sisters: Android Version* – en collaboration avec le projet de théâtre robotique de l'Université d'Osaka. Cette pièce faisait suite à deux pièces antérieures dans lesquelles des androïdes jouaient des figures automatiques, *Heddatron: I, Worker* (2008) et *Sayonara* (2010). Les Technologues, un collectif de recherche spécialisé dans la robotique et l'intelligence artificielle, ont également utilisé le théâtre pour tester et développer des programmes consacrés à la communication non verbale (qui comprend notamment le langage corporel, les expressions faciales et le rythme d'élocution). En 2014, le Centre scientifique Copernic de



FIGURE 1 *La vallée de l'étrange* de Stefan Kaegi. Théâtre Vidy-Lausanne, 2019. Photographie : Kevin Curran.

Varsovie, en Pologne, a réuni une équipe complète d'«acteurs professionnels robotisés», vantant le fait qu'ils «n'oubliaient jamais leurs répliques et n'étaient jamais en retard³».

³ Anna Legierska, «The Rise of Robotic Theatre», *Culture.pl*, 18 avril 2014, en ligne sur www.culture.pl/en/article/the-rise-of-robotic-theatre (consulté le 05.03.2023).

La vallée de l'étrange se distingue toutefois de ces exemples puisqu'elle ne met pas en scène un robot incarnant un personnage de robot et qu'elle ne se présente pas comme un tour de force technologique. La pièce de Kaegi est plus subtile, tout en proposant un spectacle en apparence très simple, à savoir un être humain, sur scène, qui s'adresse à d'autres êtres humains. Sa complexité provient de deux éléments. Premièrement, le « personnage » au cœur de la pièce est une personne *réelle*, et non une construction fictive. Thomas Melle existe bel et bien, et parle ici en son nom propre. Deuxièmement – et paradoxalement –, cette personne réelle n'est en réalité pas réelle du tout dans le spectacle, mais relève d'une combinaison de circuits, de programmes, d'enregistrements vocaux et de conception 3D. À la fois *hyperréelle* et *hyperartificielle*, la star de *La vallée de l'étrange* nous éloigne des conceptions conventionnelles du personnage dans deux directions opposées de manière simultanée.

Examinons de plus près les deux hypothèses les plus courantes sur le personnage qui sont mises à mal par l'étrange mélange d'hyperréalité et d'hyperartificialité de Stefan Kaegi. La première est qu'il existerait, dans tout spectacle, une différence essentielle entre la personne physique présente sur scène (l'acteur ou l'actrice) et la personne fictionnelle incarnée (le personnage). On considère généralement que cette différence peut prendre la forme d'un maquillage ou d'une coiffure élaborée, d'un accent étranger bien maîtrisé, d'une claudication « fabriquée » par l'artiste pour son rôle, ou qu'elle peut se loger, tout simplement, dans le fait d'incarner des mots écrits par une tierce personne et provenant donc d'une source située hors des frontières de l'identité de l'interprète. Dans un cas comme dans l'autre, un personnage de théâtre ne serait alors pas seulement humain ; il serait, plus encore, un être humain *joué par* un autre être humain. On retrouve ce principe d'incarnation dans des spectacles impliquant, par exemple, un comédien ou une comédienne actuelle jouant

un roi ou une reine de la Renaissance, comme dans tant de mises en scène de pièces shakespeariennes. À l'autre extrémité du spectre, il peut s'agir d'un acteur ou d'une actrice prétendant être une autre version d'elle-même, à l'instar de ces artistes de cabaret du XIX^e et du début du XX^e siècle. L'enjeu, quoiqu'il en soit, est similaire : une transformation doit avoir lieu, un seuil – large ou étroit – entre le vrai et le faux doit être franchi pour que puisse advenir le personnage de théâtre. C'est du moins le postulat qui revient fréquemment.

L'autre hypothèse répandue que *La vallée de l'étrange* de Stefan Kaegi met à mal est presque l'inverse de la première. Elle consiste à penser que, s'il existe une différence nécessaire entre l'interprète et son rôle, il subsiste également une similitude essentielle : tous deux partagent la même enveloppe physique. Peu importe la différence d'accent, de tempérament, l'aspect baroque de la coiffure ou l'intensité de la claudication : la personne réelle qui sort du théâtre pour rentrer chez elle après la pièce et la personne fictive que le spectacle fait vivre aux yeux du public s'inscriraient dans une continuité fondamentale. Un personnage de théâtre résulterait donc aussi de la cohabitation d'un ou d'une artiste et d'un rôle dans un même *corps*. C'est d'ailleurs là qu'on situe souvent sa spécificité, par opposition au personnage purement littéraire. Les figures dramatiques seraient vivantes ! L'association de la notion d'*art vivant* avec le théâtre ne trouve certes son origine que dans la première moitié du XX^e siècle ; mais l'idée plus générale selon laquelle le théâtre, la danse et le cirque seraient des formes artistiques particulières en raison de leur rapport direct au public, sans aucune médiation – elles existeraient dans un continuum biologique absolu avec les spectateurs et spectatrices – a été exprimée de diverses manières de l'Antiquité à nos jours.

En faisant de son « personnage » une personne réelle dans la fiction, et en faisant incarner cette « personne réelle » par un robot, Kaegi défait donc d'un seul coup deux principes

clés du personnage de théâtre conventionnel. Cette stratégie provoque aussi une expérience étrange (*unheimlich, uncanny*) pour le public. S'interroger sur ce sentiment d'étrangeté que crée le déplacement du réel vers la robotique devrait alors permettre – du moins l'espérons-nous – d'en apprendre davantage sur le personnage de théâtre.

Unheimlich en allemand, ou *uncanny* en anglais, est souvent traduit par un terme plus général en français : « étrange » (d'où la traduction de *Unheimliches Tal/Uncanny Valley* par *La vallée de l'étrange*). L'*Unheimlichkeit*, cependant, est une forme particulière d'étrangeté. Selon le psychanalyste Sigmund Freud, l'*Unheimlichkeit* résulte de l'effondrement des catégories établies par lesquelles nous organisons l'expérience et la réalité. Par conséquent, les choses qui nous paraissent *unheimlich* ne sont pas seulement étranges (au sens courant du terme), mais sont plus précisément troublantes, voire inquiétantes. Les artistes surréalistes des années 1920 et 1930 cherchaient à obtenir des effets *unheimlich* dans leurs peintures et leurs sculptures en plaçant des objets familiers dans des contextes inhabituels, ou en leur donnant des attributs insolites : il pouvait s'agir d'un fer à repasser orné de pointes menaçantes sur sa semelle en métal (Man Ray, *Cadeau*, 1921), ou encore d'un téléphone analogique avec un homard à la place du combiné (Salvador Dalí, *Le téléphone homard*, 1938). Bien plus tard, le réalisateur américain David Lynch utilisera également cette esthétique dans ses œuvres cinématographiques et télévisuelles : qu'on pense à l'oreille humaine posée dans l'herbe d'un jardin de banlieue américaine parfaitement entretenu (*Blue Velvet*, 1986), ou au bref instant durant lequel une jeune femme apparaît avec un visage masculin totalement différent de celui qu'on lui connaissait jusqu'alors (*Lost Highway*, 1997), Lynch s'amuse à produire ce qu'on qualifie alors d'*inquiétante étrangeté*.

Un fer à repasser et des pointes ; un téléphone et un homard ; une pelouse et une oreille ; un visage de femme et un

visage d'homme: tous ces éléments qui nous sont habituellement familiers défient notre entendement lorsqu'ils sont associés entre eux ou placés trop près les uns des autres. Alors qu'ils ne produisent aucun effet particulier sur nous lorsqu'ils sont présentés seuls et dans leur contexte d'origine, leur assemblage défie toute pensée rationnelle. De manière similaire, c'est surtout par leur relation d'opposition qu'il nous est possible de saisir des concepts comme «réel» et «fictif» ou «homme» et «machine»: ceux-ci se définissent les uns par rapport aux autres. Il suffit de les rapprocher, de les mélanger ou de brouiller les frontières qui les séparent, à la manière Stefan Kaegi dans *La vallée de l'étrange*, pour qu'ils deviennent *unheimlich*/étranges.

L'expérience de Kaegi autour de l'inquiétante étrangeté nous apprend donc que ce que nous appelons un «personnage de théâtre» n'est pas une entité tangible, mais plutôt un *effet* produit par une relation entre plusieurs éléments, à savoir des mots et/ou des mouvements, une utilisation particulière de l'espace, les attentes d'un public et une certaine forme de présence matérielle (ordinairement – mais pas nécessairement – humaine). La nature précise de cet «effet personnage» dépend ensuite de la manière variable dont ces relations sont configurées⁴. Lorsque Francis Huster incarne Octave dans *Les caprices de Marianne* (1833) d'Alfred de Musset à la Comédie française en 1980, son personnage n'est pas aussi *étrange* pour le public que le Thomas Melle de Stefan Kaegi, parce que l'agencement de ses composantes – comédien, rôle, répliques et mouvements – est pour nous habituel. Nous avons ici affaire à un véritable être humain, armé de mots inventés par un auteur, qui se sert de son propre corps et de sa propre voix pour évoquer un individu fictif. Bien que

⁴ Dans *L'effet-personnage dans le roman* (Paris: Presses universitaires de France, 1992), Vincent Jouve utilise le terme «effet-personnage» dans un contexte différent pour décrire le processus de création collaborative qui se déroule entre le lectorat et un texte.

l'acteur et la figure d'Octave occupent la même unité biologique et le même espace de représentation, le réel (le corps et la voix de l'interprète) et l'irréel (les mots et les mouvements associés au rôle) sont organisés de manière à créer un effet de personnage conventionnel. À l'inverse, dans le cas du Thomas Melle de Kaegi, ces distinctions s'effacent et les éléments constitutifs de l'effet personnage sont traités d'une manière totalement différente. Cette différence rappelle alors que l'humanité (au sens premier du terme) n'est pas l'essence du personnage de théâtre – ni sa source *de facto* ni sa destination –, mais plutôt une composante parmi d'autres dans un large ensemble d'éléments.

La mécanique du personnage

À ce stade du chapitre, l'on pourrait objecter que *La vallée de l'étrange* relève d'une forme de théâtre de niche, d'une avant-garde artistique relativement obscure et peu représentative des courants esthétiques dominant l'art dramatique actuel. Sans prétendre le contraire, nous souhaitons souligner que la pièce a l'avantage de soulever des questions sur la relation entre le personnage et l'être humain qui, en réalité, imprègnent depuis longtemps l'art dramatique occidental (voire mondial) et continuent de résonner aujourd'hui. Il n'est pas nécessaire de fréquenter des institutions artistiques progressistes pour se confronter à des propositions artistiques qui remettent en question la place privilégiée de l'humain dans nos conceptions du personnel dramatique. De fait, la pièce de Kaegi s'inscrit dans une tradition opposée à la conception individualiste, psychologique et anthropocentrée du personnage qui émerge si rapidement des recherches Google commentées plus haut.

Le terme de « personnage » offre un point de départ intéressant pour tenter de remonter le fil de cette tradition. Étymologiquement, il est lié au mot latin *persona* (le « masque »). Bien qu'on soit aujourd'hui enclin à distinguer le

«personnage», en tant qu'élément de la création littéraire et dramatique, et le «masque», en tant qu'élément fondamentalement inerte du costume, une telle distinction n'avait pas lieu d'être dans une grande partie de l'histoire du théâtre occidental. Dans l'Antiquité grecque, un personnage était simplement *quelqu'un qui portait un masque*. Le rôle résidait dans le visage sculpté que revêtait l'artiste, si bien que «masque» et «personnage» étaient pratiquement équivalents. On considère généralement, avec Aristote, que la naissance du personnage de théâtre a eu lieu au VI^e siècle avant notre ère, lorsque le tragédien grec Thespis, en revêtant un masque, s'est distingué du chœur de cinquante citoyens qui chantaient et dansaient à l'unisson. C'est par ce biais que l'acteur a pris le rôle d'un héros mythique distinct (peut-être le dieu Dionysos lui-même), et interagi avec les membres du chœur. Ce sujet et d'autres aspects des masques seront abordés de manière beaucoup plus approfondie au chapitre 4.

Bien que l'utilisation systématique de masques par les acteurs et les actrices ait progressivement reculé, la conception du personnage comme un élément matériel et prothétique, plutôt qu'une entité psychologique et intériorisée, a persisté durant plusieurs siècles. Les premières pièces imprimées de l'époque de Shakespeare, par exemple, qualifiaient la liste des personnages au début de l'ouvrage soit de «*Dramatis Personae*» (en latin), soit de «*Persons of the Play*» (en anglais). L'emploi du mot «*personae/persons*», plutôt que du nom anglais «*characters*», comme le veut désormais l'usage, traduit en termes étymologiques la persistance d'une conception du personnage en tant que masque. Non pas de manière littérale, mais d'un point de vue symbolique: le personnage est encore une construction artificielle que l'acteur revêt ou expose, plutôt qu'une identité qu'il puiserait en lui-même.

Plus concrètement, cette manière de concevoir le personnage impliquait un jeu totalement différent de celui auquel nous assistons généralement sur les scènes contemporaines.

À la Renaissance, un comédien jouant une personne affligée – par exemple, la reine Gertrude confrontée à son fils Hamlet au sujet de son mariage prématuré avec le frère de son défunt mari – ne tentait pas de se remémorer un souvenir pénible pour produire de vraies larmes. À la place, il avait recours à des mouvements et à des gestes codifiés, iconographiquement liés à la tristesse; ces gestes étaient très similaires à ceux que dépeignaient les artistes dans les représentations picturales de la Crucifixion, de la Pietà, d'Adam et Ève chassés du Paradis, ou de toute autre scène archétypale que les arts visuels de l'époque associaient au malheur. À travers ce type de procédé et de technique, le traitement du personnage était tout sauf naturaliste. Il était emblématique, standardisé, et appartenait sémiotiquement, sous ce rapport, au monde matériel du costume, des accessoires et du décor plutôt qu'au monde cognitif et émotionnel de l'acteur lui-même. Cette perspective permet ainsi de mieux comprendre le paysage théâtral dans lequel s'intègre le théâtre de marionnettes, si populaire dans l'Europe médiévale. Alors que, de nos jours, les spectacles impliquant pantins et marottes semblent se distinguer du reste de la production dramatique contemporaine par leur caractère primitif, naïf ou – comme dans *La vallée de l'étrange* – *unheimlich*/étrange, le recours à des êtres artificiels prolonge la tradition du personnage comme masque.

Le personnage prémoderne était donc plus proche du monde non humain des choses inanimées que du monde humain des acteurs et des actrices. Cette proximité est inscrite dans le mot « personne » lui-même, qui, comme nous l'avons noté, est étymologiquement lié au masque. Or, au-delà même de l'accessoire physique, la notion de « personne » est historiquement distincte de celle de « l'être humain », bien que ces deux termes soient désormais presque interchangeables dans le langage courant. Dans son étude historique consacrée à la « notion de personne », l'anthropologue Marcel Mauss décrit la façon dont la personnalité juridique moderne,

qu'il fait remonter à la Rome antique, s'est progressivement développée à partir de manières beaucoup plus concrètes et prothétiques de penser l'identité. La tribu Zuñi du sud-ouest des États-Unis, par exemple, comprend l'identité à travers les rôles sociaux tenus par les individus. Ceux-ci sont nommés relativement à leur fonction au sein du collectif, et ces noms-fonctions se trouvent concrétisés par des masques lors de certains rituels et festivals. Comme l'explique Mauss, chez les Zuñi, «le clan est conçu comme étant constitué par un certain nombre de personnes, en vérité de personnages». Mauss parle aussi de la tribu Kwakiutl du nord-ouest du Canada, dans laquelle «il suffit de tuer [le] possesseur [d'un rang, d'un pouvoir, d'une fonction religieuse et esthétique] – ou de s'emparer de l'un des appareils du rituel, robes, masques – pour hériter de ses noms, de ses biens, de ses charges, de ses ancêtres, de sa *personne* – au sens plein du mot⁵».

Aussi pouvons-nous observer comment, dans ce type de contexte, la personnalité apparaît entièrement prothétique et très différente de l'identité individuelle, de la psychologie ou de tout autre élément qui confère leur humanité aux êtres humains. Le statut de «personne» a moins de rapport avec ce qu'un individu est en lui-même qu'avec les rôles ou activités qu'il remplit au sein d'une communauté ou d'un contexte social. À la lumière de ces observations, il apparaît maintenant clair que l'expression «*Persons of the Play*» évoque une notion différente de celle du «personnage de théâtre» qui nous est familière. À l'instar des tragédiens masqués de la Grèce antique, les acteurs de l'Angleterre de la Renaissance *revêtaient* le personnage au lieu de le *faire naître*. Cette idée existe toujours, sous la forme d'un fossile linguistique, dans l'expression «se mettre dans la peau d'un personnage», qui

⁵ Marcel Mauss, «Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne celle de "moi"», *The Journal of the Royal Anthropological Society of Great Britain and Ireland*, n° 68, 1938, p. 267 et 269.

rappelle en quelque sorte le fait de « se mettre en pyjama ». Le personnage était un concept matériel relatif à la *présentation*. Il existait en dehors de l'artiste, comme quelque chose d'assemblé à partir d'une variété de matières premières, comprenant objets, vêtements, gestes et voix.

Le personnage et le « réel »

Sans doute de nouvelles interrogations émergent-elles à ce stade. On se demandera peut-être : « Les masques anciens, les marionnettes médiévales, les personnages de la Renaissance et les robots d'avant-garde sont bien beaux, mais qu'en est-il de tous les personnages "réalistes" que j'ai vus sur scène ? » La question est parfaitement justifiée. En effet, qu'en est-il de la représentation de l'intériorité – pensées, anxiété, conflit moral, empathie ? Et que faire de ces résultats de recherche sur Google qui suggèrent que la plupart des gens, y compris dans le milieu du théâtre professionnel, considèrent que les personnages de théâtre possèdent de réelles qualités humaines, transmises par les acteurs et actrices qui les jouent ? Ces éléments doivent effectivement être pris en compte dans le cadre de cette réflexion, car ils montrent que nous sommes encore, à bien des égards, tributaires du naturalisme, mouvement qui a dominé l'art dramatique européen entre le XIX^e et le XX^e siècle. Mené par des figures telles qu'August Strindberg (Suède), Anton Tchekhov (Russie), Bernard Shaw (Irlande et Angleterre) et surtout Henrik Ibsen (Norvège), le naturalisme au théâtre a produit des personnages considérés comme très « réalistes », dans le sens où ils nous ressemblaient : ils vivaient dans le même monde et à la même époque que leur premier public, et se débattaient avec le même type de problèmes : famille, mariage, argent, sexe, maladie. Ces personnages étaient à tous égards aussi humains que les spectateurs et les spectatrices assises de l'autre côté du cadre de scène, unique membrane séparant alors la fiction de la réalité.

Le naturalisme s'est imposé non seulement à travers un certain type d'écriture dramatique, mais aussi grâce à une formation spécifique des comédiens et des comédiennes. Dans ce domaine, Constantin Stanislavski tient une place particulière. Bien qu'il ait lui-même été acteur pendant une grande partie de sa vie, on le connaît surtout pour son « système », qui exigeait des formes précises de préparation et de répétition des rôles. Ce système est devenu un élément central de la pédagogie du Théâtre d'art de Moscou, une institution cofondée par Stanislavski et le dramaturge et metteur en scène Vladimir Nemirovich-Danchenko, en 1898. La méthode de Stanislavski exige des actrices et des acteurs qu'ils construisent des personnages par le biais d'un processus d'autoréflexion et d'analyse, le but étant de fusionner leur propre psyché avec celle de leurs personnages. Selon Stanislavski, une pièce peut atteindre un véritable réalisme psychologique si ses interprètes parviennent à canaliser leurs souvenirs et leurs impulsions subconscientes dans leurs personnages – et le théoricien de développer un certain nombre d'exercices pour faciliter ce processus. Stanislavski opposait ce type de jeu, nommé « l'art de l'expérience », à une forme d'interprétation plus ancienne, la *personnation*, qu'il appelait « l'art de la représentation ».

Conformément à ce lien entre personnage et expérience de la vie réelle, Stanislavski encourageait également ses comédiens et ses comédiennes à s'immerger dans le monde de leurs personnages, à prendre leurs habitudes, à penser et à parler comme eux. Pendant les répétitions des *Bas-fonds* (1902) de Maxime Gorki, il a ainsi emmené les membres de sa troupe au marché Khitrov à Moscou pour qu'ils passent du temps avec les personnes sans domicile fixe qui s'y trouvaient et s'immergent dans le monde du dénuement. Ces aspects du système de Stanislavski ont eu une influence énorme au XX^e siècle, qui se poursuit encore aujourd'hui. L'un de ses disciples les plus enthousiastes a notamment été

Lee Strasberg, directeur de l'Actor's Studio à New York de 1951 à 1982. Longtemps considérée comme l'école d'art dramatique la plus prestigieuse des États-Unis, l'Actor's Studio est également l'épicentre institutionnel de la *method acting*. En tant que réappropriation américaine du « système » de Stanislavski, la « *method* » est synonyme de jeu de haut niveau dans le monde anglo-saxon, en particulier au cinéma. Parmi ses praticiens figurent James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Al Pacino, Jane Fonda, Dustin Hoffman, Robert De Niro ou encore Daniel Day-Lewis.

Or, malgré son héritage aujourd'hui très prégnant dans les courants dramatiques et cinématographiques dominants, le naturalisme relevait à ses débuts d'une expérience radicale. Les premières pièces dites « naturalistes » étaient en effet considérées comme avant-gardistes en raison de leur rejet revendiqué de tout ce qui pouvait être perçu comme décoratif ou « cosmétique » dans la mise en scène et la dramaturgie. Ce parti-pris a eu des conséquences particulièrement importantes sur le traitement des personnages. Comme mentionné plus haut, le personnage était jusqu'alors, et par définition, ornemental : il s'apparentait à une « parure stylisée » que les acteurs et les actrices revêtaient, au sens propre comme au sens figuré. Or le théâtre naturaliste, en lieu et place de cet esthétisme, recherche l'*objectivité*, conçue comme la reproduction exacte de comportements observables. Ainsi que le suggère cette notion, le personnage naturaliste devient donc autant le produit d'une démarche scientifique qu'artistique. Le plus célèbre défenseur de ce mouvement est sans doute l'écrivain français Émile Zola qui, dans des romans comme *Germinal* (1885), rejette le langage rhétorique et figuratif en faveur d'un style cru et désornementé, qui imite la rigueur et l'économie de l'écriture scientifique alors en plein développement. Si les idées programmatiques de Zola sont plus étroitement associées au naturalisme littéraire et romanesque, les déclarations d'Ibsen et de Tchekhov, ses contemporains dans

le domaine du théâtral, font écho à son approche. Ibsen, par exemple, décrit ses pièces comme une forme d'expérience: «Je peux être comparé à un chimiste, qui est familier avec les substances et attend le résultat.» De même, pour Tchekhov, médecin de formation, «l'écrivain doit être aussi objectif que le chimiste». Il ajoute: «J'ai essayé, dans la mesure du possible, de tenir compte des faits scientifiques; et lorsque cela a été impossible, j'ai préféré ne pas écrire du tout⁶.»

Attardons-nous sur ces commentaires qui, contre toute attente, suggèrent une piste de réflexion intéressante sur les rapports entre naturalisme et artificialité au théâtre. Si les personnages «réalistes» d'Ibsen et de Tchekhov semblent d'abord constituer une contre-tradition aux masques, aux marionnettes et aux androïdes du drame occidental, un examen plus approfondi de leur doctrine révèle qu'à certains égards, les deux façons de penser le personnage sont étroitement liées. Le Thomas Melle robotique de Kaegi pourrait être considéré comme l'ultime conséquence des recherches d'Ibsen ou de Tchekhov autour de l'objectivité, le résultat extrême d'un projet qui aurait tenté de traduire la création de personnages en science mécanique. L'objectivité au théâtre, comme toutes les formes d'objectivité, nous éloigne finalement de l'humain et, par définition, du sujet. Tel n'était certainement pas le but de Stanislavski, ni celui de Zola; mais il serait tout à fait possible d'imaginer un ou une artiste, à l'image de Kaegi, qui prendrait les mots de Tchekhov au pied de la lettre, remplaçant le terme de «chimiste» par celui «d'ingénieur en robotique», pour en arriver à une production comme *La vallée de l'étrange*.

⁶ Frode Helland et Julie Holledge (dir.), *Ibsen on Theatre*, May-Brit Akerholt (trad.), Londres: Nick Hern Books, 2018, p. 89; Jutta Hercher et Peter Urban (dir.), *Chekhov on Theatre*, Stephen Mulrine (trad.), Londres: Nick Hern Books, 2012, p. 59 et 95.

On l'aura donc compris: la relation entre le personnage et l'humain évolue et change au fil du temps. Chaque période voit se développer une réflexion particulière sur les deux termes de la relation; non pas seulement sur ce qu'est (ou devrait être) un personnage, mais aussi sur ce que signifie le fait d'être humain. Stanislavski, comme beaucoup de *method actors* modernes après lui, a tenté de rendre ses personnages humainement convaincants en exploitant le subconscient. Pour lui et ses collègues, l'humanité résidait dans une psychologie particulière, qui résultait de la combinaison de caractéristiques innées et d'expériences vécues. Ibsen et Tchekhov ont pour leur part situé l'humanité qu'ils cherchaient à conférer à leurs personnages dans des faits observables et individualisés du discours et du comportement. Poussant cette approche jusqu'à sa conclusion logique, mais également ironique, Kaegi a attribué ces qualités humaines observables et individualisées à une machine qui les a fusionnées en un personnage de théâtre.

La temporalité du personnage

Si *La vallée de l'étrange* de Kaegi constitue un cas extrême dans la tradition du personnage de théâtre, *En attendant Godot* (1953) de Samuel Beckett en représente un autre. Créée au Théâtre de Babylone à Paris, la pièce la plus célèbre du dramaturge irlandais pourrait, du point de vue de la construction du personnage, être considérée comme l'opposé de *La vallée de l'étrange*. Au lieu de créer un être de théâtre en attribuant des traits humains à un élément non humain, Beckett façonne son personnel dramatique en attribuant des traits non humains à des êtres humains. Expliquons-nous à l'aide d'un passage de la pièce. Dans la scène ci-dessous, Estragon et Vladimir, les deux personnages principaux qui demeurent dans un lieu fixe tout au long de l'action, disent au revoir à Pozzo et Lucky, deux êtres sans origine ni but apparent, traversant le plateau :

ESTRAGON – Alors, adieu.

POZZO – Adieu.

VLADIMIR – Adieu.

POZZO – Adieu.

Silence. Personne ne bouge.

VLADIMIR – Adieu.

POZZO – Adieu.

ESTRAGON – Adieu.

Silence.

POZZO – Et merci.

VLADIMIR – Merci à vous.

POZZO – De rien.

ESTRAGON – Mais si.

POZZO – Mais non.

VLADAMIR – Mais si.

ESTRAGON – Mais non.

Silence

POZZO – Je n'arrive pas... (*il hésite*)... à partir.

Lorsque Pozzo et Lucky quittent enfin la scène, Vladimir et Estragon reviennent sur cet épisode :

VLADIMIR – Ça a fait passer le temps.

ESTRAGON – Il serait passé sans ça.

VLADIMIR – Oui. Mais moins vite.

Un temps.

ESTRAGON – Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

VLADIMIR – Je ne sais pas.

ESTRAGON – Allons-nous-en.

VLADIMIR – On ne peut pas.

ESTRAGON – Pourquoi ?

VLADIMIR – On attend Godot.⁷

⁷ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris : Minuit, 1952, p. 65-67.

Les personnes familières d'*En attendant Godot* sauront que ce genre d'échanges, cycliques et sans direction, est typique de la pièce. La réplique « On attend Godot » a déjà été utilisée à plusieurs reprises, dans le texte, pour justifier le fait de ne rien faire et de n'aller nulle part. L'identité et la nature exacte de Godot, le lieu et l'heure de la rencontre, et ce qui est supposé s'y passer exactement restent flous, pour nous comme pour les personnages. Le fait que Beckett parvienne néanmoins à maintenir l'attention de son public, à le faire rire de bon cœur et parfois même à l'émouvoir, fait partie du génie mystérieux de son œuvre.

Estragon et Vladimir soulèvent des interrogations uniques sur la relation entre le personnage de théâtre et l'humain. Ils parlent dans un style qu'on pourrait qualifier de réaliste, sans ornement rhétorique ni artifice particulier. Ils sont habillés d'une manière à la fois ordinaire et générique : chacun d'eux est une sorte de « monsieur Tout-le-monde » des années 1950, portant chapeau melon, costume noir et bottes à lacets (fig. 2). Pourtant, bien que le public les identifie immédiatement comme des individus « standards », ces personnages ont quelque chose d'étrange. Ils ne savent pas pourquoi ils sont là où ils sont. Ils ignorent quel jour nous sommes. Ils ne comprennent ce qu'ils font qu'en termes très vagues. Ils ne semblent pas progresser de quelque manière que ce soit sur les plans intellectuel ou affectif. Leurs échanges se déploient dans un présent continu et comique, où les chaînes causales d'action et de sens ne durent pas plus d'une minute ou deux. La question qui se pose à nous est alors la suivante : si l'on prive un être de sa capacité à vouloir agir, à développer des connaissances basées sur l'expérience, et à relier le passé, le présent et le futur d'une manière qui peut informer son comportement, cet être est-il pleinement humain ? Peut-on qualifier « d'humaine » une entité qui n'existe que dans l'instant présent, n'a aucune conscience d'elle-même et ne réagit qu'aux *stimuli* immédiats ? D'après la plupart des définitions



FIGURE 2 Bill Paterson et Brian Cox dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Royal Lyceum, Édimbourg, 2015. Photographie : Alan McCredie.

philosophiques et neurologiques conventionnelles, la réponse est non. De telles conditions psychiques, qui rendent impossible toute capacité d'agir et tout sens de la responsabilité, décrivent au mieux un animal, et au pire une personne souffrant d'un dysfonctionnement cérébral extrême qui ne lui permettrait pas de se voir accorder le statut de « personne juridique » selon les termes de la plupart des systèmes judiciaires occidentaux.

Tandis que *La vallée de l'étrange* est *unheimlich* parce qu'elle met en scène un être non humain doté de capacités humaines, *En attendant Godot* est *unheimlich* parce qu'elle met en scène des êtres humains privés des composantes les plus fondamentales de l'humanité : le sens de la responsabilité individuelle, la capacité d'agir et la rationalité. Ces trois

éléments ont en commun d'être des concepts temporels. En d'autres termes, ils ne peuvent fonctionner et prendre sens que par rapport au temps qui passe : le sens de la responsabilité requiert une conscience du passé (j'ai fait A, donc B est arrivé) ; la capacité d'agir requiert un sens du futur (si je fais A, alors B arrivera) ; et la rationalité requiert une compréhension du rapport entre le passé, le présent et le futur (je sais la réalité comme un système de cause à effet). L'humanité existe donc dans une temporalité linéaire et prend son sens par rapport à des expériences qui dépendent de cette temporalité, comme la motivation et le regret.

Dans les modèles canoniques, le personnage de théâtre est lui aussi un concept lié au temps. Le genre tragique, en particulier, confère à ses figures une certaine force directionnelle, un destin ou une fatalité dont ils ne peuvent s'écarter. On le vérifie autant avec Hamlet de William Shakespeare et Willy Loman d'Arthur Miller qu'avec Œdipe chez Sophocle. Et quoique nous abordions le sujet plus en détail au chapitre 2, il convient de noter ici que, pour Aristote comme pour les dramaturges français du XVII^e siècle tels que Corneille et Racine, qui ont entièrement adhéré à ses enseignements, le personnage ne peut tout simplement pas exister sans une conception bien définie et linéaire de la temporalité. Il ne constitue à leurs yeux qu'un élément d'un système dramaturgique global qui comprend également le genre dramatique, le lieu, l'action et, bien sûr, le temps, chacun de ces aspects étant fortement codépendant et devant s'articuler de manière cohérente.

Il est remarquable qu'*En attendant Godot* de Beckett, qui refuse à ses deux personnages principaux les éléments clés de l'humanité, soit néanmoins régulièrement considérée comme une œuvre proposant « une drôle de réflexion sur la condition humaine ». C'est ainsi que la décrit Manuel Piolat Soleymat dans le journal *La Terrasse*. De manière similaire, le dossier pédagogique qui accompagnait une mise en scène de la pièce en 2019 au Théâtre du Pavé de Toulouse la décrivait comme un

«tableau de la condition humaine.» En Angleterre, un article d'Alfred Hickling, paru dans *The Guardian*, affirmait encore que «Beckett a écrit sur la condition humaine». Et même la couverture de la principale édition anglaise de la pièce comporte une citation du *London Times* qualifiant *En attendant Godot* de «pièce pleine de tendresse pour toute la perplexité humaine⁸».

Nous n'avons pas pour intention, en citant ces différentes réactions à la pièce, d'insinuer que des générations de critiques, d'enseignantes et d'enseignants ont eu tort de l'interpréter ainsi, mais plutôt de suggérer que l'être humain et l'idée de condition humaine n'existent pas dans un alignement parfait. En effet, c'est très souvent le monde non humain qui fournit les pistes de réflexion les plus intéressantes sur notre situation existentielle. Pensez à Samantha, l'assistante virtuelle du film *Her* (2013), incarnée par la voix de Scarlett Johansson, ou encore à WALL-E, le robot solitaire du film d'animation Pixar du même nom (2008). On pourrait citer aussi les célèbres paroles de Simon et Garfunkel, «*I am a rock, I am an island*», dans la chanson «*I Am a Rock*», tirée de leur album *Sounds of Silence* (1966). *En attendant Godot* est souvent décrite comme une tragicomédie existentielle qui mettrait en évidence le non-sens ultime de la vie. Peut-être. Mais la pièce nous rappelle aussi, en creux, les qualités humaines – qui font complètement défaut à Vladimir et Estragon – grâce auxquelles nous donnons un sens à la vie. Beckett y parvient grâce à un traitement attentif et très original de ses personnages.

⁸ Manuel Piolat Soleymat, «En attendant Godot», *La Terrasse*, n° 242 (28 mars 2016), en ligne sur <https://www.journal-laterrasse.fr/en-attendant-godot-10/> (consulté le 28.02.2023); Pauline Charousett, «Dossier pédagogique» d'*En attendant Godot*, Théâtre du Pavé (2019), p. 9; Alfred Hickling, «Waiting for Godot», *The Guardian* (8 février 2012), en ligne sur <https://www.theguardian.com/stage/2012/feb/08/waiting-for-godot-review> (consulté le 28.02.2023); Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, New York: Grove Press, 1982.

Du personnage comme créature

L'histoire du théâtre est marquée par des expériences consistant à explorer différentes manières de percevoir et de vivre l'humain à travers le non-humain. *Hamlet* de Shakespeare (1601) offre à lui seul un grand nombre de ces médiations, allant de l'évocation, par le personnage éponyme, de son monde émotionnel à travers une description de ses vêtements noirs au début de la pièce, à sa réflexion sur la finitude humaine face au crâne de Yorick dans le cimetière («Hélas, pauvre Yorick⁹!»). En tant que pratique fondamentalement matérielle impliquant des signifiants vivants et non vivants, le théâtre est peut-être particulièrement bien équipé pour mener de telles investigations. Si tel est le cas, il s'agit d'une aptitude exploitée avec une inventivité croissante dans le théâtre contemporain. En guise de conclusion, nous aimerions poursuivre cette intuition en revenant au lieu où notre réflexion avait commencé – le Théâtre Vidy-Lausanne, en Suisse – et boucler ainsi le chapitre.

La situation est la suivante : nous sommes le 5 juin 2018 et les lumières douces du théâtre éclairent un enclos de terre. Le seul occupant du plateau, qui se tient debout dans le coin arrière gauche du décor, le plus loin possible du public, est un cheval blanc. Après quelques instants, une femme entre depuis la coulisse opposée, au fond à droite. Elle se met à s'adresser au cheval et lui raconte les raisons pour lesquelles elle a créé le spectacle. Ses motivations, on le comprend, viennent d'un mélange d'observations culturelles et d'expériences personnelles. Elle les confie à l'animal de manière familière, voire intime. Cette femme est Lætitia Dosch, actrice, dramaturge et metteuse en scène française. C'est elle qui crée la pièce, titrée *HATE: Tentative de duo avec un cheval*.

⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, G. R. Hibbard (éd.), Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 329.



FIGURE 3 Lætitia Dosch et Corazón, dans *HATE: Tentative de duo avec un cheval* de Lætitia Dosch. Théâtre Vidy-Lausanne, 2018. Photographie : Dorothee Thébert Filliger.

Le texte est adapté d'un journal intime qu'elle a tenu pendant la période qui a précédé la création. Il se déroule comme un monologue adressé au cheval, mais le véritable objet de fascination du spectacle est le sentiment de confiance et de connexion qui se développe progressivement entre la femme et l'animal pendant une heure et vingt minutes. Le processus est remarquable, émouvant et aussi puissant à observer qu'il est difficile à décrire (fig. 3).

Le cheval, dont le nom est Corazón, est-il un personnage? La réponse à cette question doit être affirmative; non pas à cause de la nature ou de l'identité de Corazón, mais plutôt en raison de l'endroit où il se trouve. Dans le périmètre de l'enclos, sous les lumières artificielles et devant un groupe

de personnes rassemblées dans le but d'assister à une pièce de théâtre, il n'est plus un cheval ordinaire – tout comme Lætitia Dosch n'est plus simplement Lætitia Dosch, bien qu'elle partage ses pensées, ses impressions et ses observations «réelles». Le contexte est fondamental; et le théâtre, spécifiquement, est un contexte qui modifie la dynamique cognitive et éthique de la communication et du mouvement. Du côté du public, le regard et l'écoute ne se résument plus aux capacités passives et réceptives de la vie quotidienne, mais deviennent des actes d'évaluation et d'interprétation hautement intentionnels et ciblés. Ce nouveau rapport spectatorial modifie les enjeux de l'action et de la parole de l'autre côté du plateau. Sur scène ou, plus largement, dans l'espace de la performance, les gestes, les sons, les mots, et même la simple présence physique ont une signification et un effet accrus. Se trouver dans cet espace de représentation – occuper cette position particulière dans l'écosystème du théâtre –, c'est être un personnage. Le personnage, pourrait-on dire, est donc aussi un statut situationnel, que Corazón et Lætitia Dosch, dans *HATE*, partagent au même titre. Que l'un soit un cheval et l'autre un être humain est d'une importance secondaire. Le personnage n'est pas un *quoi*, mais un *où*. Et c'est bien ce que souligne brillamment un tel spectacle.

Les animaux ont leur propre histoire dans le monde du théâtre. Celle-ci va des numéros de cirque à certaines formes spectaculaires aujourd'hui oubliées telles que l'*hippodrama*, un genre à la mode dans l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle, où des pièces entières étaient jouées à cheval. L'une des personnes ayant collaboré au spectacle *HATE* de Lætitia Dosch, Judith Zagury, est la directrice du ShanjuLab, une institution établie à Gimel, en Suisse, qui se décrit comme «un laboratoire de recherche théâtral sur la présence animale¹⁰». Zagury

¹⁰ «ShanjuLab», *ShanjuLab*, en ligne sur www.lab.shanju.ch/a-propos/le-lab (consulté le 05.03.2023).

collabore également avec Stefan Kaegi en 2021, sur le projet qui suit *La vallée de l'étrange*, à savoir *Temple du présent – solo pour octopus*. Mettant en scène un être humain interagissant avec une pieuvre, le spectacle est décrit par Zagury et Kaegi comme un «aquarium théâtral» qui offre «une réflexion [...] dont l'humain n'est pas le centre, mais qui joue de notre tendance à nous reconnaître et nous projeter dans le miroir tendu par les animaux¹¹».

La fascination (ou la surprise) qu'éprouvent les spectateurs et spectatrices face à une telle programmation est-elle la même que celle qu'ont éprouvée des générations d'élèves et d'universitaires en lisant la didascalie la plus mystérieuse de Shakespeare, «*Il sort, poursuivi par un ours*», dans *Le conte d'hiver* (1611)? Cette fascination vient-elle du fait que ce type de spectacles, où l'humain et l'animal se coproduisent sur scène (plutôt que de simplement marcher, travailler ou jouer ensemble), suggère une affinité profonde entre les deux espèces, et questionne ainsi la signification même de la vie humaine? Ou relève-t-elle plus simplement du frisson que provoque le bizarre, de ce tressaillement étrange qu'engendre le fait de voir un animal prendre un statut que nous avons tendance, à tort, de réserver aux seuls êtres humains: celui de personnage?

*

La vallée de l'étrange, *HATE* et *Temple du présent – solo pour octopus* sont sans aucun doute des productions d'avant-garde; ce n'est pas le genre de spectacle qui vient à l'esprit du grand public quand on lui parle de théâtre, tout comme un robot, un cheval et une pieuvre ne sont pas les premières images que lui suggère le terme de «personnage». Néanmoins, nous

¹¹ «Temple du présent – Solo pour octopus: Film», Théâtre Vidy-Lausanne, en ligne sur www.vidy.ch/temple-du-present-solo-pour-octopus (consulté le 05.03.2023).

espérons avoir démontré, dans ce chapitre, que de telles performances ne doivent pas être considérées comme de simples provocations, ni comme des expériences archaïques désormais perdues dans l'obscurité de l'histoire du théâtre. Au contraire, lorsque Kaegi et Dosch remettent en question nos idées préconçues sur la relation entre le personnage et l'humain, ils opèrent au cœur même de la tradition, reprenant à leur compte des problématiques qu'avait déjà explorées un large éventail de dramaturges modernes, d'Ibsen à Beckett. Et en déplaçant la vie émotionnelle et psychologique des êtres humains du centre vers les marges de l'expérience théâtrale, Kaegi et Dosch reviennent à la conception du personnage et du jeu qui sous-tendent le drame, de Sophocle à Shakespeare.

Notre propos n'est en aucun cas de suggérer qu'*Œdipe roi*, *Hamlet*, *La cerisaie*, *En attendant Godot* et *La vallée de l'étrange* seraient « identiques ». Ces pièces ont été écrites à des époques différentes, dans des lieux distincts, et sont, du point de vue des sensibilités artistiques, radicalement dissemblables. Cependant, sur le plan de l'attention particulière qu'elles accordent à la manière dont un texte peut être incarné sur scène, toutes font, à leur manière, ce que le théâtre a toujours fait : elles se servent du personnage pour interroger la place de l'humain dans l'art dramatique – et dans le monde.

2

Le personnage et la voix

Un très long silence.

– Mais vous avez des amis.

Un long silence.

Vous avez beaucoup d'amis.

Qu'offrez-vous à vos amis pour qu'ils soient un tel appui ?

Un long silence.

Qu'offrez-vous à vos amis pour qu'ils soient un tel appui ?

Un long silence.

Qu'offrez-vous ?

Silence.

une conscience consolidée réside dans une salle de banquet assombrie près du plafond d'un esprit dont le parquet bouge comme dix mille cafards quand entre un rai de lumière comme toutes les pensées en un moment d'entente s'unissent au corps sans plus de répulsion comme les cafards portent une vérité que personne jamais ne profère

J'ai connu une nuit où tout me fut révélé. Comment est-ce que je peux encore parler¹² ?

C'est ainsi que s'ouvre la dernière pièce (posthume) de Sarah Kane, *4.48 Psychose*. Il n'y a rien d'autre, si ce n'est une page de titre. Pas de préface, ni de *dramatis personae*. Seulement ce tiret et ces quelques didascalies, suivies de paragraphes jetés sur des pages trouées de vides typographiques et de points à la ligne. Écrit en 1999 par une dramaturge britannique réputée pour ses provocations esthétiques, le texte se joue des conventions théâtrales pour nous plonger dans une conscience au bord du suicide. Du moins est-ce de cette façon que les lecteurs et lectrices de la pièce l'interprètent ordinairement. Car rien dans les indications fournies par la version imprimée ni dans la structure même de l'œuvre, dans cette alternance de monologues morcelés et de dialogues répétitifs, ne permet d'affirmer que les mots sur les pages doivent être attribués à un seul et même individu. À l'exception peut-être du suicide effectif de l'autrice, quelques semaines après la rédaction de l'œuvre. Plus que toute autre chose, c'est la connaissance de ce triste événement qui a conduit la plupart des critiques à considérer *4.48 Psychose* comme la lettre d'adieu d'un esprit psychotique.

Reste que la présence de tirets dans le texte, qui introduisent des interrogations de type psychothérapeutique (« Est-ce que ça vous a soulagée ? »), fait exister plusieurs types de discours, et que ces discours soulèvent de nombreuses questions. S'agit-il, comme on le pense souvent, de monologues intérieurs émanant d'une seule et même psyché ? Ou font-ils exister différents personnages ? Et qui seraient ces personnages ? Des psychologues, face à une patiente ? Plusieurs versions de cette patiente ?

¹² Sarah Kane, *4.48 Psychose*, Évelyne Pieiller (trad.), Paris : L'Arche, 2001, p. 9.



FIGURE 4 4.48 *Psychose* de Sarah Kane par Deafinitely Theatre. New Diorama, Londres, 2018. Photographie : Becky Bailey.

Les choses se compliquent encore si l'on considère la mise en spectacle de la pièce. Car les artistes qui choisissent de la monter doivent prendre des décisions qui soulèvent nécessairement de nouvelles ambiguïtés. Il arrive par exemple qu'un ou une interprète prenne en charge l'entier du texte, comme l'a fait le comédien Luiz Paëtow à São Paulo en 2003. Mais se pose alors la difficulté de rendre le public sensible à la coprésence des discours dans le script. D'autres productions choisissent à l'inverse d'incarner ces répliques à l'aide de plusieurs artistes, à la façon des quatre membres de Deafinitely Theatre (Londres, 2018, fig. 4), quitte à gonfler la fiction de figures bien définies. La première représentation de *4.48 Psychose* à Londres, un an après la mort de Kane, avait pour sa part choisi l'option du trio. Or cette incarnation à

trois interprètes était susceptible de se lire de deux manières différentes (au moins), le trio pouvant représenter trois personnages distincts, ou appeler une lecture métaphorique et renvoyer plutôt à des formes d'abstraction. En effet, la nature même des êtres qui nous sont présentés dans ce type de mises en scène est sujette à questionnement : les individus qui nous parlent depuis le plateau sont-ils même des « personnages » ?

On le voit, l'un des enjeux centraux qu'explore une telle pièce est celui du lien entre le personnage et la voix. Cette notion de « voix » doit être comprise ici dans un sens étendu, qui recouvre le double problème du texte et des sons du spectacle. Comme nous le mentionnions au chapitre précédent, l'art dramatique implique par nature deux plans de réalité (et, pourrions-nous dire, de *sonorité*) : parce que, dans les formules théâtrales traditionnelles, les figures d'une pièce s'adressent des répliques qui visent elles-mêmes à être énoncées par des artistes (voire, mais plus rarement, par des robots), la voix d'un personnage telle que nous la recevons lors d'une représentation se compose nécessairement de la parole écrite par un ou une dramaturge *et* des manifestations orales de la personne qui la prend en charge face au public.

Dans un genre traditionnellement marqué par sa composante littéraire – le « théâtre de texte » domine encore largement notre conception de l'art dramatique –, ce rapport entre voix et personnage a longtemps été considéré comme simple, logique et même non problématique : une réplique donnerait accès à une individualité attendant d'être incarnée par un ou une artiste (qui ne ferait que « prêter son timbre » au personnage). Plus cette artiste aurait de « texte », plus son personnage serait d'ailleurs perçu comme important dans l'économie de la pièce. En témoignent ces cruels moments de répartition des rôles, dans les productions amatrices (mais aussi professionnelles), qui font naître d'insidieuses rancoeurs chez les personnes auxquelles échoient des personnages presque muets.

Or c'est bien ce rapport que 4.48 *Psychose* met en question. Parce qu'aucune « liste des personnages » n'apparaît en ouverture, parce que le contenu des répliques résiste à construire toute subjectivité cohérente, et parce que la structure même du texte ne permet pas de délimiter une (ou plusieurs) individualité(s), aucun véritable « personnage » ne peut *a priori* y être décelé, si ce n'est ceux que la mise en scène choisira de faire exister sur le plateau. Rendant évident le caractère arbitraire de toute incarnation des répliques sur scène – dans ce cas précis, les artistes peuvent difficilement rendre compte de la forme éclatée du texte initial –, la pièce de Kane souligne que texte et performance vocale peuvent entrer en tension dans leur manière de construire des figures dramatiques.

À ces éléments s'ajoute aussi le problème du caractère autobiographique de la pièce. Comme suggéré au chapitre précédent, il faut généralement un décalage avec la réalité, un seuil à franchir pour qu'un comédien ou une comédienne puisse devenir un personnage sur le plateau. On attend, en somme, un certain degré de *fiction*. Peut-on donc employer cette notion lorsque les mots qui nous parviennent semblent renvoyer au mal réel de l'autrice à l'approche de la mort ? La « double énonciation » se fait en effet particulièrement sensible dans ce type de situation. Par cette expression, nous désignons le statut particulier du dialogue théâtral, qui a toujours deux destinataires : d'un côté, les êtres imaginaires auxquels s'adressent les répliques dans la fiction ; de l'autre, le public, placé dans la position de témoin des échanges. C'est la présence de cette assistance extérieure qui permet d'ailleurs des jeux d'ironie ou de clins d'œil, textuels comme scéniques, les artistes et les dramaturges s'amusant parfois à faire passer des messages dont les personnages eux-mêmes ne sont pas conscients dans la fiction. Or, chez Kane, le fait que le texte se construise en grande partie sous la forme de monologues et qu'il relève surtout d'une confidence authentique semble créer une brèche dans cette double énonciation : les paroles

couchées sur les pages ne semblent (presque) plus fonctionner que dans un rapport direct avec le public qui, même lors des représentations par des artistes spécifiques, sera sans cesse renvoyé à l'autrice cachée derrière le texte. Comment alors considérer cette «voix», ce composé de témoignage auctorial, de dialogues juxtaposés et d'incarnation scénique ?

En tant que cas extrême d'expérimentation autour du texte dramatique, *4.48 Psychose* rappelle ainsi que la voix, qui participe pleinement de l'effet personnage, est elle-même le résultat de toute une série de composantes variées et variables : la parole textuelle, l'énonciation par des artistes, mais aussi les différents rapports au public qui modulent cette énonciation. Elle incite également à repenser l'idée du personnage de théâtre comme la conjonction nécessaire d'une voix univoque et d'une individualité unique. Cependant, il ne faut pas pour autant penser que la pièce est en cela avant-gardiste. Ou plutôt, en tant que pièce avant-gardiste, elle met le doigt de façon neuve sur un enjeu peut-être aussi vieux que le théâtre lui-même. Comme on va le voir en effet, l'histoire du théâtre occidental est faite de nombreux cas limites, d'expériences autour de la parole et du son qui demandent d'assouplir la conception traditionnelle du personnage de théâtre afin de ne pas négliger certaines figures – et certaines voix ! – qui ont marqué la création dramatique.

Plusieurs corps pour un discours

L'une des figures les plus particulières du point de vue des rapports entre voix et individualité est aussi l'une des composantes les plus anciennes de l'art dramatique : le chœur antique. Cet élément collectif caractéristique de la production grecque du V^e siècle avant notre ère se retrouve dans toutes les pièces d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide ou encore d'Aristophane. Composé d'une quinzaine de personnes anonymes, il ne fait aucune distinction parmi ses membres. Ces derniers sont

des figures non identifiées qui parlent, chantent et dansent à l'unisson entre les actions des protagonistes. Ils n'ont ni nom ni caractérisation. L'existence même d'une telle entité théâtrale révèle alors une manière bien spécifique de penser le rapport entre la voix, le spectacle et ses figures. Souvenons-nous que, dans l'Antiquité, la notion même de personnage n'est pas comprise de la même façon : il ne s'agit pas pour les artistes d'imaginer des individualités qui construiraient une représentation « réaliste » du monde, mais bien de convoquer des archétypes que les interprètes font exister grâce au masque. Et dans ce monde fait de prothèses et de visages grimés, le chœur constitue lui-même l'élément le plus codifié. Sans viser à incarner un (ou plusieurs) personnage(s) précis, il représente une catégorie socioculturelle générale (des vieillards, des étrangères, des prêtresses, *etc.*), demeure extérieur à l'intrigue, mais apparaît pourtant essentiel à l'événement théâtral.

Dans la Grèce antique, il existe en effet une particularité supplémentaire du point de vue du personnel dramatique, une différence de statut entre le chœur et les protagonistes qu'il faut relier à leur rapport à l'action fictionnelle. Tandis que la parole des héros et des héroïnes sert à faire avancer cette action, celle du chœur remplit une tout autre fonction : elle situe son intérêt sur le plan esthétique, au niveau du spectacle. Il faut noter, d'ailleurs, que le théâtre antique se pense uniquement comme une performance oralisée : il n'existe pas de trace textuelle des pièces (les manuscrits qui nous sont parvenus ayant été rédigés de mémoire après les représentations). Ainsi, tout en étant central dans l'économie des pièces – le chœur prononce non seulement la moitié des répliques, mais bien des œuvres doivent même leur titre à son identité dans la fiction (*Les Phéniciennes* [-411], *Les Érinyes* [-458], *etc.*) –, le groupe choral a surtout un rôle lyrique. Accompagnées de musique et de mouvements synchronisés, ses interventions, formulées dans une métrique particulière, ont la charge de rappeler des événements et de

réagir au drame représenté pour faire vivre au public une expérience émotionnelle collective. Rappelons aussi que les pièces se jouent alors dans un contexte religieux : c'est pour rendre hommage aux dieux que s'organisent les cycles de représentations théâtrales, et le chœur y tient une fonction cultuelle, ses chants invitant les membres de l'assistance à participer à la performance rituelle depuis leur place dans les gradins, en co-énonciation. En bref, la voix du chœur antique, à la fois unique et plurielle, est un pur artifice théâtral qui participe de la beauté du spectacle et de sa portée communautaire ; elle prend sens dans l'ici et maintenant de la représentation, par la bouche des choreutes, face aux corps du public.

De nos jours, cet être irréel, fait d'une seule parole et de plusieurs timbres, pose forcément des problèmes de classification. Quelques critiques proposent de considérer le chœur comme un « personnage collectif », en se fondant sur le pré-supposé qu'une parole théâtrale renvoie forcément à une entité précise et que, puisque tous les membres du chœur prononcent ensemble les mêmes mots, alors ils incarnent une seule et même individualité. Mais cette dénomination fait parfois du mal au groupe choral. En l'enfermant dans la notion moderne de personnage, on tend trop souvent à ne s'intéresser qu'à ses quelques interventions qui influent sur l'action (comme ses conseils aux protagonistes), à oublier les conditions d'énonciation de ses répliques, et l'on s'efforce de lui trouver une identité déterminée. Aristote lui-même, qui a produit une théorie dramatique un siècle après les tragédies de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide, ne s'intéressait au chœur que lorsqu'il jouait un rôle dans les événements fictionnels, et se plaignait d'ailleurs que cette fonction soit rarement exploitée. « Le chœur doit être considéré comme l'un des acteurs ; il doit faire partie de l'ensemble et participer à l'action », déclarait-il dans *La poétique* (-335), en négligeant, de fait, tout l'intérêt de son rôle lyrique. Cette œuvre d'Aristote,

qui a fortement influencé les époques postérieures, a contribué à la disparition du chœur : face à un manque de financement de plus en plus conséquent et ne voyant plus l'utilité de conserver sur scène un ensemble de personnes prononçant à l'unisson des répliques qui faisaient rarement avancer l'histoire, on a fini par remplacer le groupe par un seul individu, ou par le supprimer entièrement des genres tragiques et comiques au début du XVII^e siècle.

Chez les Grecs pourtant, l'intérêt du chœur se logeait justement dans la particularité de sa performance vocale et corporelle, à la fois poétique et irréductiblement multiple. Cette multiplicité pouvait même être redoublée, lors de séquences de jeu où le groupe choral se scindait en deux. Les sous-chœurs offraient alors une double perspective au protagoniste avec lequel ils dialoguaient, mais ces prises de parole n'étaient pas concurrentes : elles enveloppaient plutôt l'action d'émotions et de points de vue complémentaires. Multiple mais soudée, donc, la voix du chœur antique n'est à cet égard pas si éloignée des paroles inclassables de *4.48 Psychose* : dans les deux cas, des éléments de discours nous mettent face à des entités aux contours flous, dénuées d'individualité, qui résistent par conséquent à la notion de « personnage ». Peut-être que le concept « d'impersonnage » proposé par le chercheur et dramaturge Jean-Pierre Sarrazac pour désigner des êtres sans identité et gardés hors de la *mimèsis* (c'est-à-dire, hors de la fiction)¹³ pourrait mieux leur convenir. En tout cas, monter des pièces comme celles de Kane ou de Sophocle pose de nombreux problèmes aux artistes d'aujourd'hui, qui hésitent à faire incarner ce genre de répliques par une seule personne ou par plusieurs individus.

Les tentatives de restitution de pièces antiques par des compagnies des XX^e et XXI^e siècles n'ont cessé, en effet, de se

¹³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris : Seuil, « Poétique », 2012, p. 229.

heurter à l'étrangeté de l'ensemble choral. Il faut dire qu'alors que les tragédies grecques tenaient lieu d'actes de culte, où les chants choraux visaient une forme de communion avec le public, les conditions de représentation du théâtre moderne et laïque rendent ce type d'intervention plus difficile à appréhender. Mais c'est aussi l'articulation du multiple et de l'univoque qui, comme pour le texte de *4.48 Psychose*, rend la performance du chœur complexe à mettre en scène. Dans un monde où la forme chorale n'est plus en phase avec notre compréhension de la voix et de l'individualité, où l'unisson est désormais perçu avec suspicion quant à ses implications dictatoriales, certains spectacles choisissent de faire porter la parole chorale à des personnes et des énonciations hautement individualisées. C'était le cas des trois *Électre* montées par Antoine Vitez entre 1966 et 1986. Pour justifier un tel choix, le metteur en scène arguait, dans son programme de salle, que « les non-personnages deviennent inévitablement des personnages¹⁴ » sur les scènes contemporaines. D'autres productions, à l'inverse, préfèrent convoquer une collectivité indifférenciée – tout en abandonnant alors, souvent, la dimension affective du chœur. L'*Antigone* créée en 1960 par Jean Vilar, aidé de Jacques Lecoq, était de cette seconde catégorie : une quinzaine d'acteurs et d'actrices avaient été entraînées à parler et à bouger pour former une entité commune, mais la dimension lyrique du groupe choral (à savoir, l'aspect dansé et chanté) n'avait pas été conservée. Ces démarches, et les difficultés qu'elles affrontent, montrent donc bien, une fois de plus, à quel point les rapports entre texte, énonciation et individualité au théâtre peuvent être hétérogènes, déstabilisants, mais aussi, par-là même, riches en possibilités esthétiques pour les artistes.

¹⁴ « Programme » d'*Électre* [1966], dans Antoine Vitez, *Le théâtre des idées*, Paris : Gallimard, « Pratique du théâtre », (1991) 2015.

La parole au service de l'intrigue

Bien que l'élément choral disparaisse ensuite au fil des siècles, la dimension non individuelle de la voix théâtrale perdue (ou renaît) sous diverses formes, dans différents types de pièces, à la fois du point de vue de la parole écrite et de l'énonciation scénique. Sur le plan du texte, même lorsque les dramaturges ne conservent que des entités uniques parlant en leur nom propre, leurs œuvres sont souvent loin de se résumer à des actions portées par des instances personnalisées. Certaines œuvres médiévales, par exemple, aiment à mobiliser des figures allégoriques, c'est-à-dire des personnifications de concepts ou d'idées morales qui dialoguent entre elles. Les paroles qui s'expriment dans ce genre de pièces sont alors on ne peut plus désindividualisées. Dans une œuvre satirique comme la *Sottie des bégains*, produite en France en 1523, ce sont par exemple Folie et ses Sots qui discutent ensemble d'un petit spectacle qu'ils souhaitent monter en hommage à Bon Temps, l'amant de Folie. D'une certaine manière, on pourrait voir dans ces figures le double inversé du chœur tragique. Alors que celui-ci était constitué d'une multitude de corps partageant une parole unique, les allégories expriment des idées impersonnelles à travers un discours incarné par une personne unique; elles incarnent, par essence, des représentations communes. Dans un cas comme dans l'autre, le rapport entre voix et personnage est ainsi mis en tension. Si parole il y a, celle-ci ne donne accès à aucune « vie intérieure » et sa nature demeure profondément collective.

On pourrait objecter ici que les allégories théâtrales, au contraire du chœur antique, apparaissent comme des personnages à part entière. Elles sont chacune qualifiées d'un nom et prennent part à l'action. Il est vrai que la notion s'applique plus instinctivement à ces figures unifiées. Pour autant, il est intéressant de noter que la voix de tels « personnages » est drastiquement différente de celle de héros plus tardif comme

Ruy Blas, Cyrano de Bergerac ou Stanley Kowalski. La parole de Folie, spécifiquement, se veut métaphorique : elle renvoie à une identité vide et n'a de sens que de manière symbolique, satirique. Si bien que lorsqu'un acteur ou une actrice l'incarne, le caractère artificiel de la représentation théâtrale est toujours rendu présent à l'esprit du public. Jamais celui-ci ne pourra identifier cette personne à la Folie elle-même (alors que l'on confond plus aisément Ruy Blas avec son interprète durant les deux heures que dure la pièce). Autrement dit, devant des personnages allégoriques, nous sommes toujours conscients du fait que l'artiste *est en train de prêter son timbre* à une instance abstraite : la voix de Folie, lors du spectacle, est faite d'une sonorité qui entre en tension avec le discours écrit.

La Renaissance et le XVII^e siècle sont tout entiers traversés de ce type de traitement qu'on pourrait dire « archétypique » de la parole dramatique, au sens où l'archétype relève du modèle idéalisé et non du monde réel. En France, même si les chœurs et les allégories sont progressivement abandonnés, l'action des pièces reste portée par des discours relativement impersonnels. Ce qui importe alors aux dramaturges est moins le personnage lui-même que l'histoire racontée. Dans la tragédie française d'Ancien Régime, en particulier, les personnages ne sont là que pour faire advenir les événements fictionnels. L'un des théoriciens qui a écrit sur le sujet est Charles de Saint-Évremond. En 1677, il déclare :

J'ai soutenu que pour faire une belle [pièce de théâtre], il fallait choisir un beau sujet, le bien disposer, le bien suivre, et le mener naturellement à sa fin ; qu'il fallait faire entrer les Caractères dans les sujets, et non pas former la constitution des sujets après celle des Caractères¹⁵.

¹⁵ Charles de Saint-Évremond, *Lettre à Messieurs de ****, dans « Défense de quelques pièces de théâtre de Mr. Corneille », in *Œuvres en prose*, vol. IV, R. Ternois (éd.), Paris : STFM, 1969, p. 429.

La hiérarchie est très claire : les personnages sont mis au service de l'action. Puisque cette action est prioritairement verbale à l'époque, il n'est pas étonnant que leurs discours renvoient avant tout au déroulement de la fiction, sans chercher à explorer les confins de la conscience. « *Parler, c'est Agir* », indique encore l'abbé d'Aubignac, un autre poéticien du temps (*La pratique du théâtre*, 1657¹⁶). Dans un genre dramatique où le texte (pensé comme le vecteur de l'intrigue) prime sur tout autre chose, les répliques ne visent pas à étayer une quelconque réalité sociale ou psychologique. Les figures qui les prononcent sont des ensembles de codes et de traits moraux qu'on retrouve aisément d'une pièce à l'autre.

Cette observation ne revient pas à dire que leur caractère soit pour autant irréfléchi ou négligé. Seulement, il est construit dans un second temps, en fonction des besoins de l'intrigue et des attentes du public, et ce sont leurs paroles qui nous y donnent accès. Un personnage de roi, par exemple, doit se comporter, c'est-à-dire *parler* « en roi », et se distingue à cet égard d'une gouvernante ou d'un général d'armée : son niveau de langage doit être élevé et ses propos refléter une haute qualité éthique, une forme de vaillance, de considération du bien public et de respect des lois. Dans une pièce comme *Bérénice* de Jean Racine (1670), ce roi montrera néanmoins des signes d'indécision et de faiblesse, puisque l'action relate la rupture amoureuse d'un empereur (Titus), forcé à répudier la femme qu'il aime (Bérénice) par respect des traditions romaines. Toute figure dramatique se voit en somme déterminée par les besoins de l'histoire et les mœurs des spectateurs et des spectatrices.

Même Andromaque, l'héroïne de la tragédie de Racine (1667), que l'on considère comme l'un des personnages marquants du répertoire français, doit se comprendre à la lumière

¹⁶ François Hédelin abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, H. Baby (éd.), Paris : Champion, « Champion classiques », 2000, p. 407.

de ces déterminations. Dans une pièce qui raconte les amours impossibles de quatre héros et héroïnes (le prince Oreste aime la princesse Hermione, promise au roi Pyrrhus, qui aime quant à lui Andromaque, fidèle, pour sa part, à son défunt mari Hector), Racine a d'abord voulu peindre une fable émouvante, et non la femme qui en fait l'objet – ce qui n'empêche pas que les mots que prononce le personnage nous semblent aujourd'hui refléter une grande complexité psychologique. Au XIX^e siècle, l'intellectuel et romancier vaudois Benjamin Constant a d'ailleurs bien exprimé cette différence essentielle entre les auteurs et autrices du XVII^e siècle, et les dramaturges plus tardifs de la veine romantique ou naturaliste. En s'interrogeant sur ce que Racine nous apprend de Phèdre – une autre de ses grandes héroïnes –, il répond « son amour pour Hippolyte, mais nullement son caractère personnel », tandis que les auteurs allemands du XIX^e siècle, selon lui, « n'omettent[ront] aucun événement important [de la vie de leur héros]¹⁷ ».

Dans cette vision de l'art dramatique où le personnage est conçu comme une construction déterminée par l'action, il est intéressant de remarquer aussi que le timbre des interprètes, tout comme leur apparence physique, a peu d'importance. D'une part, parce que la parole prime, et que c'est par elle que se déroule le drame ; l'aspect matériel du spectacle est généralement considéré comme un « ornement » par les théoriciens du temps. D'autre part, car ce qui constitue alors un personnage est un ensemble de caractéristiques à *performer*, et non à *intérioriser*. Comme expliqué au chapitre 1, il s'agit de se mettre dans la peau d'un personnage, à la manière d'un masque (ou d'un pyjama) à enfiler. C'est ainsi que le célèbre comédien

¹⁷ Benjamin Constant, « Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemande » [1809], dans *Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu*, Paris : Charpentier libraire-éditeur, 1842, en ligne sur https://obvill.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/constant_reflexions-wallstein (consulté le 28.02.2023).

Montfleury, réputé pour son emphase dans les grands rôles tragiques, se voit confier le rôle du jeune prince Oreste dans *Andromaque* malgré sa voix de stentor, son surpoids et son âge avancé (fig. 5). Un surpoids dont se raillera d'ailleurs le Cyrano d'Edmond Rostand deux siècles plus tard¹⁸!

Nous serions sans doute déstabilisés, aujourd'hui, en assistant à une représentation d'époque. Les lecteurs et lectrices qui ont assisté à un spectacle « baroque » tentant de reconstituer les modalités de jeu des XVI^e-XVII^e siècles en auront fait l'expérience : rien ne nous paraît désormais plus étranger que cette diction déclamatoire et ces gestes stylisés. Que l'on ne pense pas, d'ailleurs, qu'une telle prononciation correspondît à la manière « normale » de parler du XVII^e siècle. Les comportements scéniques (et dramatiques) étaient réellement différents des usages du quotidien afin de recréer une réalité idéalisée. *L'impromptu de Versailles* (1663), une petite pièce dans laquelle Molière se met lui-même en scène dans une répétition avec sa troupe, en offre un aperçu :

MOLIÈRE (à *Du Croisy*) – Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe¹⁹.

¹⁸ « MONTFLEURY – En m'insultant, Monsieur, vous insultez Thalie!
CYRANO – Si cette Muse, à qui, Monsieur, vous n'êtes rien, Avait l'honneur de vous connaître, croyez bien
Qu'en vous voyant si gros et bête comme une urne,
Elle vous flanquerait quelque part son cothurne. »
(Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, J.-P. Aubrit [éd.], Paris : A. Colin, « Carrés classiques », 2008, I, 4, p. 38).

¹⁹ Molière, *L'impromptu de Versailles*, dans *Œuvres complètes II*, C. Bourqui et G. Forestier (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, scène 1, p. 828.



FIGURE 5 Charles Le Brun (attr.), *Portrait de Montfleury*, huile sur toile, XVII^e siècle, Comédie française. Photographie : Bridgeman Images.

Les instructions à destination du comédien Du Croisy révèlent la façon bien particulière de penser le personnage et sa performance à l'époque, y compris dans le genre comique, qui admet pourtant une plus grande part de gestuelle et d'improvisation. Le « poète » y apparaît comme un assemblage de traits physiques et verbaux exagérés : il se meut de manière hautaine, parle en détachant « toutes les syllabes ». Sa psychologie n'entre pas une seconde en ligne de compte pour aider l'acteur à l'incarner. Comme chez Shakespeare au temps de la Renaissance anglaise, tout personnage est pour Molière (celui de la fiction comme celui de la réalité historique) l'addition d'une silhouette et d'une manière de parler qui doivent le rendre immédiatement reconnaissable au public. Ainsi la voix connaît-elle, dans ce théâtre-ci, une double codification, au niveau de l'écriture du texte comme au niveau de la performance vocale. L'une et l'autre sont le résultat d'un calcul maîtrisé qui ne semble pas viser l'assimilation de l'interprète au personnage, mais qui place au contraire l'artiste dans la position d'*exposer* une parole par laquelle se déploie l'action dramatique.

S'il fallait trouver l'exact opposé de ces approches « classiques », c'est certainement l'exemple du cinéma qui viendrait le plus vite à l'esprit. Non seulement parce que le principe même de ce médium photographique est de faire vivre au public l'expérience d'une immersion totale dans la fiction représentée, mais aussi parce que la voix du personnage s'y trouve traitée de façon inverse. Au cinéma, l'interprète et son timbre *deviennent* le personnage, et le demeurent, en principe, à tout jamais pour le public qui reverra toujours le même film (à l'exception notable des *remakes* qui, en retournant une même fiction, soulèvent d'ailleurs souvent des comparaisons virulentes à l'égard du casting). Cette association quasi nécessaire entre le personnage et l'interprète est même si forte qu'avec les progrès de la technologie, on préfère désormais recréer virtuellement le visage et la voix d'une personne décédée lorsqu'un nouveau volet est ajouté à une série de films,

plutôt que d'engager une nouvelle tête. C'est le cas célèbre de feu Carrie Fisher, l'interprète de Princesse Leia, ramenée à la vie par des images de synthèse pour les flashbacks de *Star Wars Épisode IX : The Rise of Skywalker* (2019). En revanche, dans le théâtre du XVII^e siècle, le comédien ou la comédienne prête son corps et son timbre aux codes réclamés par telle ou telle figure dramatique, mais l'identification de l'une à l'autre, toujours incomplète, n'est que temporaire. D'autres artistes dans d'autres troupes sont toujours susceptibles de prendre la relève, voire de jouer le même rôle en parallèle (à cette époque, il n'est pas rare que deux compagnies de théâtre concurrentes montent deux pièces sur un même sujet et se disputent les faveurs du public). Évidemment, cette façon de concevoir le personnage de théâtre comme une série de traits pouvant (et devant) être toujours réincarnés déborde le seul cas du théâtre du XVII^e siècle. S'il existe une caractéristique qui semble définir l'art dramatique dans son ensemble, par opposition à l'art cinématographique, c'est l'impossibilité d'une fusion totale entre les artistes et les personnages : la voix du personnage, au théâtre, est disponible par nature.

Inflexions individuelles

Certains mouvements dramatiques ont néanmoins entretenu le rêve de cette fusion. Peut-être même ont-ils participé à préparer son avènement à l'écran. C'est ce qu'avancait le dramaturge et réalisateur russe Sergueï Eisenstein dans les années 1940. Lors d'une conférence intitulée « Diderot a parlé de cinéma » (1943), il déclarait percevoir dans une pièce intitulée *Le fils naturel* de ce même Diderot (1757) « l'anticipation d'un théâtre qui ne peut se réaliser que grâce à son descendant naturel, le cinéma²⁰ ». En tout cas, il n'est pas anodin que

²⁰ Sergueï Eisenstein, « Diderot a parlé de cinéma », cité dans Marc Escola, *Le cinéma des Lumières : Diderot, Deleuze, Eisenstein*, Sesto San Giovanni : Éditions Mimésis, 2022, p. 22.

le médium filmique commence à se développer précisément au moment où des artistes tentent de dissoudre la double codification de la voix théâtrale mentionnée plus haut. Nous pensons, encore une fois, à ces mouvements « naturalistes » et à leur recherche de « vérité », à la fois dans la conception des pièces et dans le jeu scénique. Pour que le public parvienne, le temps du spectacle, à se plonger entièrement dans la fiction représentée, ces dramaturges ont tenté de faire oublier la théâtralité du théâtre.

Nous avons déjà discuté de l'influence qu'exercent encore ces mouvements sur la manière dont nous percevons communément le personnage de théâtre. L'aspect spécifique de la voix n'échappe pas à cette influence. Il faut dire que cette conception de l'art dramatique a longtemps été dominante. En France, c'est au XVIII^e siècle déjà que le philosophe et écrivain Denis Diderot infléchit ainsi la pensée du personnage de théâtre dans un sens psychologique. Dans ses *Entretiens sur le fils naturel* (1757), qui suivent immédiatement la publication de la pièce du même nom, il rédige une théorie cherchant à rompre avec l'académisme classique reposant sur un traitement codifié de l'action et du personnel dramatique. Diderot souhaite inaugurer un art de la « vérité » et tente de l'appliquer dans ses pièces en réformant notamment la manière dont s'expriment ses personnages :

[Dorval] est en habit de campagne, les cheveux négligés, assis dans un fauteuil, à côté d'une table sur laquelle il y a des brochures. Il paraît agité. Après quelques mouvements violents, il s'appuie sur un des bras de son fauteuil, comme pour dormir. Il quitte bientôt cette situation. Il tire sa montre et dit : À peine est-il six heures (*Il se jette sur l'autre bras de son fauteuil, mais il n'y est pas plus tôt qu'il ouvre au hasard, et qu'il referme presque sur-le-champ et dit*) Je lis sans rien entendre. (*Il se lève, se promène et dit*) Je ne peux m'éviter... Il faut sortir d'ici... Sortir d'ici ! Et j'y suis

enchaîné! J'aime... (*Comme effrayé*) Et qui aimé-je!... J'ose me l'avouer, malheureux et je reste²¹.

La situation de parole (un homme qui patiente dans l'anti-chambre d'une jeune femme), les didascalies, les hésitations de Dorval et la typographie sont toutes évocatrices du projet de l'auteur : à travers son travail d'écriture, il veut faire advenir le quotidien et les mœurs de son public. Par-delà le propos du discours, la forme même de l'expression verbale (et toutes les vibrations que celle-ci comporte) devient l'objet d'un travail esthétique. On ne la dissocie pas du corps : on souhaite, à travers les silences, les mots et leur énonciation, atteindre une forme de vérité psychique et sociale, une identité particulière incarnée par un personnage aux contours bien délimités.

Il n'est pas étonnant que la pensée du jeu théâtral connaisse une révolution parallèle. Le même Diderot publie un *Paradoxe sur le comédien* (1769-1777) dans lequel il défend une performance plus « naturelle », corporelle comme vocale. On est encore loin, toutefois, de l'intériorisation du personnage par l'interprète que défendra la veine du *method acting* : l'artiste, pour Diderot, doit plutôt construire un modèle de personnage qu'il ou elle incarnerait avec « sang-froid », mais qui se rapprocherait au plus près de la « nature ».

Cette tentative de redéfinition du drame, de ses personnages, de leur parole et de leur interprétation scénique annonce quoi qu'il en soit le tournant majeur qui sera poursuivi au siècle suivant par Ibsen, Tchekhov puis Stanislavski. Mais la preuve que ces propositions autour d'une voix plus réaliste – qui confondrait, en quelque sorte, parole écrite et énonciation scénique – sont elles-mêmes de l'ordre de l'expérimentation au regard de l'histoire du théâtre, est que l'on

²¹ Denis Diderot, *Le fils naturel – Le père de famille – Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Paris : GF-Flammarion, 2005, p. 9.

continue de trouver d'autres formules dramatiques très en vogue qui ne recherchent pas à tout prix l'illusion «naturaliste». Tel est le cas du vaudeville de Georges Feydeau et d'Eugène Labiche: avec sa performance pensée comme une mécanique réglée, son jeu outrancier, ses dialogues et ses scénarios stéréotypés, ce genre dramatique suggère bien le goût du XIX^e siècle pour l'artifice théâtral. Tout en visant un public bourgeois recherchant une *peinture de soi* amusante, ces pièces font de leurs personnages des «types» davantage que des personnalités individualisées.

Par ailleurs, à cette époque, la recherche de naturalisme se combine souvent à d'autres expériences autour de la voix et du personnage, en particulier sur le plan de l'écriture dramatique. L'un des paris les plus osés, de ce point de vue, est sans doute celui d'Edmond Rostand dans *Cyrano de Bergerac* (1897). Cette pièce combine deux approches a priori opposées du point de vue esthétique. D'une part, l'auteur reprend une forme perçue alors comme surannée, à savoir la tragédie en cinq actes et en vers. Ce genre historique, codifié, souvent conçu comme élitiste, semble aller à l'encontre du style dépouillé et presque scientifique des théâtres d'inspiration naturaliste qui cherchent à imiter le quotidien. D'autre part, Rostand cherche à donner à chacun de ses protagonistes une profondeur psychologique et une *langue* spécifique (que le corps d'un ou d'une artiste devra ensuite incarner). Cyrano, par exemple, est déterminé par sa difformité et révélé par sa parole. Sa manière de s'exprimer, aux inflexions grandiloquentes et à l'accent parfois gascon, donne accès à son être tout entier, à ses rêves et à ses complexes qui lui viennent de son nez démesuré. Il est les mots prononcés à Roxane sous son balcon; il est les lettres envoyées depuis le siège d'Arras. Malgré la forme codifiée des alexandrins dans laquelle elle s'exprime, sa parole permet de saisir une vie intérieure qui ne ressemble à aucune autre.

D'autres dramaturges, par la suite, ont poussé très loin ce genre d'expérimentations hybrides entre forme codifiée et recherche d'expressions uniques, quotidiennes. Trente ans après Rostand, l'auteur américain Eugene O'Neill, passionné des théories psychanalytiques développées par Sigmund Freud, a quant à lui joué avec les codes antiques. Dans sa trilogie *Mourning Becomes Electra* (1931), il récrit les trois volets de l'*Orestie* d'Eschyle (- 458) en recontextualisant leur intrigue dans la guerre de Sécession. Le meurtre d'Agamemnon par sa femme Clytemnestre, vengé ensuite par leur fils Oreste sur les encouragements de sa sœur Électre, est revu à la lumière des théories freudiennes sur l'inconscient. À travers ces motifs, O'Neill dresse le tableau des Mannon, une famille dysfonctionnelle de la Nouvelle-Angleterre.

Mais c'est son traitement du chœur tragique qui retient particulièrement l'attention. Alors que cette entité collective était, on l'a vu, composée de figures anonymes dans la version d'Eschyle, ses héritiers et héritières, chez O'Neill, sont différenciées. Les didascalies l'annoncent dès l'ouverture : chaque membre du groupe y est défini socialement, reçoit un nom et peut parler individuellement. Il y a ainsi Amos Ames, le charpentier, sa femme Louisa et sa cousine Minnie, ou encore Seth, le jardinier. Et lorsque ces individus interviennent dans la pièce, leur rôle ne se résume pas à commenter de loin les crimes scabreux des Mannon. Écoutons-les parler en langue originale dans le premier volet de l'œuvre, *Homecoming* :

SETH – How's that fur singin' fur an old feller? I used to be noted fur my chanties.

(*Seeing she is paying no attention to him but is staring with open-mouthed awe at the house, he turns to Ames – jubilantly*)

By jingo, Amos, if that news is true, there won't be a sober man in town tonight! It's our patriotic duty to celebrate!

AMES – (*with a grin*) We'd ought to, that's sartin!

LOUISA – You ain't goin' to git Amos drunk tonight, surrender or no surrender!

An old reprobate, that's what you be²²!

On est bien loin des chants choraux exécutés d'une même voix chez Eschyle, et l'on est tout aussi loin de la parole plurielle, indéfinie et immatérielle de *4.48 Psychose*. En imaginant plusieurs membres de la communauté villageoise auxquels il donne des accents populaires de l'Est américain, O'Neill personnalise toutes les voix du spectacle. Il leur offre l'autonomie pour fournir une toile de fond sociohistorique au drame des protagonistes.

Mais il y a plus : chacune des trois pièces qui forment la trilogie contient son propre « chœur ». D'un épisode à l'autre, les habitantes et habitants des alentours ne sont plus les mêmes. Alors que des artisans ouvrent le bal, ce sont ensuite des pasteurs et des *managers* (les Borden et les Hills) qui prennent le relais, avant l'arrivée du pêcheur, du clerc et du fermier (Sylva, Small et Mackel) dans le troisième volet. Toutes les classes sociales, ou presque, sont ainsi représentées. Si l'auteur préfère alors les qualifier de « types » dans les didascalies initiales, leur différenciation indique néanmoins sa volonté de dresser un portrait détaillé (et acerbe) de la société américaine de la fin du XIX^e siècle. Et c'est bien le bruissement de leurs expressions qui parvient à construire ce portrait. Sans pour autant incarner la choralité conflictuelle qui marquera

²² « SETH – Qu'est-ce que vous en dites ? Pas mal pour un vieillard, hein ? On disait que je chantais bien autrefois. (*Voyant qu'elle ne lui prête pas attention, mais qu'elle regarde la maison, fascinée, bouche bée, il se tourne vers Ames – avec jubilation.*) Nom d'un chien, si la nouvelle est vraie, y aura pas un homme sobre en ville ce soir ! C'est notre devoir de patriotes de faire la fête !

AMES, *souriant* – Notre devoir, tu l'as dit !

LOUISA – Tu ne feras pas boire Amos ce soir, capitulation ou non ! Un vieux dépravé, voilà ce que tu es ! »

(Eugene O'Neill, *Le deuil sied à Électre*, L.-Ch. Sirjacq [trad.], Paris : L'Arche, 2001, p. 14-15).

le théâtre du XX^e siècle – nous y reviendrons –, ces paroles individuelles convergent pour former une foule on ne peut plus *quotidienne*.

À une époque qui voit se développer le théâtre moderne de Tchekhov et de Strindberg, ces différentes approches suggèrent donc bien à quel point les recherches autour du rapport entre voix et personnage peuvent être variées et inventives : elles parviennent à donner une inflexion naturaliste à des formes pourtant marquées par une codification précisément *anti-naturaliste*, en se centrant sur la réalité psychosociale à laquelle renvoient les personnages autant, voire davantage que sur l'histoire racontée. Cet accent porté sur les individus et leur discours est également remarquable chez Ibsen et Tchekhov : l'élément marquant de *La maison de poupée* d'Henrik Ibsen (1879) est l'attitude de révolte soudaine de Nora à l'encontre du carcan patriarcal, plutôt que la découverte du faux en écriture qu'elle a rédigé pour protéger son mari. Ce que l'on retient de *La cerisaie* d'Anton Tchekhov (1904), c'est le caractère triste et versatile de la veuve Lioubov Andréïevna, et non les détails concernant la vente de son domaine. Le renversement est donc total, ou presque : si le discours (au sens de langage articulé) continue d'être prédominant dans l'économie des spectacles, son intérêt ne se loge plus vraiment dans l'intrigue qu'il permet de développer. Pour le dire autrement, on passe ici de la parole (narrative) à l'expression (suggestive), et c'est pour cette raison que l'inflexion verbale des personnages tend à devenir un exercice stylistique pour les dramaturges comme pour les interprètes.

Voix artificielles

Ces expérimentations naturalistes vont toutefois bientôt se voir concurrencées par d'autres formes dramatiques qui mettent précisément en question l'idéal de naturel et de transparence de la voix théâtrale. Faut-il y reconnaître un aveu

d'échec face au cinéma qui s'établit comme l'art illusionniste par excellence, en particulier après l'avènement des films parlants en 1927? Il est certain, du moins, que de nombreux et nombreuses dramaturges, dans les premières décennies du XX^e siècle, abandonnent l'idée d'une représentation «réaliste» de la parole humaine et du monde en général. Leurs recherches s'ancrent plutôt du côté de la *théâtralité*, à savoir tout ce qui relève de la dimension spectaculaire et scénique du théâtre.

Leurs œuvres déconstruisent l'idéal de réalisme que l'art et la littérature avaient élaboré depuis plus d'un siècle. Et paradoxalement, les auteurs et les autrices en reviennent par là même au code. Les personnages construits par leurs pièces sont des ensembles vides, des êtres désindividualisés, plus proches des «types», voire des allégories du théâtre médiéval, que des figures personnalisées d'un Ibsen ou d'un O'Neill : leur parole est purement artificielle et ne donne accès à aucune psychologie. On nie, précisément, toute illusion de vie. L'auteur d'origine roumaine Eugène Ionesco en fournit l'un des meilleurs exemples : celui-ci passe maître dans l'art de construire des pièces dites «absurdes» qui soulignent toujours qu'elles sont une représentation dramatique sans aucune autre réalité que celle du spectacle lui-même. Dans sa *Cantatrice chauve* (1950), les deux couples qui se retrouvent pour dîner, les Smith et les Martin, sont ainsi de purs êtres de théâtre. L'inanité de leurs discours apparaît dès le début de la pièce, lors d'un dialogue déconcertant entre les époux Smith : elle et lui semblent se rencontrer comme de réels inconnus dans le salon des Martin et paraissent surpris de découvrir qu'ils partagent le même lit dans la même chambre d'hôtel.

La déconnexion entre les paroles prononcées et l'individualité des personnages est rendue plus évidente encore quand les deux couples se mettent ensuite à échanger des banalités. Tous les quatre débitent des proverbes de plus en plus détournés, au point de perdre toute notion de logique et de causalité :

Mme MARTIN – Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez acheter l'Irlande pour votre grand-père.

M. SMITH – On marche avec les pieds, mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.

M. MARTIN – Celui qui vend aujourd'hui un bœuf demain aura un œuf.

Mme SMITH – Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.

Mme MARTIN – On peut s'asseoir sur la chaise lorsque la chaise n'en a pas.

M. SMITH – Il faut toujours penser à tout...

Cette (non-)discussion à bâtons rompus se met ainsi à dérail-
ler pendant plusieurs minutes et finit par se désagréger dans
une bouillie grotesque de syllabes dénuées de sens. Jusqu'à ce
qu'au terme du spectacle,

*Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et
Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce.
La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les
répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau
se ferme doucement*²³.

Ionesco pousse à son ultime conséquence le caractère imper-
sonnel et artificiel des répliques. En faisant rejouer le com-
mencement de sa pièce par d'autres personnages en guise de
finale, il signale avec force que son personnel dramatique est,
au fond, interchangeable. Les noms de famille l'annonçaient
dès l'ouverture : telles des marionnettes, les « Smith » et les
« Martin » – les patronymes les plus communs qui soient du
côté anglophone comme du côté francophone – sont tout le
monde et personne à la fois. Aussi leurs répliques résistent-elles

²³ Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve*, Paris : Gallimard, « Folio théâtre », 2013, scène XI.

aux lectures réalistes, symbolistes ou politiques : elles ne portent aucune intrigue et ne révèlent aucune individualité. Leur fonction est tout bonnement de construire des saynètes absurdes et plaisantes, qui seront incarnées face à un public ne pouvant jamais perdre de vue sa propre situation de spectateur, dans la salle de théâtre.

Cet exemple ionescien nous ramène plus que jamais à la double énonciation : déconnectés de leur propre réalité, les personnages parlent dans le vide, et semblent alors moins adresser leurs répliques à leurs partenaires dans la fiction qu'au public qui les écoute (ou au lectorat qui les lit). Selon les mises en scène, les artistes peuvent accentuer ce phénomène avec un jeu très frontal, qui confère ainsi à la voix des personnages un aspect d'autant plus *théâtral*. Cette manière de diriger ouvertement les répliques vers l'assistance empirique est typique d'un certain théâtre contemporain qui souhaite notamment souligner la solitude humaine en rompant avec le dialogue latéral, c'est-à-dire limité au cercle des personnages.

Cette démarche, l'auteur et metteur en scène allemand Bertolt Brecht la radicalise avec son « théâtre épique ». Découvert en France dans les années 1950, l'art dramatique que développe ce dramaturge depuis les années 1920 s'oppose drastiquement à l'illusion mimétique ; son but est pour sa part de garder le public – comme les artistes – à distance de la fiction afin de mieux les lier dans une réflexion commune sur des problématiques sociales et politiques. Pour ce faire, Brecht ajoute par exemple de nombreux monologues, réinsère des formes de chœur et fait surtout en sorte que ses personnages deviennent régulièrement des récitants, témoins de leur propre destin. C'est ce que désigne, en substance, la notion « d'épique » : il s'agit de court-circuiter le dialogue conventionnel en insérant des narrations et des adresses directes au public. De sorte que ses pièces font entendre deux types de parole, le discours fictionnel étant toujours ressaisi, réfléchi, mis à distance.

Outre que cette recherche de *distanciation* a largement inspiré les époques qui l'ont suivie (et continue de nourrir certaines explorations artistiques actuelles), les pièces de Brecht elles-mêmes sont encore souvent représentées et ces spectacles permettent de prendre la mesure du dédoublement des personnages par la coprésence de différentes voix. Tel était le cas de la production de *Sainte Jeanne des abattoirs* (1932), montée en mars 2023 à l'Oriental-Vevey en Suisse par la compagnie Les Trois Petits Points. Combinant un jeu incarné et des adresses très frontales, la mise en scène choisissait de rendre sensible l'alternance de parties dialogiques portées par des individus distincts et de séquences de narration, le plus souvent chorales. Les mêmes individus pouvaient ainsi échanger entre eux

GRAHAM – N'avez pas besoin de tant, mon vieux... Cinq cents dollars!

SNYDER – On peut y arriver avec sept cent cinquante, mais alors...

MEYERS – Sept cent cinquante. C'est déjà mieux. Nous disons donc cinq cents.

puis se regrouper sous la forme d'un chœur :

LES TROIS – C'est bon. Mais avec nous, modestement, sur la pointe des pieds, s'en vont irrévocablement quarante mois de loyer. De toute façon, nous n'avons pas un sou de trop. Nous allons vivre des jours terribles, comme n'en a jamais connu le marché du bétail²⁴.

Cette partie récitée à plusieurs rend évident le caractère épique, narrativisé d'une pièce qui souhaite dénoncer les rouages du

²⁴ Bertolt Brecht, *Sainte Jeanne des abattoirs*, G. Badia (trad.), dans *Théâtre complet IX*, Paris : L'Arche, 1961, p. 59 et 62.

capitalisme en soulignant l'enfermement des individus dans un système oppressif. D'ailleurs, on peut se demander si une telle juxtaposition de morceaux de discours tantôt narratifs, tantôt dialogiques, presque toujours adressés au public, ne ferait pas entendre une voix supplémentaire, derrière celle des individus cités par les didascalies : tous ces messages tacites, toutes ces procédures de mise à distance, tous ces encouragements à la réflexion ne font-ils pas, au fond, surgir l'auteur qui se cache derrière le texte (ou, selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, « l'aède » qui, en Grèce antique, prenait en charge le récit des épopées²⁵) ?

À noter que ce recours au chœur est assez typique d'un théâtre du début du XX^e siècle qui veut dénoncer à travers lui des dynamiques sociopolitiques : il fera long feu dans les décennies suivantes. Ou plutôt, on lui préférera la *choralité*, ce procédé consistant à cumuler des prises de parole individuelles (et non à prononcer à plusieurs une seule et même réplique). Dans les années 1980, après que les mouvances totalitaristes du milieu du siècle auront rendu suspecte toute forme de discours à l'unisson, cette démarche apparaîtra en effet plus propre à faire entendre des processus collectifs tout en autorisant la discordance, la pluralité. Pour autant, la choralité aussi, en produisant une voix collective retardant l'action, vise moins à servir une linéarité dramatique qu'à rendre le public sensible à des réalités complexes. Par sa dimension réflexive, cet entrecroisement de timbres et d'expériences tend donc à laisser, comme le chœur, percevoir une voix surplombante.

Mais revenons au personnage lui-même. La recherche autour de la parole théâtrale peut prendre d'autres formes encore qui poussent tout aussi loin les limites de l'association entre voix et figures dramatiques, ou, plus justement, entre voix et matérialité. L'auteur et réalisateur Jean Cocteau,

²⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Un nouveau partage des voix », *Études théâtrales*, vol. 31-32, n° 2-3, 2004, p. 20.

réputé pour ses audaces expérimentales au théâtre comme au cinéma, s'est amusé de son côté, à la même période que Brecht, à explorer les possibilités dramatiques de l'échange téléphonique. Dans *La voix humaine* (1930), au titre très suggestif (et cynique), il construit la totalité de son spectacle sur la présence d'un personnage à l'autre bout du fil, que le public ne peut que supposer :

Allô! ah! chéri! c'est toi?..... On avait coupé..... Non, non. J'attendais. On sonnait, je décrochais et il n'y avait personne..... Sans doute..... Bien sûr..... Tu as sommeil..... Tu es bon d'avoir téléphoné..... très bon. (*Elle pleure.*)..... Pardonne..... C'est absurde..... Rien, rien..... Je n'ai rien..... Je te jure que je n'ai rien..... C'est pareil..... Rien du tout. Tu te trompes..... Le même que tout à l'heure..... Seulement, tu comprends, on parle, on parle, on ne pense pas qu'il faudra se taire, raccrocher, retomber dans le vide, dans le noir..... alors..... (*Elle pleure.*)²⁶

La modernité de cette démarche est frappante. En intégrant la technologie au principe même de son action, Cocteau explore la médiatisation du dialogue au théâtre et interroge de fait les rapports de nécessité entre élocution vive et art dramatique. Les artistes qui montent aujourd'hui des spectacles faits d'écrans ou de voix retransmises par des haut-parleurs ne font-ils pas la même chose? On peut songer par exemple à *Retour à la cerisaie*, créé en 2022 à la Comédie de Genève par Alexandre Doublet: chaque interprète murmurait son texte dans un micro relié aux casques des spectateurs et des spectatrices, qui percevaient tous les soupirs et les raclements de gorge sans forcément savoir à qui les attribuer. Dans ce genre de représentations théâtrales, la technologie interroge ainsi la

²⁶ Jean Cocteau, *La voix humaine*, dans *Théâtre complet*, M. Décaudin (éd.), Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 458.

proximité entre le public et le spectacle qui fait la spécificité du théâtre. Tout en lui donnant plus d'importance encore grâce à des instruments sonores et visuels, elle la rend aussi inorganique et nous pousse paradoxalement à réfléchir à la dimension *vivante* des arts vivants. Cela dit, en intégrant sur scène des technologies qui font de plus en plus partie de notre quotidien – c'était le cas du téléphone chez Cocteau, et c'est encore plus le cas de l'électronique aujourd'hui –, on peut se demander si ces pièces hautement artificielles ne produiraient pas un effet d'autant plus naturaliste. Elles font écho, du moins, à la médiatisation réelle des échanges dans la modernité occidentale, et ne peuvent dès lors que résonner avec certaines préoccupations actuelles liées à la déconnexion des liens humains.

Pour en revenir à Cocteau, ajoutons que sa pièce ne suit pas la même tendance déconstructiviste et absurde que le théâtre d'Ionesco. Les deux figures de *La voix humaine*, «Elle» et son amant, ont bien une individualité dessinée à laquelle donne accès un texte parfaitement sensé. Néanmoins, le fait que l'une des deux personnes ne soit que suggérée par les réponses de l'autre interroge aussi, et de manière très originale, le double statut du personnage et du discours dramatique. Comment, en effet, considérer cet «amant» qu'il est impossible d'entendre et de voir? On ne peut certes que deviner ses propos, son point de vue et, plus la pièce avance, ses mensonges. Pourtant, loin de minimiser son importance dans l'économie du spectacle, cette absence rend par-là même la figure toute-puissante et amplifie, par contraste, la sujétion désespérée de la femme qui s'accroche au combiné. Le *pseudo*-dialogue, en laissant une si grande part de la pièce à l'imagination du public, exploite donc les potentialités du silence scénique et met en question, du même coup, l'idée d'une prévalence du texte au théâtre. Il laisse, en d'autres termes, toute sa place à la mise en scène.

D'ailleurs, si plusieurs critiques de l'époque considéraient la pièce comme la reproduction «naturaliste» d'un drame ordinaire, Cocteau a bien insisté sur le caractère théâtral

et irréaliste de son œuvre. Loin de chercher à résoudre un « problème psychologique », expliquait-il dans ses dactylogrammes, son souhait, dans ce spectacle, était de s'essayer à un « *exercice de style* ». Effectivement, sa pièce relève le défi inédit de tenir tout un acte sur la tension entre présence et absence, entre parole et silence, entre réel et imaginaire. En découle une œuvre d'une extrême exigence pour la comédienne qui doit incarner le texte et, à travers lui, donner vie à deux personnages différents – si tant est qu'on puisse qualifier ainsi l'Amant invisible (et inaudible).

L'une des forces de *La voix humaine* est ainsi de se centrer sur un être que le public ne peut voir ni entendre. Or Cocteau n'est pas le premier ni le dernier à avoir tenté l'expérience. Dans *Bajazet* (1672), Racine s'était déjà amusé à laisser le sultan Amurat dans les coulisses tout en lui accordant une place importante dans les événements fictionnels : ses ordres meurtriers, rapportés par un messager depuis le siège de Babylone, engendraient la catastrophe finale, à savoir l'exécution de sa femme Roxane et de son frère Bajazet, suivie du suicide de la noble Atalide. Plus récemment, dans *Yvonne, princesse de Bourgogne* (1938), qui se présente comme la parodie noire d'un drame shakespearien, l'héroïne éponyme elle-même demeure mutique, alors qu'elle ne quitte presque jamais le plateau. Witold Gombrowicz, l'auteur d'origine polonaise, en fait même le moteur de toute l'action de sa pièce : c'est parce que personne ne parvient à faire parler la jeune roturière, tout juste fiancée au prince Philippe, que la famille royale, prenant son silence pour une provocation, finit par la mettre à mort.

Et puis, on ne peut parler de personnages muets du répertoire contemporain sans mentionner une nouvelle fois le théâtre de Samuel Beckett, qui pousse à son paroxysme l'expérience autour des rapports entre personnage, parole et individualité. Dans *En attendant Godot*, non seulement le personnel dramatique, sur scène, se voit privé des éléments clés de l'humanité (comme expliqué au chapitre 1), mais Beckett

va jusqu'à creuser la présence d'une figure qui ne vivrait qu'en idée. Godot, que Vladimir et Estragon ne cessent « d'attendre », n'apparaît ni ne parle jamais dans le lieu scénique. Le public ne sait pas même s'il existe : avec Godot, il n'y a plus même de fiction, sinon celle que les spectateurs et les spectatrices voudront s'inventer. Sans corps ni voix (même supposée), ce non-personnage n'a dès lors jamais cessé de soulever des questionnements et des suppositions. Et c'est bien l'une des plus grandes forces du drame de Beckett, qui renvoie, par ce biais encore, au non-sens déconcertant de la condition humaine.

Ces cas de personnages inaudibles et/ou invisibles posent finalement, en creux, la question de la figuration. Comment, en effet, définir un ou une figurante, s'il existe des personnages qui ne parlent pas ? Qu'est-ce qui fait qu'une personne muette sur scène est considérée comme une héroïne (Yvonne) et non comme une figurante ? Nous ne prétendons pas répondre ici à ces questions, mais souhaitons souligner que l'accès au dialogue n'apparaît pas toujours comme un critère adéquat pour opérer ce type de classification. Pas plus, d'ailleurs, que le rôle tenu dans l'action fictionnelle – rappelons-nous les chœurs antiques qui, sans faire « avancer l'histoire », remplissaient une fonction centrale dans la représentation, et ne sauraient être relégués à de la simple figuration. Peut-être faudrait-il alors situer la différence entre figurant(e) et personnage dans leur importance (qualitative et quantitative) pour l'économie du spectacle. Il y a sans doute une distinction possible non pas du point de vue du rôle dans l'action ou des répliques prononcées, mais plutôt des effets produits sur la réception de la pièce par le public ou, plus largement, sa dimension symbolique : une personne marquante pour les spectateurs et les spectatrices, qu'elle prononce ou non des répliques, qu'elle influence ou non les événements fictionnels, peut-elle être cantonnée au statut de figurante ? Ne faut-il lui accorder la fonction de personnage ? Ce qui est certain, du moins, c'est que le personnage théâtral a un rapport plus complexe et fluide à la voix

qu'on ne peut l'envisager de prime abord. Et que les figures et leur voix ne sont pleinement accomplies que dans la représentation scénique, sur un plateau en trois dimensions, modulé au gré des corps et des sons.

Quand la parole devient témoignage

À ce stade de la réflexion, nous pouvons, semble-t-il, affirmer que la voix n'est pas davantage l'essence de l'effet personnage que le caractère humain des figures dramatiques. En outre, il apparaît que cette voix se compose à la fois du discours écrit et de son incarnation scénique, que les personnages peuvent exister autrement que par la parole articulée, et surtout, que le personnel dramatique (au-delà des seuls « personnages ») est plus vaste qu'il n'y paraît. Pour saisir la variété et la complexité de ces interactions entre voix et personnage, il faut donc sortir des perspectives centrées sur le texte et sur l'intrigue, mais s'affranchir aussi de l'influence des dramaturges qui, depuis le XVII^e siècle (voire au-delà), ont focalisé l'attention sur les informations que les répliques pouvaient donner à propos des événements fictionnels ou de la psyché. Cette observation est d'autant plus importante à l'heure du développement de certaines formes dramatiques, comme le théâtre documentaire, qui bouleversent l'idée même de fiction. Pour terminer ce parcours sur les divers rapports pouvant exister entre personnage et voix, nous proposons ainsi de nous pencher sur un spectacle du metteur en scène suisse Milo Rau, créé à Gand et représenté en 2019 au Théâtre Vidy-Lausanne, qui s'inspirait lui aussi de l'*Orestie* d'Eschyle : *Orestes in Mosul*.

Sur la scène peuplée de quelques individus, un écran. Sur cet écran, des témoignages. Tantôt, ce sont des récits d'Irakiennes et d'Irakiens interrogés au sujet d'un projet de théâtre mené à Mossoul avec Milo Rau et son équipe. Tantôt, ce sont des images des répétitions elles-mêmes, effectuées dans les ruines



FIGURE 6 *Orestes in Mosul* de Milo Rau. Théâtre Vidy-Lausanne, 2019. Photographie : Fred Debrock.

de cette ville occupée entre 2014 et 2017 par l'État islamique : il s'agissait de la trilogie sanglante d'Eschyle sur Agamemnon, Clytemnestre, Oreste et Électre. Ces extraits vidéos sont entrecoupés de séquences scéniques, qui oscillent également entre des témoignages – ceux des acteurs et des actrices belges ayant effectué l'aller-retour jusqu'à Mossoul – et quelques scènes de l'*Orestie* rejouées en direct face au public (fig. 6).

Le propos du spectacle est clair, prenant. Cet entremêlement de récits, de performances, de témoignages et d'images veut nous permettre de contempler l'horreur des massacres en Irak en se servant de la pièce d'Eschyle comme d'un détour pour traduire l'atrocité de la situation. Mais ce qu'implique une telle pièce du point de vue du statut du personnage de théâtre est en revanche extrêmement complexe. Comme toute

démarche documentaire, *Orestes in Mosul* pousse dans ses derniers retranchements l'idée d'un théâtre « naturaliste » qui donnerait accès à la vérité du monde. Rappelant à certains égards la logique d'hyperobjectivité relevée au chapitre 1 à propos du spectacle de Stefan Kaegi, tout se passe comme si les idéaux d'un Diderot ou d'un Stanislavski avaient été menés à leur extrême conséquence, là où l'artifice du théâtre finit par se résorber. En réalité, on pourrait y voir le miroir inversé des projets d'Eugène Ionesco: les deux démarches gardent le public en contact direct avec le réel, avec *son propre* réel, au travers d'une adresse souvent directe. Mais là où *La cantatrice chauve* proposait une formule de type « l'art pour l'art », qui soulignait la facticité du théâtre, le spectacle de Milo Rau, en donnant à entendre des témoignages authentiques, met au contraire en cause l'idée selon laquelle la voix serait un média vers une autre vérité, ou un art à valeur purement esthétique. Il efface, autrement dit, les frontières entre artifice et réalité.

Ou presque. Car le fait que ces discours soient non seulement mêlés à des extraits d'Eschyle, mais encore prononcés depuis une scène ou à travers un écran, donne malgré tout au spectacle une dimension *artificielle*. Sélectionnées et montées avec soin, délivrées par des personnes qui se savent être en représentation, les paroles émises face à nous acquièrent un degré si ce n'est de fiction, du moins d'idéalité qui fait de cette pièce non pas seulement un « documentaire », mais bien du « théâtre documentaire ». À cela s'ajoute aussi le fait que ces paroles sont répétées chaque soir, rejouées à chaque représentation. C'est bien ce qui fait, on l'a vu, l'une des caractéristiques centrales de l'art dramatique et qui donne à ces voix un statut si particulier. Pour le formuler d'une autre manière encore, il se produit ici une dissociation entre le contenu authentique des paroles délivrées par des « témoins » et l'énonciation de ces paroles sur scène: tandis que le premier est non fictionnel, la seconde devient un élément de

théâtre en raison du contexte de la représentation, qui modifie la dynamique de la communication et fait sortir ces propos du pur réel.

*

Reste que la question du « personnage » se pose face à la dimension autobiographique de ces discours. On retrouve ici l'une des problématiques posées par Sarah Kane dans *4.48 Psychose* : cette pièce aux propos mortifères était si étroitement liée à l'expérience de vie de la dramaturge que Michael Billington, comédien et critique anglais pour *The Guardian*, avait interrogé la possibilité de juger en termes esthétiques ce qu'il considérait comme une lettre de suicide (« How Do You Judge a 75-Minute Suicide Note ? »²⁷). La proposition de Milo Rau est évidemment plus nuancée, puisqu'elle conjugue les témoignages à des scènes jouées et se sert d'écrans qui ajoutent une forme de médiation entre les récits et le public. Cependant, l'absence de fiction dans ces discours délivrés par les témoins eux-mêmes, de ce « seuil » qui permet en principe à un interprète de devenir un personnage, interroge malgré tout l'emploi de la notion – et cela plus encore que chez Kane, qui déléguaient un témoignage ambigu à des personnes tierces. Ou du moins, cette authenticité encourage-t-elle, d'une autre façon encore, à élargir notre conception du personnage de théâtre.

²⁷ Michael Billington, « How Do You Judge a 75-Minute Suicide Note ? », *The Guardian*, 30 juin 2000, en ligne sur <https://www.theguardian.com/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures> (consulté le 28.02.2023).

3 | Le personnage et le texte

Nous voici au début d'une chaude soirée de l'été 2022 et un public en tenue de soirée se presse au London Coliseum, somptueux théâtre du début du XX^e siècle situé au cœur du West End de Londres. En règle générale, on peut y voir l'English National Opera ou l'English National Ballet, mais, depuis la mi-mai, cet établissement, fier détenteur du plus grand arc de scène de tous les théâtres de la ville, accueille une production du Lincoln Center Theater : la comédie musicale *My Fair Lady*, mise en scène par Bartlett Sher. Dans le vestibule se trouvent un stand de fleurs et une petite foule qui en admire avec curiosité les boutonniers et les petits bouquets, avant de se diriger vers les portes de l'auditorium. Et pour cause : ces arrangements floraux ne font habituellement pas partie du décor. Ils ont été placés là spécialement pour l'occasion, en écho au métier d'une certaine Eliza Doolittle.

S'il reste particulièrement apprécié des publics anglophones, ce personnage a désormais franchi de nombreuses frontières linguistiques. Il s'agit de la fleuriste londonienne au fort accent cockney, à qui le linguiste Henry Higgins apprend à parler et à se comporter comme une duchesse. Cette jeune femme issue de la classe ouvrière est le

personnage principal de la pièce de Bernard Shaw, *Pygmalion* (1913), ainsi que de la version musicale légèrement adaptée d'Alan Jay Lerner et Frederick Loewe, *My Fair Lady* (1956). Les actrices les plus célèbres à l'avoir incarnée sont certainement Julie Andrews et Audrey Hepburn, mais le rôle a été joué par d'innombrables autres comédiennes au fil des ans, dans des productions cinématographiques et théâtrales.

Cependant, cette série de représentations au London Coliseum propose une nouveauté. Comme l'ont annoncé divers communiqués de presse et articles dans les journaux, elle met en vedette, pour la première fois à Londres, une actrice noire dans le rôle d'Eliza : Amara Okereke. Toutes les productions du West End (ainsi que toutes les versions filmiques de la pièce) avaient jusqu'à présent confié le personnage à des comédiennes blanches. L'attribution du rôle d'Eliza à Amara Okereke constitue donc une première historique dans le monde du théâtre londonien.

La fleuriste

Aux yeux du public, Okereke se révèle être un magnifique choix de casting. Sa maîtrise de l'accent cockney et son interprétation de la transition graduelle d'Eliza, qui passe d'une gamine des rues à une véritable duchesse, sont irréprochables. Elle s'acquitte avec brio des aspects comiques aussi bien que sérieux du rôle (il faut préciser, d'ailleurs, que la comédienne a depuis reçu plusieurs prix pour son incarnation du personnage). Le soir de la première, les yeux de tous les spectateurs et spectatrices sont ainsi rivés sur elle et, pendant toute la durée de la représentation, Okereke *est* Eliza. Elle habite pleinement l'héroïne tout en y apportant une interprétation personnelle qui séduit l'assistance.

En parallèle de ce succès, il est néanmoins difficile de faire abstraction d'un élément sans cesse ressassé dans les articles de presse qui précèdent la première du spectacle, et dans les

critiques qui la suivent : l'origine ethnique d'Okereke. Bien que les retours soient toujours élogieux, la couleur de peau de l'actrice est au centre de presque toutes les réflexions. Le *London Evening Standard* annonce le casting en titrant « Nous allons avoir une Eliza Doolittle noire dans le West End – c'est phénoménal », et le *London Metro* de publier la réaction émue d'une célébrité noire à la performance d'Okereke : « Alison Hammond en larmes en apprenant qu'une femme noire interprète le rôle principal de *My Fair Lady* : c'est un cadeau²⁸. » Pour de nombreuses personnes à Londres et dans tout le Royaume-Uni, ce choix de distribution est un moment décisif qui s'inscrit dans le cadre de développements culturels, sociaux et politiques plus larges.

Ces aspects de réception sont certes importants, mais dans la perspective d'un livre intitulé *Qu'est-ce qu'un personnage?*, l'un des enjeux les plus intéressants d'une telle production est l'interaction entre les éléments de ce que nous avons appelé l'effet personnage. Comme mentionné précédemment, les personnages de théâtre se distinguent des personnages littéraires par certains aspects fondamentaux. À l'inverse des figures d'un roman qui existent seulement dans les pages d'un livre, les protagonistes d'une pièce ont aussi une vie sur scène. Lors d'une représentation, ils sont représentés par des êtres performatifs (souvent humains) qui utilisent leur corps, leurs gestes et leur voix pour les incarner et animer les paroles écrites par les dramaturges. Et alors qu'un personnage littéraire ne change pas nécessairement à chaque

²⁸ Jessie Thompson, « Amara Okereke interview », *London Evening Standard*, 22 avril 2022, en ligne sur <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/amara-okereke-interview-my-fair-lady-eliza-doolittle-london-coliseum-bartlett-sher-b994091.html> (consulté le 05.03.2023) ; Rachael O'Connor, « Alison Hammond in Tears As Black Woman Performs Leading Role in *My Fair Lady* », *London Metro*, 24 juin 2022, en ligne sur <https://metro.co.uk/2022/06/24/alison-hammond-in-tears-as-black-woman-leads-my-fair-lady-16885299/> (consulté le 05.03.2023).

nouvelle lecture (en tout cas en ce qui concerne les mots du texte), un personnage de théâtre peut varier beaucoup d'une production à l'autre, car il est représenté par des interprètes qui changent d'année en année. Ainsi peut-on, en revenant au London Coliseum et à l'année 2022, se poser la question suivante : l'ethnicité d'Okereke a-t-elle modifié le personnage d'Eliza ? Et si oui, de quelle manière ?

Pour y répondre, il convient de se tourner vers l'un des grands thèmes qui structurent les intrigues de *Pygmalion* et de *My Fair Lady* : la notion de classe sociale. Il s'agit là d'une préoccupation majeure de la culture britannique, autant lors de l'écriture de *Pygmalion*, il y a environ un siècle, que de nos jours. La trajectoire ascendante d'Eliza, depuis les bas-fonds des rues boueuses de Covent Garden jusqu'aux sommets étincelants de la haute société, permet au texte de remettre en question l'idée que la classe sociale relèverait d'un ordre naturel. Cela dit, le sentiment de désespoir que ressent la protagoniste à la fin de la pièce, après avoir été arrachée à ses origines, complique un peu les choses. En se débarrassant des stigmates liés à son accent ouvrier et à ses guenilles, Eliza perd également le sentiment de communauté qu'elle ressentait au début de la pièce. Elle se retrouve dans un monde intermédiaire, ni totalement ouvrier ni totalement bourgeois.

Pour Amara Okereke et le reste de la troupe, il existe un parallèle évident entre la classe et l'ethnicité. Comme l'a déclaré la comédienne dans un entretien accordé au *London Evening Standard*, les deux aspects « sont profondément liés, en particulier au Royaume-Uni. Il est clair que le fait d'être noire et issue de la classe ouvrière dans une histoire comme celle-ci est particulièrement pertinent, nous sommes en train de le découvrir progressivement²⁹ ». Ainsi que l'a fait remarquer

²⁹ Jessie Thompson, « Amara Okereke interview », *London Evening Standard*, 22 avril 2022, en ligne sur <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/amara-okereke-interview-my-fair-lady-eliza-doolittle-london-coliseum-bartlett-sher-b994091.html> (consulté le 05.03.2023).

Jessie Thompson, rédactrice en chef adjointe pour les arts au *Standard*, «c'est une considération qui ajoute quelque chose à l'histoire, sans rien lui enlever». Cette idée d'ajouter à l'histoire (et, par extension, au personnage) est importante et nous y reviendrons plus loin. Pour l'instant, considérons les apports de ce choix de casting à la représentation de *My Fair Lady*.

L'un des principaux thèmes de la pièce est la relation qui lie Eliza à Henry Higgins, un linguiste tyrannique, asocial et issu de la classe aisée, qui se fixe pour objectif de transformer la jeune fleuriste en duchesse afin de remporter un pari avec son ami (qui vient également d'un milieu bourgeois), le colonel Pickering. Lorsqu'Eliza et Higgins sont joués par des interprètes à la peau blanche, les enjeux majeurs se rapportent aux relations de classe et de genre. Dans ces productions-là, l'origine ethnique de ces figures s'avère fréquemment être un aspect quasi invisible. Mais que se passe-t-il lorsque les deux personnages – Eliza et Higgins – sont d'ethnies différentes? Quels sont les effets d'une distribution où le personnage dominant est incarné par un acteur blanc, tandis que celle qui doit se plier à sa volonté est jouée par une actrice noire? Il est évident que ce choix ajoute un nouvel enjeu à la représentation théâtrale. Celui-ci ne relève pas tout à fait du *Verfremdungseffekt*, «l'effet de distanciation» brechtien (qui implique le maintien du public dans une certaine distance vis-à-vis des personnages pour lui permettre d'observer les relations sociales de manière critique). Mais l'effet de sens qu'ajoute l'incarnation du rôle par une actrice noire aura peut-être permis l'identification de problématiques liées à la discrimination raciale, en plus des discriminations de classe et de genre habituellement imputées au personnage de Henry Higgins.

À titre d'exemple, comment faut-il désormais interpréter la célèbre scène où Higgins intimide et soudoie Eliza dans le but de lui faire accepter son projet? Il s'agit du passage où le phonéticien infantilise la jeune femme en lui donnant à manger des chocolats, puis en la congédiant, malgré ses cris

et ses plaintes, afin qu'elle soit déshabillée et lavée par la gouvernante. L'épisode en dit déjà long sur les relations de classe et de genre, mais il est indéniable qu'un tel traitement, lorsqu'il est effectué par un personnage blanc sur un personnage noir, acquiert également des connotations d'impérialisme et de colonialisme – des connotations d'autant plus pertinentes que la pièce se déroule en 1913. Bien entendu, cette production de *My Fair Lady* est loin d'être la seule représentation théâtrale moderne qui utilise ainsi le casting pour offrir de nouvelles interprétations des grandes pièces du canon théâtral. La production de *La cerisaie* de Tchekhov mise en scène par Tiago Rodrigues au festival d'Avignon en 2021 incluait par exemple la distribution d'un acteur noir dans le rôle de Lopakhine, petit-fils d'un serf, et renforçait une lecture politique du texte basée non plus seulement sur la classe sociale, mais aussi sur l'ethnicité. Cependant, ce qui distingue cet exemple de celui de *My Fair Lady*, ce sont les différentes dynamiques de pouvoir en jeu. Alors que Lopakhine est de loin le personnage le plus riche de la pièce de Tchekhov, et qu'il représente un *self-made man* de la nouvelle classe bourgeoise, à ce stade de la pièce, Eliza tombe sous le contrôle du professeur Higgins sur les plans linguistique, intellectuel et physique. Les implications d'une telle dynamique de pouvoir, associées aux décisions de casting discutées ci-dessus, sont indéniables, et c'est ce qui rend cette production si intéressante de ce point de vue.

Il est important de rappeler encore qu'aucun mot du texte n'a été modifié lors de ce spectacle. Amara Okereke et Harry Haddon-Paton (Henry Higgins) se sont donné les mêmes répliques qu'Audrey Hepburn et Rex Harrison dans la célèbre version cinématographique de 1964, leur relation a été traitée de la même manière, les chansons étaient exactement identiques. La mise en scène au London Coliseum comprenait même un plateau tournant hautement technologique qui permettait une représentation détaillée du même type de

décors que ceux du film. Ainsi, les connotations supplémentaires évoquées ci-dessus découlent seulement des décisions prises quant au casting plusieurs mois avant la première. L'incarnation d'Eliza par Okereke jette une lumière nouvelle sur le personnage de Shaw, vieux de 109 ans, en établissant des parallèles entre les inégalités de classe et d'éthnie.

Casting et personnage

Le casting d'Okereke dans le rôle d'Eliza peut sembler être un cas exceptionnel; du moins la couverture médiatique du spectacle l'a-t-elle suggéré. Pourtant, nous pouvons constater un même phénomène de renouvellement des personnages chaque fois qu'un rôle est joué par une personne différente. La plupart des amateurs et amatrices de théâtre auront vu plus d'une fois certaines pièces classiques et émettront des préférences quant aux artistes ayant incarné les mêmes rôles. Les interprètes se distinguent par leur physique, leurs mouvements, leur visage et leur voix, et ces variables peuvent faire ressortir différents aspects d'un même personnage. Le public ne réagit d'ailleurs pas toujours bien à ces changements (le célèbre chroniqueur londonien Samuel Pepys rapporte que sa femme, Elizabeth, a quitté le théâtre le 16 octobre 1667 lorsqu'elle a appris que son acteur préféré, Thomas Betterton, était malade et avait été remplacé par un autre comédien dans le rôle de Macbeth), et ceux-ci peuvent néanmoins susciter des discussions animées. On pourra entendre, au détour du couloir d'un théâtre, des questions telles que « Quel était votre Hamlet favori? » ou « Avez-vous préféré Michel Boujenah ou Louis de Funès en Harpagon? » Ces discussions sont rendues possibles par des différences inhérentes à la cohabitation de l'interprète et du personnage dans un même corps.

Lorsque des décisions sont prises quant à la distribution, la représentation concrète d'une pièce est donc susceptible d'interroger ou de dialoguer avec le personnage tel qu'il est

construit par le texte dramatique. En termes sémiotiques, le personnage de théâtre est ainsi comparable à un concept signifié, qui serait représenté par un certain nombre de signifiants complémentaires, mais non identiques. Ceux-ci incluent de toute évidence les répliques, mais aussi le corps, la gestuelle et l'énonciation scénique. Par exemple, Eliza Doolittle est à la fois la protagoniste que Shaw a conçue textuellement il y a plus d'un siècle, et la jeune femme telle qu'elle a été jouée en 2022 au London Coliseum par une actrice noire. Dans certaines situations, les deux couches de sens peuvent sembler se correspondre si étroitement qu'il apparaît impossible de les distinguer l'une de l'autre, tandis qu'à de nombreuses autres occasions, il se peut qu'elles divergent, voire qu'elles semblent se contredire. Nous pouvons voir, tout à coup, un ancien personnage sous un jour nouveau, ou assister à la transformation surprenante d'une célébrité en un personnage qu'elle interprète pour la première fois. C'est ce qui donne toute sa saveur à la représentation théâtrale, tant pour le public que pour les artistes, et cela depuis des générations.

On peut parfois avoir l'impression que les castings non traditionnels sont une nouveauté dans le domaine dramatique. En effet, l'expression « non traditionnel » elle-même semble le suggérer. Or il n'en est rien. Depuis le début de l'histoire du théâtre, les personnages sont joués par des artistes dont les caractéristiques physiques diffèrent des indications textuelles. Au temps d'Euripide comme de Shakespeare, ainsi que dans l'opéra *xiqu* traditionnel chinois, les femmes n'étaient pas admises sur scène. Les personnages féminins étaient donc joués par des hommes. Comme le montrera le chapitre 4, les comédiens de la Grèce antique utilisaient des masques (ainsi que d'autres éléments de costume) pour endosser ce type de rôles et, à d'autres moments de l'histoire du théâtre, des comédiennes telles que Sarah Bernhardt ont, à l'inverse, incarné des personnages masculins dans ce qu'on appelle des « rôles travestis ». De même, des figures plus âgées comme Pantalone,

la Ruffiana, le Roi Lear, Gertrude, Harpagon et Mère Courage ont été jouées, dès leur apparition sur les scènes européennes, par des interprètes plus jeunes, grimés, qui se servaient de mouvements corporels pour exprimer l'âge qu'ils n'avaient pas. De plus, il va sans dire que les comédiens et comédiennes des cultures du monde entier incarnent depuis longtemps des personnages d'ethnies différentes grâce au maquillage, aux accessoires et aux costumes, entre autres.

Cependant, ce qui distingue le casting non traditionnel tel qu'il se pratique aujourd'hui, c'est qu'il ne tente en aucun cas de cacher les différences entre le personnage du texte et sa représentation scénique. Si perruques, masques, maquillage et jeu physique peuvent parfois être exploités pour combler certains écarts entre les aspects physiques de l'artiste et ceux de la figure incarnée, la mise en scène ne cherche pas, par exemple, à dissimuler l'ethnicité d'Okereke lors de sa performance. C'est l'une des raisons pour lesquelles cette Eliza Doolittle a pu suggérer des parallèles entre la discrimination de classe et la discrimination raciale.

En outre, certaines des représentations qui font usage de perruques et de maquillage le font non pour effacer les différences entre le personnage tel qu'il est construit par le texte et sa représentation scénique, mais bien pour souligner et jouer sur ces différences. En guise d'illustration, prenons le cas des rôles travestis dans la pantomime de Noël au Royaume-Uni. Ce genre théâtral, issu de la tradition italienne de la *commedia dell'arte*, est basé sur la reprise d'histoires connues telles que *Jack et le haricot magique*, *Blanche-Neige*, *Le chat botté* et *Aladin*, avec des personnages types et des scénarios prévisibles. Il est encore très populaire en Grande-Bretagne, où les théâtres du pays entier en proposent diverses productions pendant la période de Noël. Deux des personnages de la pantomime sont la dame flamboyante, qui est presque invariablement incarnée par un homme âgé, et le jeune héros masculin ou « garçon principal », souvent joué par une jeune comédienne. Ces choix

de casting jouent sur les stéréotypes de genre, tout en faisant appel à des éléments comme le travestissement (dans le cas de la dame flamboyante) et le rôle travesti du XVIII^e siècle (dans le cas du garçon principal).

Mais ces choix de distribution se veulent-ils réalistes ? Certainement pas, semblent indiquer au public les déguisements, les gestes et les voix souvent excentriques des artistes. La dame de pantomime et le garçon qui l'accompagne ne sont pas des facsimilés de femmes âgées et de jeunes hommes « authentiques ». Leur apport déborde le strict contenu du texte de la pièce. D'aucuns et d'aucunes diront que ces représentations sont dépassées et qu'elles perpétuent des approches désuètes du genre (la femme âgée est représentée comme étant asexuée et peu attrayante, tandis que les tenues serrées portées par les actrices jouant le garçon sont peut-être destinées, à l'origine, à éveiller le désir). Quoi qu'il en soit, elles offrent un éclairage sur ces personnages qui n'aurait pu être fourni par des distributions conventionnelles sur le plan du genre.

Lorsque les rôles sont distribués de cette manière, une version inédite du personnage est créée et représentée sur scène. Ce phénomène repose sur le contraste entre la représentation textuelle des protagonistes et leurs interprètes physiques. Bien que les scénarios des pantomimes de *Jack et le haricot magique* ou de *Peter Pan* puissent suggérer une forme de stabilité et de fixité dans les genres des personnages (la dame étant une femme et le garçon principal, un homme), la représentation théâtrale confronte les spectateurs et les spectatrices à un autre niveau de signification fourni par le corps même des artistes. Celle-ci permet les nombreux sous-entendus à caractère sexuel pour lesquels la pantomime est connue, mais elle contribue également à instaurer l'ambiance de carnaval propre au genre, où les dualités sont inversées et les hiérarchies sont rendues instables. Et cette dynamique vaut pour tous les personnages de théâtre. Le texte dramatique n'est jamais le seul élément impliqué dans la création de sens : la représentation

scénique a, elle aussi, le pouvoir de créer des manières différentes de percevoir les êtres présents sur le papier.

Cette tension est en jeu même dans les cas de figure plus classiques. Prenons un exemple assez anodin. Le Macbeth de Shakespeare est-il grand ou petit ? Et Lady Macbeth ? Le fait d'imaginer ces personnages avec des tailles différentes affecte-t-il la manière dont ils sont perçus ? Leur relation sera-t-elle comprise de la même manière si Macbeth est plus grand ou s'il est plus petit que Lady Macbeth ? Le texte ne contient aucune indication à ce sujet, mais des variations physiques de ce type pourraient modifier profondément notre interprétation de leur rapport, voire ajouter un nouveau sous-texte à la pièce. Les interprètes pourraient jouer alors de ces différences pendant la représentation, avec leurs mouvements, leurs gestes, leur voix et leurs expressions faciales, le tout sans changer un seul mot du texte.

Éléments de base et éléments négociables

Cet examen des choix de casting nous a permis de noter les tensions productives entre les niveaux textuel et scénique du personnage, mais peuvent-ils nous en dire plus sur son fonctionnement intrinsèque ? En effet, un autre aspect intéressant de cette problématique concerne les fonctions dramaturgiques des personnages et l'impact que la distribution peut avoir sur elles. Pour explorer cette question, nous allons réfléchir à ce que l'on pourrait appeler des « éléments de base » et des « éléments négociables » du personnage de théâtre. Une fois que nous aurons tracé les grandes lignes de ces idées en les rattachant à la figure d'Eliza Doolittle, nous les approfondirons en considérant leur relation spécifique avec les figures construites par le texte.

Pour en revenir à *Pygmalion/My Fair Lady*, toute l'intrigue de la pièce et de la comédie musicale tourne autour de la transformation de la jeune Cockney en un simulacre de duchesse grâce

à la formation linguistique et à l'éducation comportementale prodiguées par Henry Higgins. Il est absolument essentiel, pour le bon fonctionnement de l'ensemble de l'action, que l'interprète jouant Eliza soit capable de parler, au départ, avec un accent ouvrier prononcé, puis de modifier cet accent au cours de la pièce et de finir par s'exprimer dans le dialecte impeccable (et légèrement rigide) de la classe aisée. Si la personne chargée de la mise en scène choisissait une actrice incapable de représenter ces changements d'élocution, il est peu probable que le spectacle qui en résulterait rendrait correctement cet aspect essentiel de la protagoniste. En d'autres termes, le personnage ne serait pas en mesure de remplir sa fonction dramaturgique et la représentation serait probablement vouée à l'échec. En revanche, des éléments tels que la taille, le poids, la couleur des cheveux ou de la peau d'Eliza ne sont pas essentiels au récit. Tout choix de casting qui introduirait des variations sur ces éléments n'affecterait pas l'intrigue globale, bien qu'il puisse influencer le sous-texte du spectacle, comme démontré précédemment.

Or, si les éléments de base sont essentiels à la fonction dramaturgique du personnage, ils ne sont pas complètement inaltérables. Prenons un exemple : le texte de Shaw stipule qu'Eliza s'exprime dans un accent cockney (plus précisément, il indique qu'elle parle un dialecte associé à une rue très précise : Lisson Grove, près de Regent's Park dans le centre de Londres). Le cockney était (et reste toujours, dans une certaine mesure) l'accent parlé par la classe populaire londonienne : celui des ouvriers, des *dockers* et des personnes qui travaillent sur les étals des marchés. Cependant, par-delà le quartier spécifique de Londres dont est originaire Eliza, l'intérêt de cet accent est surtout qu'il renvoie à ce que les sociolinguistes appellent un dialecte à faible prestige (*low prestige dialect*), qui est révélateur de sa classe sociale. En 1913, le dialecte cockney était le dialecte londonien à faible prestige par excellence et constituait donc un choix évident pour Shaw

lors de l'écriture de sa pièce. Cela dit, il ne s'agit pas du seul dialecte de ce type dans la langue anglaise et d'autres accents pourraient remplir la même fonction dans une intrigue comme celle de *Pygmalion/My Fair Lady*.

Pour prendre un exemple récent, la version de *Pygmalion* jouée en 2018 par la New York Bedlam Theater Company a réimaginé Eliza en tant qu'immigrée indienne et Vaishnavi Sharma, l'actrice qui l'incarnait, parlait initialement un mélange de hindi et d'anglais avec un accent prononcé. Cette utilisation d'un accent indien pour une production jouée à New York (une ville dont la population abrite la plus importante immigration indienne de tous les États-Unis) a conduit une grande partie des critiques à déceler des parallèles entre le snobisme linguistique de Londres au siècle dernier et celui de New York (et des États-Unis en général) aujourd'hui. Comme l'indique Pete Hempstead, journaliste pour *Theatermania.com*, « Alors que notre pays décide avec légèreté quelles personnes devraient, ou non, recevoir la permission de se transformer en Américains, la pièce suggère que nos attitudes envers la valeur et le potentiel des autres auraient peut-être besoin aussi d'une petite transformation³⁰. »

Ainsi, une interprétation d'Eliza avec un accent indien ouvre la possibilité d'une critique sociale du personnage tout en maintenant sa cohérence et en garantissant le déroulement de l'intrigue. Malgré le fait que son parler cockney semble constituer un élément de base du personnage, d'autres dialectes à faible prestige peuvent, en réalité, le remplacer. En revanche, comme nous l'avons noté plus haut, une Eliza qui ne s'exprimerait qu'avec un seul accent tout au long de la pièce aurait peu de chances de permettre au personnage de remplir sa fonction dramaturgique.

³⁰ Pete Hempstead, « Eliza Doolittle Speaks to the Immigrant Experience in a Revival of *Pygmalion* », *Theatermania*, 27 mars 2018, en ligne sur https://www.theatermania.com/off-broadway/reviews/bedlam-production-of-pygmalion_84608.html (consulté le 05.03.2023).

Les modifications apportées au dialecte d'Eliza ont certes nécessité quelques ajustements textuels, les expressions cockneys étant remplacées par des mots et des phrases en hindi typiques de la communauté indienne de New York, mais la majorité des changements ont été effectués sur le plan théâtral. L'interprétation d'Eliza par Sharma s'est donc distinguée des précédentes Eliza par son incarnation du rôle sur scène.

À noter que la distinction entre éléments de base et éléments négociables permet aussi de comprendre comment un personnage peut se prêter à des écritures dramatiques variables et changer au fil du temps. Pour explorer ce phénomène plus avant, tournons-nous vers l'un des spectacles les plus discutés à Londres au cours de l'été 2022 : une nouvelle pièce montée au Shakespeare's Globe intitulée *I, Joan*. Quoique le Globe soit considéré comme le théâtre shakespearien le plus important de la ville, des pièces du répertoire contemporain y sont également montées de temps à autre. Écrite par Charlie Josephine, *I, Joan* figure parmi celles-ci. Comme l'indique son titre, la pièce raconte l'histoire de Jeanne d'Arc, un personnage dont se sont saisies les plumes de quantité d'auteurs et d'autrices au fil du temps (y compris, d'ailleurs, celle de Bernard Shaw). Néanmoins, la version de Josephine comporte une particularité sans précédent. En effet, dans cette pièce, Jeanne d'Arc (qui est nommée « Joan » en anglais) est dépeinte comme une personne au genre non binaire, aux prises non seulement avec des phénomènes de révélation divine, mais aussi avec son identité sexuelle. Alors que le personnage y paraît toujours aussi convaincu que la mission la plus importante de la France est de vaincre les perfides Anglais, cette réécriture le confronte en outre à des questions fondamentales liées au genre, qui culminent dans son procès pour hérésie et travestissement.

Remarquons que, contrairement à Eliza Doolittle, la vraie Jeanne d'Arc était un personnage historique. Pourtant, comme toute construction fictive basée sur une personne réelle, son incarnation dans la pièce peut être analysée de la

même manière qu'un personnage purement imaginaire. Dans *I, Joan*, la relation entre le plan du texte et le plan de la représentation est présente au même titre que dans *My Fair Lady*. Cependant, la spécificité d'un personnage historique est que son équivalent dans la vie réelle (la personne sur laquelle il est basé) ajoute un niveau de lecture supplémentaire. Celui-ci est formé à partir de sources historiques, de références dans la culture populaire, de peintures, d'images, etc.

En tant que trait caractéristique de la « Pucelle d'Orléans », une héroïne guerrière ayant tenu tête à la culture patriarcale de la France de la fin du Moyen Âge qui a été ensuite adoptée par le mouvement des suffragettes du début du XX^e siècle, la féminité de Jeanne d'Arc a bien évidemment été un élément de base de ses représentations historiques et fictives pendant des siècles. Partant de ce constat, il faut donc se poser la question suivante : une version de Jeanne d'Arc sans cette dimension féminine est-elle tout aussi vouée à l'échec qu'une Eliza dont l'accent n'évoluerait pas au fil de la pièce ?

Quelques journalistes étaient clairement de cet avis avant la première représentation de la pièce mais, en dépit de leurs attentes, *I, Joan* s'est acquittée d'une tâche difficile : celle de déplacer l'inflexion d'un élément de base du personnage vers un autre, tout en conservant une part suffisante du personnage original pour laisser la Jeanne historique intacte et reconnaissable, aussi bien dans la représentation théâtrale que du point de vue dramatique. Comme l'indiquent tous les livres d'histoire, Jeanne d'Arc n'était pas seulement une figure guerrière, mais aussi une personne qui refusait de suivre les normes de genre de son époque. Elle portait des cheveux courts et des vêtements alors typiquement masculins, même lorsque la cour ecclésiastique qui a finalement ordonné son exécution le lui interdisait. La réinvention du personnage dans la pièce de Charlie Josephine reprend cet aspect, longtemps considéré comme un élément négociable par des artistes tels que Pierre Paul Rubens, Hermann Anton Stilke,

François Léon Benouville, Dante Gabriel Rossetti et Alphonse Mucha. Dans leurs peintures en effet, ces derniers la représentent fréquemment en robe avec de longs cheveux flottants, faisant passer cette image genrée pour un élément de base aux côtés d'autres éléments bien établis, tels que le caractère têtu du personnage et sa croyance en sa propre inspiration divine. En revanche, dans *I, Joan*, l'élément de base typique des représentations de Jeanne d'Arc, la féminité, a été retiré de sa position centrale et rendu négociable. En réalité, il s'agit là de la préoccupation principale de Joan tout au long de la pièce, en plus de son questionnement autour de la révélation divine.

Cette réinterprétation réussie d'une figure historique très connue et très aimée complique notre compréhension du personnage de théâtre en général, mais elle souligne que celui-ci est fluide et ouvert au changement. Ce changement peut provenir de tensions entre le texte et le spectacle (comme nous l'avons vu plus haut), mais il peut naître aussi de différences entre les représentations qu'une pluralité de textes a données d'un même personnage au fil du temps. Dans *I, Joan*, la figure construite par le texte et le corps de l'interprète dans la performance théâtrale sont en harmonie: tous deux mettent en avant le fait que Joan est non binaire et que la crise centrale du personnage concerne son identité de genre. En confiant le rôle principal à Isobel Thom, artiste non binaire (fig. 7), la production du Globe s'assure que ce nouvel élément de base est placé au premier plan. En conséquence, dans la représentation, cette harmonisation du textuel et du scénique a donné lieu à un récit cohérent et homogène. La principale différence se situe entre la représentation de Jeanne d'Arc par Charlie Josephine et les versions précédentes de l'héroïne qui avaient fait de sa féminité un élément essentiel. Il s'agit d'un type de tension qui va au-delà de la représentation, se produit au sein du monde culturel plus large et offre un exemple saisissant de l'élasticité des personnages de théâtre et de la façon dont les dramaturges peuvent les remodeler en réponse aux évolutions sociohistoriques.



FIGURE 7 Isobel Thom dans *I, Joan* de Charlie Josephine. Shakespeare's Globe, Londres, 2022. Photographie : Helen Murray.

Charlie Josephine n'est pas la première personne, dans le monde du théâtre professionnel, à réinterpréter des personnages existants de cette manière. L'un des auteurs les plus célèbres à avoir employé cette approche a également écrit des pièces pour un théâtre londonien connu sous le nom de Globe, mais plus de quatre siècles avant la première de *I, Joan* : William Shakespeare. Comme on le sait, le mode d'écriture préféré de Shakespeare consistait à utiliser des sources antérieures comme matériau de base. Il se plongeait dans des récits de fiction ou des livres d'histoire plus anciens pour s'inspirer de leurs intrigues et de leurs personnages. Toutefois, il a toujours mis sa propre marque sur les héros et les héroïnes qu'il s'appropriait, en réponse, souvent, à des événements de sa propre réalité. Par exemple, sa réinterprétation de l'histoire

écossaise de *Macbeth* (1606) était calculée tout exprès pour plaire à Jacques I^{er}, le roi d'Angleterre fraîchement couronné, qui avait également été roi d'Écosse pendant plus de trois décennies. Bien que Macbeth soit dépeint comme un tyran dans la pièce de Shakespeare, cette représentation ne correspond pas à la réalité historique, puisque le véritable roi Macbeth avait été un souverain tout à fait compétent. S'il est probable que la représentation de Macbeth par Shakespeare ait été influencée par les sources qu'il a utilisées, il est également vrai qu'une représentation négative de Macbeth et une représentation positive de Banquo (que Macbeth fait assassiner dans la pièce) étaient susceptibles d'être bien accueillies par le roi Jacques, car, à cette époque, le monarque était considéré comme un descendant du Banquo historique. En modifiant l'un des éléments de base du « personnage » historique de Macbeth, Shakespeare semble avoir tenté d'honorer son nouveau mécène royal, mais, par la même occasion, il a également créé une nouvelle figure dramatique, désormais connue dans le monde entier et qui continue d'être incarnée au théâtre et au cinéma. Dans un sens, le Macbeth historique a été supplanté par la nouvelle image que Shakespeare lui a donnée et le personnage shakespearien (ainsi que ses diverses représentations théâtrales) est devenu le filtre à travers lequel on l'appréhende désormais. Des évolutions similaires ont eu lieu pour d'autres figures, telles que le roi Richard III.

Si Shakespeare a adapté un élément de base du Macbeth historique, d'autres réinterprétations shakespeariennes de personnages plus anciens ont quant à elles introduit des éléments entièrement neufs. Hamlet est un héros universellement connu, et l'on s'accorde généralement à dire que l'un des éléments de base de la version shakespearienne du personnage est l'indécision. Pendant la plus grande partie de l'intrigue, le public attend de voir si le jeune homme vengera ou non la mort de son père, alors qu'Hamlet passe son temps à mimer la folie, à parler à ses amis, à faire préparer une pièce

de théâtre, à tuer par erreur le vieux conseiller Polonius, à partir pour l'Angleterre puis à revenir au Danemark, à se battre avec un autre jeune héros et à se moquer d'un gentilhomme de cour. Au terme même de la pièce, il n'est pas celui qui initie le dénouement. Il ne fait que réagir au complot du roi visant à le faire assassiner. L'Hamlet de Shakespeare n'est pas un personnage décisif et l'on peut donc affirmer que le dramaturge a consciemment choisi de faire de l'indécision l'un des éléments dramatiques de base du personnage.

Mais Shakespeare n'a pas inventé Hamlet : il s'est inspiré de versions antérieures du protagoniste, dont certaines étaient basées sur des légendes scandinaves qui remontent au moins au XII^e siècle (voire à des époques plus anciennes). Dans les variantes qui ont perduré jusqu'à aujourd'hui, le personnage ressemble à plusieurs égards au Hamlet shakespearien. Il s'agit d'un prince danois, son père est tué par son oncle, sa mère épouse cet oncle, et le jeune homme finit par venger le décès de son père. Cependant, bien que cette version d'Hamlet simule également la folie, sa volonté de tuer son oncle n'est jamais mise en doute. Son projet prend un certain temps à se réaliser, mais, dès l'instant de la mort de son parent, il est clair que son objectif final est la vengeance. D'ailleurs, deux des éléments de base du personnage d'Hamlet des débuts de la littérature sont la ruse et la retenue pendant qu'il prépare patiemment le terrain pour sa riposte, travaillant pas à pas vers son objectif.

En écrivant sa variante de l'histoire d'Hamlet, Shakespeare a modifié le personnage, lui permettant ainsi de poser des questions de libre arbitre, de capacité d'action personnelle et de doute. Non seulement ce Hamlet est indécis, mais il le sait. Tout en se débattant avec les implications de l'appel à la vengeance du fantôme de son père, il s'interroge sur sa propre incapacité à agir et se dévalue en se comparant au prince norvégien ambitieux et déterminé, le dénommé Fortinbras. Pour de nombreux lecteurs, lectrices, spectateurs et spectatrices

de théâtre, c'est cette réflexivité qui fait d'Hamlet un personnage particulièrement captivant. Des spécialistes affirment même que cette composante de l'Hamlet de Shakespeare constitue un tournant radical dans l'histoire de la littérature dramatique. Dans ses moments d'indécision, comme dans le célèbre monologue « Être ou ne pas être », le public a un aperçu du fonctionnement contradictoire de son propre esprit alors qu'il réfléchit à la bonne voie à suivre³¹. Ce sont des passages comme celui-ci qui peuvent rendre le personnage crédible et réaliste au plan psychologique. Sans ces hésitations, les versions précédentes n'avaient pas l'occasion de présenter le désordre des pensées du personnage central alors qu'il était confronté aux grandes questions qui le tourmentaient. Ainsi, la création d'une figure textuelle inédite permet dans ce cas d'explorer des enjeux qui n'auraient pas été possibles sans l'ajout d'un élément de base totalement original.

Il existe un parallèle entre le traitement de Jeanne d'Arc par Charlie Josephine et celui de Macbeth et Hamlet par Shakespeare. Les deux dramaturges se sont servis de récits antérieurs, qu'ils soient historiques ou légendaires, et ont apporté un changement majeur à un élément qui semblait essentiel au personnage. Le bon roi Macbeth devient un tyran, le vengeur Hamlet devient un indécis, et la générale d'armée Jeanne d'Arc devient une personne non binaire aux prises avec la guerre contre l'Angleterre comme avec son identité de genre. Dans ces trois situations, un élément de base antérieur est remplacé par un élément de base différent et le personnage est poussé dans des directions inattendues tout en conservant de nombreux vestiges des variantes précédentes.

³¹ William Shakespeare, *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark*, Londres, 1604, p. 62r.

Étirer le personnage

Mais que se passe-t-il lorsqu'un personnage est entraîné encore plus loin ? À quel moment pouvons-nous décider que l'on n'a plus affaire à une version inédite d'un personnage, mais bien à une figure entièrement nouvelle ? Restons en compagnie d'Hamlet pour étudier cette question, en examinant spécifiquement l'impact du genre sur le rôle.

Le texte de la pièce de Shakespeare offre de nombreuses preuves qu'Hamlet est un homme. Il est désigné par des pronoms masculins, il évoque lui-même son statut de « fils » et le roi, la reine et Polonius le considèrent comme un « homme ». Par rapport aux événements et aux thèmes de la tragédie, il semble assez clair que la masculinité fait partie intégrante du personnage. Dans une pièce si centrée sur des questions d'héritage et de succession des titres, et dont l'époque dépeinte ainsi que l'époque de rédaction sont l'une et l'autre caractérisées par le principe de la primogéniture agnatique, son être homme est vraisemblablement lié de manière étroite à sa prétention au trône du Danemark. Toutefois, les enjeux autour de la masculinité du protagoniste ne se cantonnent pas à des questions politiques. Celle-ci permet également à Shakespeare de présenter Hamlet comme un personnage potentiellement misogyne (dans son traitement de sa bien-aimée, Ophélie, et de sa mère, Gertrude), qui semble victime d'une forme d'insécurité vis-à-vis de son identité de genre ; cette dernière instaure alors un contraste avec des figures à la masculinité plus « traditionnelle », telles que le jeune prince norvégien, Fortinbras. Hamlet est certes un personnage très complexe et ne saurait être défini uniquement par des attentes liées au genre, mais cette problématique ne demeure pas moins un élément clé de sa caractérisation dramatique dans le texte de la pièce.

Pendant, de ce genre masculin, il ne s'ensuit pas qu'Hamlet a été incarné exclusivement par des hommes tout au long de l'histoire scénique du personnage. Au fil des ans,

Hamlet a également été joué d'innombrables fois par des comédiennes, telles que Sarah Siddons (au XVIII^e siècle), Sarah Bernhardt (au XIX^e siècle) et Michelle Terry (au XXI^e siècle). Comme pour les autres exemples étudiés ci-dessus, l'interaction entre Hamlet, en tant que personnage figurant dans le texte, et Hamlet, en tant qu'individu incarné sur scène, a généré des significations variées. En ce qui concerne la période actuelle, des Hamlet féminins ont récemment été analysés comme étant susceptibles de créer une version très différente, voire non genrée du personnage. La critique de Michael Billington au sujet de la performance d'Angela Winkler en 2000 a ainsi souligné l'universalité que la comédienne apportait à Hamlet, évitant « d'adopter une apparence masculine³² ». À propos de l'incarnation du rôle par Maxine Peake en 2014, la critique Susannah Clapp a quant à elle noté qu'elle était « presque présexuelle [...] et sans féminité » et qu'« elle ne se pli[ait] pas en quatre pour souligner la masculinité d'Hamlet³³ ». De la même manière, la critique d'Arifa Akbar, sur Cush Jumbo en 2021 a indiqué qu'« elle dessin[ait] une figure androgyne³⁴ ». Au lieu de remplacer la masculinité d'Hamlet par une féminité opposée, ces spectacles auraient plutôt supprimé l'idée du genre, avec des effets conséquents. Comme le note Akbar, la relation entre Hamlet et Gertrude dans la production de 2021 n'avait « aucun des sous-entendus incestueux que nous percevons souvent » dans leur

³² Michael Billington, « So the Prince Was Really a Princess... », *The Guardian*, 23 août 2000, en ligne sur <https://www.theguardian.com/culture/2000/aug/23/artsfeatures.edinburghfestival2000> (consulté le 05.03.2023).

³³ Susannah Clapp, « Hamlet review - Maxine Peake Is a Delicately Ferocious Prince of Denmark », *The Guardian*, 21 septembre 2014, en ligne sur <https://www.theguardian.com/stage/2014/sep/21/hamlet-maxine-peake-royal-exchange-review-delicate-ferocity> (consulté le 05.03.2023).

³⁴ Arifa Akbar, « Hamlet review – Cush Jumbo Is a Remarkable Prince », *The Guardian*, 5 octobre 2021, en ligne sur <https://www.theguardian.com/stage/2021/oct/05/hamlet-review-cush-jumbo-is-a-remarkable-prince-young-vic> (consulté le 05.03.2023).

interprétation scénique. Une fois ces aspects écartés de la représentation, Hamlet devient un personnage dont les sentiments de «solitude, de désespoir, de doutes éthiques sur la vengeance et d'amour trahi» sont universels et non genrés, comme l'a déclaré Billington en référence à la production de 2000. En conférant au protagoniste des traits androgynes tout en laissant son image dramatique inchangée sur le plan du texte, ces Hamlet dans des corps de femmes sont radicalement autres sur le plan de la performance théâtrale, tout en restant identifiables comme Hamlet.

Mais que se passerait-il si le genre d'Hamlet était réimaginé du point de vue textuel aussi bien que scénique? Pourrait-on encore reconnaître la figure? Par chance, nul besoin de se perdre en conjectures, car cette question a été explorée, il y a plus d'un siècle, par Svend Gade et Heinz Schall, les réalisateurs du film muet allemand de 1921, *Hamlet*. Ce film est explicitement basé sur une lecture de la pièce proposée pour la première fois en 1881 par le shakespearien Edward Vining, dans laquelle ce dernier affirmait qu'Hamlet était de «nature féminine»³⁵. Les idées de Vining se fondent sur des conceptions essentialistes des qualités masculines et féminines, selon lesquelles les hommes seraient forts et tenteraient d'atteindre directement leurs objectifs en usant de cette qualité, et les femmes seraient faibles et recourraient à des subterfuges pour arriver à leurs fins. Dans son analyse du personnage, Vining associe Hamlet à ces traits dits «féminins», puis suggère que le personnage peut être lu comme une femme ayant été forcée de vivre comme un homme. Poussant plus loin son interprétation, il suggère qu'Hamlet est amoureux d'Horatio, que son comportement vis-à-vis d'Ophélie découle d'un sentiment de jalousie, et que sa haine du mariage provient de sa propre incapacité à se marier sans révéler sa

³⁵ Edward Vining, *The Mystery of Hamlet*, Philadelphie: J. B. Lippincott & Co., 1881, p. 54.

féminité secrète. L'interprétation radicale du personnage par Vining était une tentative d'expliquer le « mystère » du comportement d'Hamlet dans la pièce. Sa réussite, de ce point de vue, est évidemment discutable, mais sa lecture originale a dans tous les cas eu un effet profond sur l'une des représentations les plus saisissantes d'Hamlet au siècle dernier.

Le film de 1921, avec pour vedette l'actrice Asta Nielsen (fig. 8), s'inspire ouvertement de la lecture de la pièce par Vining, comme l'indique le générique du film. Dans cette version repensée de l'intrigue, Hamlet est née de sexe féminin, mais afin de garantir la prétention de la famille au trône, sa mère, la reine, ment sur son identité sexuelle. Par conséquent, Hamlet est obligée de vivre toute sa vie comme un garçon. Bien que de nombreux événements de la pièce de Shakespeare aient toujours lieu dans le film, ils sont modifiés, de même que le dialogue, afin de soutenir la nouvelle version de l'histoire.

L'un des aménagements les plus importants proposés par le réalisateur concerne la relation entre Hamlet et Gertrude. Dans la pièce de Shakespeare, la reine est dépeinte de manière ambiguë : on ne sait pas dans quelle mesure elle est complice des méfaits du roi Claudius. En revanche, dans *l'Hamlet* de 1921, elle est un personnage bien plus actif. Elle prend la décision initiale de prétendre qu'Hamlet est un garçon et met en scène un certain nombre d'éléments du récit qui sont habituellement interprétés par le roi, Claudius, dans la version de Shakespeare. Le point culminant est l'affrontement entre Hamlet et la reine (au lieu du roi) dans la scène finale qui aboutit à leur double mort. Tout comme les changements apportés à la figure d'Hamlet, ces modifications importantes du personnage de Gertrude sont nécessaires pour lui permettre de remplir sa fonction dramaturgique dans le film, à savoir celle de canaliser le désir de vengeance d'Hamlet, non seulement pour le meurtre de son père, mais aussi pour le fait d'avoir dû vivre sa vie comme un garçon.

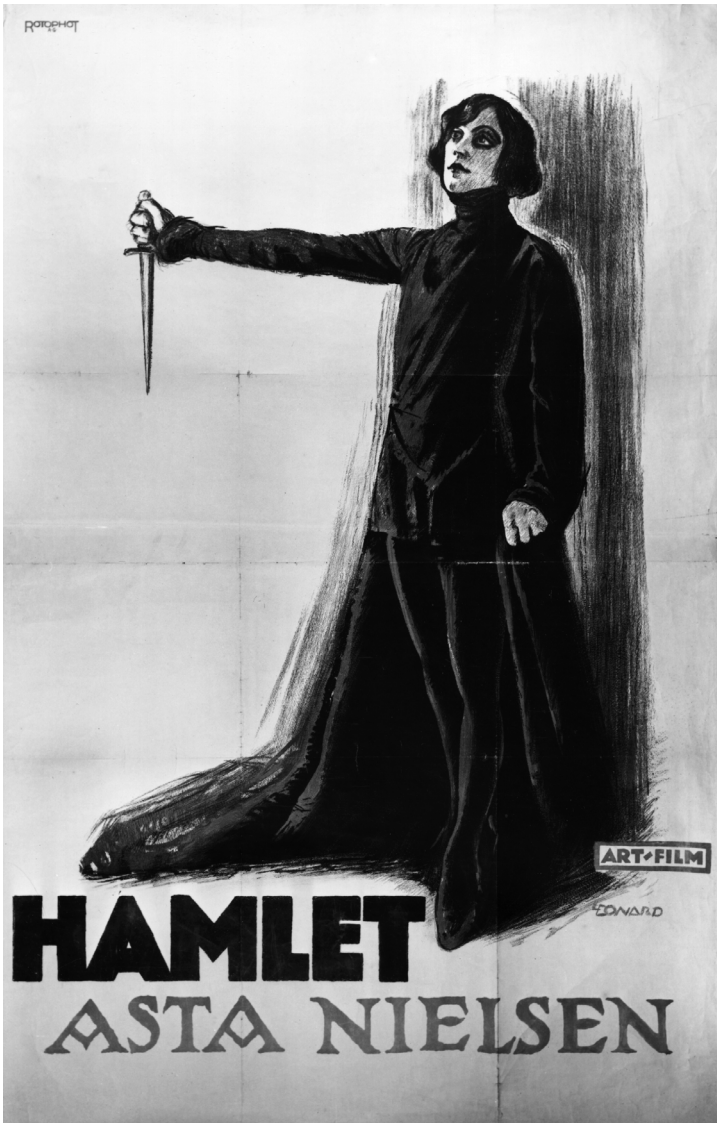


FIGURE 8 Asta Nielsen dans *Hamlet*. Affiche de cinéma, 1921³⁶.

³⁶ Affiche reproduite sur le site *IMDb*, en ligne sur : <https://www.imdb.com/title/tt0012249/>.

L'impact de ces changements sur les personnages de Gertrude et Hamlet est particulièrement perceptible dans deux de leurs interactions, au milieu du film. L'intrigue liée au genre d'Hamlet est bien mise en évidence lorsque celle-ci déclare avec tristesse à sa mère : « Je ne suis pas un homme, et je n'ai pas le droit d'être une femme ! Suis-je ton jouet, pour que tu aies oublié de m'accorder un cœur ? » Dans cette version, la rage d'Hamlet envers sa mère – une émotion présente aussi dans le texte de Shakespeare – ne suggère plus la misogynie, mais plutôt la frustration d'être forcée de vivre avec un genre auquel elle ne s'identifie pas. Un peu plus tard, dans la chambre de Gertrude, la protagoniste exprime ses sentiments avec encore plus de clarté : « Mère, tu m'as donné la vie ! Mais jamais un cadeau n'a apporté un chagrin aussi amer ! » La scène glisse de la récrimination amère d'un fils pour le mariage de sa mère à la douleur d'une fille contrainte de vivre un mensonge. Lorsqu'Hamlet constate ensuite que Polonius se cache derrière la tapisserie, l'expression de son visage dans le film montre qu'elle y décèle encore une fois une trahison de la part de sa mère ; elle fixe la reine avec dégoût avant d'assassiner le vieil homme. Cette version du personnage ne ressemble décidément à aucune autre, que ce soit sur le plan théâtral ou dramatique.

Dans cette réinterprétation, l'Hamlet de Nielsen a des résonances certaines avec la figure de Joan incarnée par Isobel Thom. Jouées à 101 ans d'intervalle, les deux représentations se saisissent d'un personnage antérieur et le réimaginent du point de vue du genre. Cependant, alors que les changements apportés à Joan se résument à un rééquilibrage des éléments de base existants (en remplaçant le travestissement et les questions de genre de la Jeanne historique au cœur de l'expérience du personnage), l'Hamlet de Nielsen introduit, par son recours à une intrigue liée au genre, un élément textuel sans précédent. Il en résulte que, alors que les deux représentations nécessitent des modifications dramatiques importantes pour

soutenir ces réinterprétations des personnages, la version de Joan par Thom est plus immédiatement reconnaissable comme une variante de Jeanne d'Arc, tandis que l'Hamlet de Nielsen ressemble davantage à un personnage, sinon méconnaissable, du moins très différent des Hamlet précédents. Bien qu'elle constitue un ajout précieux et fascinant dans la panoplie des représentations d'Hamlet, cette nouvelle figure se situe quelque part en dehors de la gamme habituelle du personnage et peut être perçue comme une héroïne distincte des versions scandinaves et shakespeariennes antérieures. Cette dissociation est due moins au contenu des changements apportés (dans les deux cas, les représentations respectives repensent l'une comme l'autre le genre de l'individu) qu'à la manière dont sont traités les éléments de base du personnage. En bref, l'Hamlet de Nielsen est un exemple de ce qui peut arriver lorsque nous tirons jusqu'à un point de rupture l'élasticité d'un personnage : un protagoniste inédit est créé en remodelant des éléments de base d'une ancienne figure. Si l'on considère le personnage comme une sorte de recette qui mélangerait des ingrédients textuels, physiques et performatifs, on pourrait comparer l'apparition d'un nouveau protagoniste au moment où du four du boulanger sort une brioche et non un pain. Le personnage a beau être issu du même moule que l'ancien, il est néanmoins suffisamment différent pour pouvoir être considéré comme une entité distincte.

Le monde en dehors du théâtre

Nous avons observé jusqu'ici comment des personnages existants pouvaient changer et se développer à la fois dans la représentation théâtrale et dans de nouvelles permutations textuelles. Tournons-nous à présent vers les façons dont les dramaturges, les metteuses et les metteurs en scène recourent au casting non traditionnel dans le cas de protagonistes entièrement nouveaux. Comme nous le montrerons, les relations

changeantes entre le texte, son incarnation sur scène et les conceptions socioculturelles plus larges ont également une influence sur les figures fraîchement créées, et peuvent nous aider à comprendre les complexités de leur fonctionnement.

En 2018, le metteur en scène canadien Robert Lepage préparait une pièce, *Kanata*, qui devait être jouée au Canada par le Théâtre du Soleil de la metteuse en scène française Ariane Mnouchkine. Le principe de la pièce était de raconter l'histoire du Canada en se concentrant en particulier sur l'oppression des peuples autochtones au cours des siècles. Cependant, dans une lettre ouverte publiée dans le journal *Le Devoir*, le 14 juillet 2018, un groupe d'artistes indigènes a dénoncé le choix des producteurs de la pièce d'attribuer des rôles d'autochtones à des interprètes qui ne l'étaient pas eux-mêmes. En tant que collectif théâtral multiethnique, le Théâtre du Soleil a une longue histoire de casting non traditionnel mais, quand bien même des questions d'appropriation culturelle avaient déjà été soulevées en réponse à des productions antérieures telles que le cycle *Les Atrides* (1990-1991), leurs choix de distribution n'avaient jamais été à ce point remis en question. Après un vaste débat, la production a été annulée du côté du Canada, et Mnouchkine et Lepage ont décidé de se rendre à Paris, où la première partie du spectacle envisagé a été jouée de fin 2018 à début 2019 sous le titre de *Kanata – Épisode I – La Controverse*.

Notre objectif n'est pas de prendre parti dans le débat sur l'appropriation culturelle, mais plutôt de considérer certaines des questions plus larges que cet épisode soulève à propos des personnages dramatiques. À cet égard, le cas de *Kanata* est parlant. Il montre en quoi ces derniers s'échappent du texte, s'affranchissent de la scène et pénètrent dans le monde dans lequel nous vivons, avant de retourner au théâtre.

Mnouchkine et le Théâtre du Soleil sont attachés à une vision universaliste de la culture humaine, et la dissociation qu'ils prônent entre le personnage construit par le texte et

son incarnation théâtrale par un ou une artiste permet à la compagnie de retracer les manières dont ont pu être vécus certains événements à travers l'histoire. Pour eux, les écarts entre le texte et le corps de l'interprète sont un moyen de faire ressentir cet universalisme à leur public. Mais le monde en dehors du théâtre a également une influence sur la manière dont un personnage est reçu et y ajoute d'autres résonances. Pour les artistes autochtones qui ont écrit la lettre ouverte dans *Le Devoir* (avant même, il faut le noter, la première représentation publique de la pièce), ces résonances culturelles évoquaient le silence pluriséculaire auquel des peuples indigènes ont été réduits, au Canada et ailleurs.

Lepage et le Théâtre du Soleil ne semblent pas avoir envisagé la possibilité que leurs décisions de casting puissent être reçues de cette façon, mais ces interprétations mettent en évidence une autre facette du personnage de théâtre, à savoir qu'il s'agit aussi, dans une certaine mesure, d'un produit de la collaboration entre le ou la dramaturge, les artistes et les membres du public. En tant que spectateurs et spectatrices, nous apportons tous et toutes notre expérience du monde extérieur au théâtre lors de notre confrontation aux personnages de la représentation. Nous les co-créons en interprétant le texte qu'ils énoncent et en appréhendant les modalités de leurs incarnations sur la scène. Mais notre implication et notre réélaboration des personnages textuels en fonction de leur représentation théâtrale ne s'arrêtent pas aux portes de la salle. Quoique le texte d'une pièce puisse rester le même, les acteurs et les actrices qui l'interprètent changent constamment, tout comme leur relation avec le monde extérieur. Les événements et les débats qui se déroulent au loin s'infiltrent dans les salles de répétition, sur les scènes des théâtres, et peuvent compliquer davantage nos perceptions du personnage tel qu'il est incarné dans le spectacle, mais également notre lecture des figures dramatiques telles qu'elles sont présentées dans le texte.

Plusieurs dramaturges ont tenté d'exploiter ouvertement cette connexion entre le textuel, le scénique et la société au sens large dans leur manière de créer des personnages de théâtre. La pièce en deux actes de Caryl Churchill, *Cloud 9*, est un bon exemple de ce type d'approche. Écrite entre 1978 et 1979 et jouée en 1979, la pièce examine les parallèles entre l'oppression sexuelle et l'oppression coloniale inhérentes à l'impérialisme britannique du XIX^e siècle. Le premier acte se déroule dans une colonie britannique en Afrique au XIX^e siècle, et le second dans le Londres contemporain (c'est-à-dire en 1979). L'intrigue est centrée sur un groupe de personnages liés par des relations familiales et amicales. Alors que, sur le plan historique, une centaine d'années séparent les époques de la première et de la deuxième partie, Churchill choisit de réduire cet écart à environ vingt-cinq ans dans la pièce. Durant le premier acte, les personnages sont dominés par Clive, un administrateur colonial, qui tente de garder le contrôle de sa femme, Betty, de son fils, Edward, de sa fille, Victoria, et de son serviteur noir, Joshua, et de maintenir la fiction du flegme britannique. Alors que les personnages tentent de se montrer à la hauteur des rôles qui leur ont été confiés, l'action est sous-tendue par un perpétuel bouillonnement de tension sexuelle, de désir et de mécontentement. Au cours du deuxième acte, en revanche, Betty a quitté Clive et leurs enfants, désormais adultes, vivent à Londres. Edward et Victoria se posent tous deux explicitement des questions sur leur identité sexuelle et explorent de nouvelles façons de s'exprimer à cet égard, en interagissant avec Gerry et Lin, qui vivent ouvertement leur homosexualité. Et alors que, dans le premier acte, le colonialisme britannique en Afrique était fortement présent, l'accent est ensuite mis sur le colonialisme britannique en Irlande, représenté par le personnage d'un soldat actif durant les Troubles, toujours de mise à la fin des années 1970. Aussi les thèmes parallèles de la pièce, à savoir l'oppression coloniale et la répression sexuelle, sont-ils

mis en scène à deux moments importants de l'histoire britannique et mondiale.

L'un des aspects les plus intéressants de *Cloud 9* pour le problème qui nous occupe est la décision de Churchill de spécifier, dans le texte même, qu'un casting non traditionnel doit être employé lors de la mise en scène. Dans le premier acte, Clive est joué par un acteur masculin (Antony Sher dans la première version théâtrale), comme on peut s'y attendre, tandis que sa femme Betty n'est pas incarnée par une femme, mais par un homme; son fils Edward, lui, est joué par une comédienne, son serviteur noir Joshua est interprété par un homme blanc, et sa fille Victoria est représentée par une poupée. Dans le deuxième acte, le casting est en partie inversé. Betty et Victoria sont jouées cette fois par des femmes, Edward par un homme, mais l'acteur qui incarnait Clive est maintenant Cathy, une petite fille de cinq ans. Joshua n'est pas présent dans le deuxième acte.

Le décalage entre la représentation textuelle des personnages et leur incarnation physique dans le spectacle est essentiel à l'intrigue. Dans son préambule, Churchill explique ainsi ce choix :

Betty, la femme de Clive, est jouée par un homme parce qu'elle veut être ce que les hommes veulent qu'elle soit et, de la même manière, Joshua, le serviteur noir, est interprété par un homme blanc parce qu'il veut être ce que les blancs veulent qu'il soit. Betty ne s'estime pas en tant que femme, ni Joshua en tant que noir. Edward, le fils de Clive, est joué par une femme pour une raison différente – en partie liée à la convention scénique qui veut que les garçons soient joués par des femmes (*Peter Pan*, pièces radiophoniques, etc.) et en partie pour souligner la façon dont Clive essaie de lui faire adopter un comportement masculin traditionnel³⁷.

³⁷ Caryl Churchill, « Introductory Text », dans *Cloud 9*, Londres : Nick Hern Books, 1998, s. p.

Le commentaire de Churchill est très éclairant, mais il se peut aussi que son approche du casting ait une portée encore plus large, à savoir qu'elle nous renseigne sur la capacité de ce type de décision à refléter et à répondre à des questions socioculturelles plus importantes. Spécifiquement, la représentation ironique, au premier acte, de la société coloniale victorienne, oppressive et hiérarchique, est non seulement renforcée par des décisions créatives quant à la distribution, mais toute la construction sociale de ces hiérarchies est également mise en évidence. Par exemple, la pièce met en lumière la fiction de l'idéal féminin lorsque Betty déclare que « le but entier de ma vie/ est d'être ce que [Clive] recherche chez une épouse », et que Clive la décrit ensuite comme une « fille courageuse » qui est « si délicate et sensible ». Comme pour les rôles mixtes dans les comédies shakespeariennes, le fait qu'elle soit jouée par un acteur plutôt qu'une actrice en dit long sur la nature construite du genre. De même, lorsque Joshua, incarné par un acteur blanc, déclare « ma peau est noire, mais, oh, mon âme est blanche », le public est confronté à une représentation paradoxale qui semble remettre en question, d'une manière générale, le concept colonial de « l'identité raciale ». Joshua est placé dans une position inférieure dans la hiérarchie de la pièce (contre laquelle il finit par se rebeller), mais son apparente infériorité est fondée sur un élément aussi arbitraire que la couleur de sa peau. Le caractère artificiel de cette hiérarchie est ainsi souligné par le contraste physique entre le comédien et son personnage. En ouvrant des fossés entre ses figures textuelles et leurs représentations scéniques, Churchill ouvre un espace où le discours culturel et politique du monde en dehors du théâtre peut participer à la constitution du personnage.

Dans le deuxième acte, l'ensemble des protagonistes, à l'exception de Clive, est joué par des interprètes qui ressemblent davantage aux représentations textuelles des individus. L'effet qui en résulte est que les personnages semblent

avoir été libérés des constructions sociales hypocrites et oppressives du premier acte. Ayant quitté Clive, Betty a pris le contrôle de sa vie et n'a plus besoin de répondre aux attentes de son mari en matière de féminité. Comme l'écrit Churchill, le changement de casting vise à suggérer qu'«elle devient progressivement réelle pour elle-même» plutôt que d'être simplement vue par le prisme masculin. Alors que Victoria était représentée par une poupée muette dans le premier acte, reflétant peut-être l'idée victorienne selon laquelle les enfants devraient être vus, mais pas entendus, elle est interprétée ensuite par une femme et bénéficie de l'espace nécessaire dans le texte pour exprimer ouvertement ses sentiments. Comme Betty, elle aussi est devenue réelle. En outre, tout au long du premier acte, Edward avait eu du mal à se conformer aux normes masculinistes de Clive, ce qui était souligné par le fait que l'actrice qui le jouait avait un corps de femme. Dans le deuxième acte, cette situation est inversée et Edward est capable de s'exprimer et de décider lui-même de son identité de genre et de sa sexualité sans l'influence dominante de son père.

Mais que penser de Cathy, la petite fille de cinq ans, jouée par l'acteur masculin qui avait auparavant incarné Clive? Churchill donne l'explication suivante :

Cathy est jouée par un homme, en partie pour inverser le rôle d'Edward joué par une femme, en partie parce que la taille et la présence d'un homme sur scène semblaient appropriées à la force émotionnelle des jeunes enfants, et en partie, comme pour Edward, pour montrer plus clairement les problèmes liés à l'apprentissage de ce qui est considéré comme un comportement correct pour une fille³⁸.

³⁸ *Ibid.*

Ce commentaire est révélateur de la manière dont Churchill se sert du casting pour souligner la disparité entre les sexes. Il se peut en outre que la juxtaposition physique entre Clive et Cathy dans le corps de l'acteur qu'ils partagent serve à ébranler davantage le récit colonialiste. Alors que Clive a le pouvoir de dominer les autres personnages du premier acte en raison de son statut d'homme blanc adulte, Cathy est le plus jeune et le moins autoritaire des personnages du deuxième acte. Elle est soumise à sa mère et doit négocier même les libertés les plus simples, comme celle de se coucher tard pour regarder la télévision. Elle est restreinte d'une manière qui est diamétralement opposée à la domination de Clive. En la situant dans ce corps encore associé à Clive et en inversant la hiérarchie du pouvoir, Churchill renverse toute une structure sociale et permet au public d'imaginer un univers dans lequel les corps des hommes blancs adultes ne gagnent pas automatiquement le respect des autres. C'est par la reconfiguration des composantes du personnage de théâtre (texte dramatique, voix, corps, *etc.*) que ce message politique peut être exprimé de manière aussi marquante.

Comparable en cela à une constellation de constituants, le personnage de théâtre offre au public la possibilité de collaborer à la création de sens. La dimension dramatique et textuelle constitue la base du spectacle, mais la déconnexion entre les mots du texte et la performance théâtrale oblige le public à intervenir et à combler les écarts ouverts par cette représentation en y apposant ses propres interprétations. Un enfant joué par un homme peut sembler insolite (l'incongruité n'est nulle part expliquée dans le texte), mais en tant que membres de l'assistance, nous mobilisons nos facultés interprétatives et trouvons nos propres significations en réaction à ce genre de tension. Bien que les thèmes plus larges de la pièce nous guident dans notre interprétation, il n'en demeure pas moins que le vécu que chaque personne du public emmène au théâtre depuis le monde extérieur exerce

une influence à la fois sur le personnage en représentation sur scène et sur le personnage dramatique tel qu'il est construit textuellement. Le recours de Churchill à une stratégie qui capitalise sur cette relation à la sphère sociale est radical, mais c'est néanmoins un exemple de ce qui se passe chaque fois que nous allons assister à une pièce de théâtre. Même les différences les plus minimes entre le personnage dramatique et son incarnation scénique ouvrent des interstices qui sont comblés par le public et qui permettent des compréhensions puissantes à la fois du dramatique et du théâtral, du texte et de la représentation, du rôle et de son interprète.

*

Eliza, Joan, Hamlet, Clive : ces figures n'existent pas seulement à travers une forme textuelle, comme les personnages littéraires, et nous ne les rencontrons pas non plus uniquement sur scène dans le corps des artistes qui les ont jouées au fil des ans. Les personnages de théâtre se situent plutôt au point de rencontre instable et toujours changeant entre le textuel, le physique et le socioculturel. Bien que nous puissions parfois considérer le texte comme l'origine faisant autorité pour tous les aspects d'une pièce, y compris ses personnages, il est peut-être plus utile de le voir comme l'un des éléments d'une fusion de phénomènes tout aussi autonomes, comprenant l'incarnation physique du personnage (qu'il s'agisse d'un corps humain, d'un corps animal, d'un robot ou autre), une forme de représentation vocale ou auditive des répliques, le mouvement et le geste, ainsi que les expériences de vie et les connaissances culturelles plus larges du public.

Chaque fois que nous nous rendons à une représentation théâtrale, que ce soit dans un grand théâtre du West End comme le London Coliseum, dans la reconstitution historique d'un bâtiment comme le Globe de Shakespeare, ou d'un espace de représentation plus expérimental comme La

Cartoucherie où se produit le Théâtre du Soleil, nous nous ouvrons à ce monde en perpétuel changement, si différent de la relative stabilité qui caractérise des productions artistiques comme celles de la littérature et du cinéma. Ce monde est en partie créé par la relation toujours protéiforme entre le dramatique et le scénique, particulièrement lorsque ces deux plans s'associent autour d'un corps pour former le personnage. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'expérience théâtrale apparaît si engageante ou, comme le pourrait le formuler Eliza Doolittle dans son plus bel accent cockney, «*so lovely*».

4 | Le personnage et le masque

Le 4 janvier 2014, le Foxwoods Theater ferme ses portes après l'ultime représentation de *Spider-Man: Turn Off the Dark*, largement reconnu dès lors comme l'un des plus cuisants échecs dans l'histoire de Broadway. Le bilan de clôture est lourd : 60 millions de dollars de pertes, des accidents et des pannes à n'en plus finir, une teneur artistique jugée médiocre, une histoire sans queue ni tête. Lorsque la comédie musicale paraissait en 2011, après pas moins de 182 avant-premières, sa tâche était d'autant plus compliquée qu'elle devait lutter contre un déferlement médiatique de parodies inspirées par ses mésaventures. Le personnage de Spider-Man apparaissait tour à tour peinant à chanter à travers son masque, suspendu à un fil sans pouvoir en descendre, tombant dans le public, ou encore démultiplié en plusieurs Spider-Man emplâtrés à l'hôpital. Fort du succès des deux premiers films de la trilogie *Spider-Man* (2002-2007) de Sam Raimi, le *show* avait pourtant de quoi réussir, avec sa musique rock écrite par Bono et The Edge, membres du légendaire groupe U2, mais surtout sous la direction artistique de Julie Taymor, brillante créatrice de masques et metteuse en scène de la comédie musicale *Le roi lion* (1997). Iconique du point de vue de son succès et de son prestige

artistique, cette production-là avait sublimé des personnages déjà populaires par un recours original à des masques qui leur conféraient une noblesse et une élégance formelle saluées par la critique et le public. Comment se fait-il qu'une réussite aussi complète que *Le roi lion*, joué encore aujourd'hui après vingt-cinq ans de représentations à travers le monde, ait été suivie, dans la carrière de la talentueuse Julie Taymor, par une débâcle presque tout aussi spectaculaire, à l'image d'un Spider-Man suspendu piteusement par un fil au-dessus du public ? Si nous ouvrons ainsi ce chapitre, c'est que la réponse a quelque chose à voir avec la manière dont chaque production mobilise le personnage de théâtre et laisse entrevoir deux relations très différentes au masque.

Taymor s'était distinguée dans la comédie musicale *Le roi lion* par une esthétique stylisée qui prenait le contre-pied du réalisme si propre à la culture artistique américaine, recourant notamment à des marionnettes, à des effets scéniques célébrant ouvertement l'artifice théâtral et à des masques qui avaient pour particularité de cerner ou de surplomber les visages des interprètes plutôt que de les recouvrir, selon une innovation qui devait guider l'esthétique générale de la production : ne rien cacher, tout montrer.

Abstraites, totémiques, les masques du *Roi lion* amplifient et dédoublent les visages de leurs porteurs et porteuses. Selon un effet que Taymor appelle un « double événement », ils laissent apparaître des êtres hybrides, des humains augmentés d'identités animales³⁹. Bien que risqué, ce pari esthétique, inspiré entre autres par les cultures balinaises et africaines du jeu masqué, convainc largement son public. Les enfants se laissent happer par la magie théâtrale des masques et des marionnettes qui figurent les personnages tant aimés du dessin animé et qui, pour leur plus grand bonheur, prennent

³⁹ Richard Schechner et Julie Taymor, « From Jacques Lecoq to "The Lion King": An Interview », *The Drama Review*, vol. 43, n° 3, 1999, p. 43.

vie face à eux lors de l'ouverture du spectacle, se dispersant de part et d'autre de la scène. Quant au public adulte, qui avoue régulièrement avoir été ému aux larmes en sortant de la représentation, il se dit séduit par l'envoûtante chorégraphie collective d'êtres humains incarnant des mouvements animaliers, impressionné par des bêtes au langage corporel si lisible sur le plan émotionnel, interloqué par ces personnages entre deux mondes.

Tous ces effets – l'aspect rituel et collectif, le lien à l'autre (animalier ou divin), le langage corporel et la dynamique du double et de l'intermédiaire – sont des caractéristiques du jeu masqué en tant qu'il informe historiquement la notion de personnage au théâtre. Taymor pose ainsi à nouveaux frais des questions qui, notamment, agitaient déjà l'événement théâtral en Grèce antique : en quoi le masque permet-il d'articuler un lien collectif, voire rituel, au personnage représenté sur scène ? Comment le masque change-t-il le corps qui le porte et quelles possibilités cela ouvre-t-il pour l'incarnation du personnage ? Ses interrogations pourraient aussi s'appliquer à tout théâtre masqué : quels sont ces *autres* que le masque aide à faire surgir et qui sommes-nous par rapport à ces êtres ? Le masque donne-t-il toujours à voir un « double événement » ? Le fait que Taymor ait su tirer parti de ces zones de tension entre masque et personnage pour proposer une approche contemporaine du jeu masqué innovante et grand public est remarquable. Il est d'autant plus frappant, dès lors, que celle qui avait signé le plus important succès financier dans l'histoire de Broadway se soit trouvée, quelques années plus tard, également aux rênes du flop le plus retentissant qu'ait connu l'industrie. Considérons un instant les raisons qui ont pu mener à cet état de fait.

On peut évoquer, comme n'ont pas manqué de le faire les critiques aux avant-premières de *Spider-Man: Turn Off the Dark*, des défis techniques trop exigeants, des dates d'ouverture sans cesse repoussées, un budget qui ne cesse de gonfler,

une musique sans originalité, une trop grande marge de manœuvre laissée à Taymor, une presse et une culture internet en plein essor qui suivent les difficultés de la production comme une émission de télé-réalité, ainsi qu'un sexisme endémique à Broadway qui tend à décrédibiliser la vision artistique des femmes de théâtre et qui conduit peut-être, finalement, à ce que la metteuse en scène soit remplacée trois mois avant l'ouverture. Ces facteurs mis à part, il est difficile d'ignorer que, du point de vue scénique, l'utilisation qui est faite des masques dans *Spider-Man* est aux antipodes de l'esthétique du *Roi lion*. Nous avons en effet affaire à un personnage central dont le visage est complètement recouvert par un masque. Celui-ci dissimule l'identité civile de son porteur et exprime sa nature de superhéros, plaçant ainsi le masque au cœur d'un conflit identitaire qui s'accompagne d'un langage scénique très différent que celui qui caractérisait le récit des animaux de la savane de Disney. La célébration collective tribale est troquée pour la singularité hypertrophiée d'un superhéros angoissé. Le mouvement corporel imposé par le jeu masqué est laissé au second plan au profit de prouesses aériennes. Le franc dédoublement des visages externes est remplacé par une duplicité du visage caché, de l'identité secrète sous le masque, du moi biface. Il en résulte que dans l'univers Marvel, derrière leurs masques, les comédiennes et les comédiens s'effacent cette fois-ci pour laisser place à des personnages qui peignent littéralement à décoller.

En outre, Taymor, qui a étudié la mythologie et le folklore à l'université, choisit de greffer sur l'histoire de *Spider-Man*, qui appartient au médium populaire américain du *comic book*, une trame narrative issue de la mythologie gréco-romaine : l'histoire d'Arachné, tisserande de talent transformée en araignée par une Athéna jalouse dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (an 8). L'association est, hélas, perçue d'une part, comme élitiste, trahissant un désir de « relever le niveau » d'un médium de bas étage. D'autre part, un spécialiste des littératures classiques,

qui rédige une critique de la comédie musicale, affirme que Taymor combine ici deux visions incompatibles de la transformation humaine en animal : dans la culture antique, la métamorphose est plutôt punitive et dégradante alors que, dans le *comic*, elle dote le personnage d'un superpouvoir et d'une nouvelle identité signalée par le port du masque et du costume de Spider-Man⁴⁰. Cette analyse soulève alors d'importantes questions pour le personnage masqué : si la production identifie abusivement la transformation moderne à la métamorphose antique, échoue-t-elle aussi à puiser dans des relations antiques au personnage et au masque, chose que *Le roi lion* faisait avec brio ? Est-ce là un élément nécessaire pour la réussite d'un spectacle masqué qui met en scène un personnage issu de la mythologie grecque ? Le protagoniste masqué de *Spider-Man* a-t-il encore le moindre point commun avec la culture antique ? Du moins Taymor voulait-elle le croire en faisant du superhéros la version moderne du dieu grec. Mais Taymor n'est de loin pas la première metteuse en scène moderne à vouloir s'approprier des traditions lointaines du jeu masqué pour créer ses personnages.

Au fil de ce chapitre, nous découvrirons en quoi *Le roi lion* et *Spider-Man: Turn Off the Dark* illustrent, de manière plus générale, deux aspects opposés du rapport moderne au jeu masqué et, par extension, à la constitution du personnage à travers l'histoire du théâtre. Pendant tout le XX^e siècle, le masque oscille entre deux tendances : il devient une ressource éminemment théâtrale aux potentialités multiples et, peut-être pour la même raison, il est aussi à l'origine d'utopies irréalisables. Taymor s'inscrit ainsi à la suite d'une longue lignée d'artisans, de metteurs et de metteuses en scène qui, depuis la fin du XIX^e siècle, tentent de redynamiser le théâtre en recourant au masque. L'exploration du jeu masqué que nous

⁴⁰ Daniel Mendelsohn « Why She Fell: The Greek Drama of Julie Taymor's Spider-Man », *The New York Review*, 12 mai 2011.

proposerons passera donc d'abord par la réception de cet accessoire théâtral au siècle passé, pendant une période où la notion de personnage encourt des bouleversements importants. Le masque se fait alors la mesure de ces changements, apparaissant tour à tour comme une présence théâtrale saisissante qui interroge nos conceptions du personnage (tels les humains « animalisés » du *Roi lion*) et comme un matériau scénique qui résiste aux symboliques propres au personnage dont on voudrait le charger (tel un *Spider-Man* dont le masque est fragmenté, plutôt que dynamisé, par le recours à la culture antique). Dans chaque cas, masque et personnage sont en tension constante aux mains des artistes qui souhaitent redonner à l'Occident une pratique du jeu masqué, notamment en se tournant vers d'autres traditions théâtrales.

Réappropriations du jeu masqué au XX^e siècle

En observant la manière dont on se sert du masque à différentes époques, il devient possible de mieux comprendre les relations culturelles, historiques et esthétiques que l'on entretient avec le personnage. On associe communément le masque de théâtre soit à l'Antiquité grecque, soit à la *commedia dell'arte* de la Renaissance. Ce sont en effet les deux périodes principales sur lesquelles nous allons nous attarder. Or, si ces traditions sont celles qui viennent le plus facilement à l'esprit, c'est peut-être parce qu'elles sont déjà au centre des préoccupations de nombreux praticiens et praticiennes du théâtre au siècle dernier. Tandis que la notion de personnage comme reflet plus ou moins stable de l'individu social entre en crise au début du XX^e siècle, on assiste, en parallèle, à un renouveau du masque au théâtre, ou plus précisément, dans les salles de répétition.

Comme les chapitres 1 et 2 le mettent en lumière, dans l'approche stanislavskienne du jeu d'acteur qui s'est imposée aux États-Unis, notamment grâce au cinéma, le personnage reste calqué sur l'individu social en tant qu'entité psychologique. Il

répond ainsi à l'horizon d'attente relatif au film ou à la série, qui continue d'exiger majoritairement un réalisme des protagonistes et de la fiction. Cependant, nous avons vu comment certaines figures théâtrales, telles celles de Beckett dans *En attendant Godot*, ou de Ionesco dans *La cantatrice chauve*, mettaient en difficulté une représentation réaliste du personnage. Le relâchement des exigences du naturalisme qu'on observe dans ces pièces crée de la distance et du jeu entre les notions de personnages et d'individu, ce qui autorise des expérimentations avec des êtres non humains, des voix sans corps, ou encore des Hamlet femmes (selon la discussion menée au chapitre 3). En parallèle à cette crise du personnage au XX^e siècle, un nombre important de praticiens et de praticiennes recourent au masque, qui se prête justement à de plus grands écarts entre interprète et figure dramatique. Pour ce faire, les artistes puisent dans des traditions théâtrales éloignées géographiquement ou temporellement.

Avec la mondialisation qu'entraînent des moyens de transport plus accessibles et plus rapides, les publics et les troupes de théâtre voyagent plus facilement, ce qui crée en Europe un goût pour l'exotisme des traditions artistiques éloignées. Antonin Artaud s'inspire, par exemple, des masques du théâtre balinais, dont il admire la théâtralité, entre autres parce qu'elle refuse aux personnages un statut trop naturaliste :

Il est très remarquable que [...] les personnages, hommes et femmes, qui vont servir au développement d'un sujet dramatique, mais familier, nous apparaissent d'abord dans leur état spectral de personnages, soient vus sous l'angle de l'hallucination qui est le propre de tout personnage de théâtre, avant de permettre aux situations de cette sorte de sketch symbolique, d'évoluer⁴¹.

⁴¹ Antonin Artaud, «Sur le théâtre balinais», dans *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1964, p. 81.

Pour Artaud, cette performance théâtrale-rituelle d'Orient, riche en stimulations sensorielles, constitue un langage théâtral hallucinatoire auquel participe le masque et qu'il conçoit en ces termes : « des mannequins, des masques énormes [...] insisteront sur le côté concret de toute image et de toute expression ». Artaud souhaite faire de cette approche une esthétique capable de contrebalancer un certain privilège accordé au texte dans le genre dramatique. Au sein de cette esthétique nouvelle, qui peut exiger « des mannequins de dix mètres de haut représentant la barbe du roi Lear dans la tempête », le personnage se trouvera, sinon mis en pièces, du moins dépendant d'un langage scénique hautement stylisé, codifié, qui empêchera d'en faire un miroir flatteur pour les spectateurs et les spectatrices en quête de culture ou de divertissement facile⁴².

L'insistance d'Artaud sur le concret et le sensoriel, et son exigence pour un haut degré de formalisation, s'opposent au drame psychologique, qu'il abhorre pour la légèreté de ses intrigues domestiques, destinées à distraire la classe bourgeoise. Le poète et dramaturge Paul Claudel rejoint Artaud dans sa dénonciation de ce théâtre qui, selon lui, s'attache au quotidien, au détriment d'une dimension plus essentielle et métaphysique. Pour accéder à cette dimension-là, une gestuelle théâtrale proche de la cérémonie s'avère selon lui nécessaire. Claudel est de son côté marqué par la tradition masquée du théâtre Nô, qui présente le théâtre comme une sorte de rêve rituel faisant intervenir deux protagonistes. Le premier, non masqué, est appelé *waki*. Il est le témoin de l'apparition du personnage principal, le *shitê*, qui est masqué : « Dieu, héros, ermite, fantôme, démon, le *Shitê* est toujours l'Ambassadeur de l'Inconnu et à ce titre il porte un masque⁴³. » Le personnage masqué appartient dans ce cas à un théâtre qui ne représente

⁴² Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », dans *Le théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 150-151.

⁴³ Paul Claudel, « L'oiseau noir dans le soleil levant », dans *Prose*, Paris : Gallimard, 1989, p. 1167.

pas des individus ni des conflits psychologiques, mais articule plutôt un lien communautaire à l'altérité en faisant advenir, au sein d'une chorégraphie précise, une présence venue d'ailleurs. Cette compréhension du théâtre Nô amène Claudel à l'opposer au drame : « Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nô, c'est quelqu'un qui arrive⁴⁴. »

Dans ses mises en scène, Julie Taymor se nourrit pour sa part de longs séjours passés en Indonésie et au Japon, où elle a étudié ces mêmes traditions masquées qui survivent à ce jour. En puisant dans ces expériences formatrices, elle a pu travailler de manière très subtile et originale la présence particulière des personnages du *Roi lion*, leur fournissant deux sources distinctes : l'interprète et le masque. Ainsi, elle donne corps à la vision qu'avait Artaud du théâtre comme hallucination et comme écriture concrète dans l'espace. Dans le médium pourtant *mainstream* qu'est la comédie musicale de Broadway, elle fait voler en éclats une mentalité occidentale dominante que dénonçait déjà Artaud, celle qui exige l'individualité du personnage et son adéquation avec le corps de l'interprète. Sans viser l'intensité du Nô, sa pièce s'ouvre néanmoins avec une suite d'entrées en scène de présences théâtralement intensifiées et approfondies. Cela lui permet également d'instaurer, dès le départ, une communauté représentative du côté du public, c'est-à-dire un groupe de personnes diverses qui se trouvent reliées par la nécessité d'exercer un effort d'imagination collectif. Au lieu de voir représentée sur scène une version de lui-même, le public devient au contraire l'image miroir du royaume des animaux qui se rassemblent sous ses yeux.

La création théâtrale en Europe au début du XX^e siècle est aussi marquée par un intérêt prononcé pour des théâtres du masque disparus, notamment le rite et la performance théâtrale en Grèce antique et la comédie professionnelle italienne de la Renaissance. Le cas d'Edward Gordon Craig est exemplaire de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 1170.

ce point de vue. Créant la revue *The Mask*, qu'il dirige et rédige en grande partie de 1908 à 1924, cet acteur, metteur en scène et théoricien du théâtre britannique prône un jeu théâtral du mouvement rituel, et voit dans le drame grec antique l'approche sacrée et essentielle qu'il recherche. Le masque doit selon lui permettre à l'interprète de façonner son corps de manière à s'approcher de l'idéal de la « sur-marionnette », un corps discipliné, spirituel et totalement au service de la fiction, loin des corps selon lui trop quotidiens des acteurs et des actrices. Son approche est influencée, d'une part, par les principes « biomécaniques » du jeu prônés dans l'entraînement physique et gymnastique de l'homme de théâtre russe Vsevolod Meyerhold et, d'autre part, par un courant de pensée qu'exprime bien l'auteur Maurice Maeterlinck, lorsqu'il déplore que l'interprète parasite l'intégrité symbolique du personnage : « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves⁴⁵ ! » La vision de Craig, en somme, est celle d'une gestuelle antique sacrée assurée par des sur-marionnettes. Cependant, peut-être en raison de sa radicalité, elle ne s'est jamais concrétisée dans une pratique du jeu théâtral du temps du théoricien. En revanche, le pas vers l'application de cette conception du jeu masqué à une authentique performance scénique sera franchi plus tard par deux des praticiens du théâtre les plus déterminants dans l'histoire récente du jeu masqué, Jacques Copeau et Jacques Lecoq.

Sans pour autant maintenir l'idéal de la sur-marionnette, Copeau est sensible à l'attrait de Craig (qu'il a rencontré) pour l'objet masque et la culture théâtrale antique. Dans le cadre de son école de théâtre à Paris, dans les années 1920, il tire trois enseignements majeurs de son expérimentation avec le jeu masqué qui détermineront plus tard le processus

⁴⁵ Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre », *La jeune Belgique*, n° 9, 1890, p. 331-332.

d'incarnation du personnage dans la pédagogie de Lecoq. Travaillant avec des masques sans expressions, qu'il appelle « nobles », Copeau remarque, premièrement, que le masque permet de mettre à distance l'identité sociale en présentant une sorte d'écran abstrait, à l'image d'une scène désencombrée. Ceci permet paradoxalement aux artistes de se montrer plus sincères sur scène. Deuxièmement, il note que le jeu masqué affecte l'expression du corps entier, imposant une privation sensorielle à ses porteurs et porteuses et exigeant une gestuelle et un rythme qui s'alignent avec la *persona* abstraite du masque noble. Troisièmement, pour lui, le masque se prête à une forme de choralité, une entente physique bien réglée entre les membres de la troupe – le chœur constituant lui aussi une entité qui efface l'individualité, il exige, tout comme le masque, que les rapports au mouvement, au temps et à l'espace soient collectivement traités ou même réinventés.

Lecoq, qui a été l'élève de Copeau, met au point, une trentaine d'années plus tard, une pédagogie du jeu théâtral qui accorde aussi une place prépondérante au masque et qui va dominer la scène théâtrale européenne, puis mondiale. Les écoles qui enseignent ou reconnaissent s'inspirer de Lecoq sont si nombreuses aujourd'hui qu'il est impossible de parler de jeu masqué sans évoquer cette figure majeure. C'est entre autres à Paris, à l'École Lecoq, que Taymor se forme, selon une approche qui oriente toute la suite de son parcours théâtral, notamment dans sa tendance à créer ses propres masques. Dans sa pédagogie, Lecoq poursuit et renforce l'intérêt que Copeau portait à la tradition hellénique, surtout dans sa conception du « masque neutre » (fig. 9), qu'il élabore avec l'artisan-artiste italien Amleto Sartori. En tant qu'abstraction moderne, le masque neutre évoque ainsi le masque tragique grec du V^e siècle avant notre ère : il est sans expression, présente des traits harmonieux et accentue le regard. Il doit permettre à celle ou à celui qui le porte d'être disponible, sans conflits intérieurs, relâché, mais actif. Avant de porter des



FIGURE 9 Jacques Lecoq et le masque neutre d'Amleto Sartori. Photographie : Patrick Lecoq.

masques plus expressifs permettant d'incarner des personnages, les interprètes doivent travailler avec le masque neutre pour apprendre à faire le vide, à accueillir le regard du masque et à trouver une gestuelle et un rythme qui s'accordent à son port. L'acteur français Jean-Louis Barrault commente la façon dont ce masque fait du corps entier un visage : « Au lieu de regarder avec les yeux, on regarde avec les deux seins. On respire avec le nombril, le ventre ; les bras aux mains déployées tiennent lieu d'oreilles, les genoux deviennent mâchoires et qu'est-ce que le sexe sinon une bouche ? » Sur ce dernier point, il ajoute : « L'homme masqué redevient un être biologique, il régresse au stade où les sexes sont indifférenciés⁴⁶. »

Indifférenciées, hors du temps et de la référence, les comédiennes et comédiens qui portent le masque travaillent surtout la transformation et le rythme de l'action selon un programme qui doit leur permettre de reproduire sur scène

⁴⁶ Jean-Louis Barrault, « Le visage et le corps », dans *Le masque : du rite au théâtre*, Odette Aslan et Denis Bablet (éd.), Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 181.

non seulement des personnages, mais des phénomènes divers tels que des animaux, des matières, la mer. Il ne s'agit ni d'imiter ni de représenter, mais plutôt de sentir et de faire sentir. Le personnage en tant que reflet fidèle de l'individu social ou psychologique apparaît dès lors comme une forme assez réduite et fossilisée d'un phénomène de caractérisation bien plus riche et vaste. Mais à quel point le jeu masqué enseigné par le Lecoq s'approche-t-il de l'emploi du masque dans la tragédie antique? Le théâtre grec ne recourait-il pas au masque afin de représenter des personnages? La réponse à ces questions exige de la nuance, car les Grecs avaient une relation au personnage de théâtre très différente de la nôtre.

Les masques tragiques du personnage antique

Le masque neutre de Lecoq reprend au moins deux aspects essentiels du théâtre masqué des tragédies de la Grèce antique : le regard qu'il reflète et la transformation qu'il permet. Commençons par le premier élément : le mot grec *theatron*, qui renvoie à la structure architecturale du théâtre, signifie littéralement « lieu pour voir », suggérant l'importance du visible. Le masque antique fait donc d'abord partie d'un réseau de relations visuelles. Sur le plan du jeu, il réduit le champ de vision des interprètes et les contraint à tourner la tête pour voir ; vis-à-vis du public, le masque exprime et signifie ainsi le mouvement des yeux. Le jeu masqué amplifie et *intentionnalise* par conséquent le regard. Finalement, ce postiche du visage permet aussi au public de voir un personnage plutôt qu'un interprète. Par ces relations visuelles, le masque construit les regards qui vont être portés sur tel événement, telle décision, tel personnage, et qui font du théâtre athénien une activité civique suscitant des prises de position éthiques de la part du public. Par exemple, en écrivant *Les Perses* (- 472) après la victoire grecque sur l'Empire perse lors de la bataille de Salamine, Eschyle fait vivre le point de

vue perse sur cette guerre. La tragédie s'ouvre sur des vieillards et des femmes perses, le regard au loin, qui attendent des nouvelles de leurs fils, frères et maris partis en guerre. La suspension des masques à l'horizon acquiert ainsi un caractère pathétique, étant donné que le public sait que ce regard exprime une attente qui va être déçue au plus haut point, les armées perses ayant été décimées. *Les Perses* s'attardent donc sur le regard d'une civilisation entière qui a perdu la guerre et, avec elle, une génération de jeunes hommes. Cependant, si le masque peut donner à voir un autre vulnérable, il figure le plus souvent une altérité plus menaçante et plus puissante.

Dans la culture grecque, par-delà l'opposition d'êtres humains à d'autres êtres humains qui caractérise l'art théâtral, le masque confronte l'humanité à ses autres : dieux ou animaux. Avec son regard pétrifiant et sa tête coiffée de serpents, la figure de la Méduse est un masque essentiel dans l'Antiquité. Toujours dépeint de face, le visage de la Gorgone a pour fonction d'effrayer l'ennemi et d'éloigner les mauvais esprits. C'est une manifestation de l'au-delà : son regard vide suggère l'univers des morts, son pouvoir pétrifiant rappelle la puissance des dieux et son caractère monstrueux nous met en lien avec le monde animal et sauvage. L'expression faciale souvent déformée de Méduse fait aussi sentir l'aspect inquiétant du délire possessionnel, dont on ne sait pas s'il manifeste l'influence d'un dieu ou d'un démon. Dans tous les cas, il s'agit d'une altérité dont l'être humain se distingue. Dans la culture antique, un personnage de théâtre sera toujours un point de convergence entre ces différents *autres* rendus présents par le masque et le phénomène de la possession.

Passons au deuxième aspect du théâtre grec repris par Lecoq, qui est lié au premier : la transformation. Les comédiens et les comédiennes qui incarnent les personnages de la comédie musicale *Le roi lion* affirment dans les interviews avoir mis en place des préparations diverses, pour leur permettre d'entrer dans la peau de leur personnage, ou peut-être de se laisser

envahir par lui – cela dépend de la manière dont ils et elles conçoivent la transformation, c'est-à-dire le processus au travers duquel l'interprète devient le personnage. Cette transformation n'a toutefois plus rien de cultuel à l'ère moderne. Alors que, dans la culture grecque antique, les termes abondent pour décrire des altérations provoquées par un dieu : apothéose, enthousiasme, extase, *mania* – cette dernière étant spécifiquement liée à Dionysos. Si les spécialistes divergent dans l'importance qu'il convient d'accorder à l'aspect religieux du théâtre, on sait aussi désormais qu'art dramatique et liturgie ne sont pas, pour les Grecs, des catégories aussi étanches qu'elles le sont devenues aujourd'hui. Sans exagérer la place de Dionysos dans la tragédie athénienne (il est lié bien plus fréquemment à la satire), les phénomènes du jeu masqué et de l'incarnation du personnage au théâtre sont néanmoins placés culturellement sous le signe de ce dieu. Dionysos est en effet le dieu du masque, du personnage, mais encore de la folie divine, celle qui fait perdre le contrôle et la raison au cortège de femmes enrivrées qui accompagne le dieu, les fameuses bacchantes. Bien que la tragédie grecque ne vise pas forcément à faire intervenir une possession divine, le masque signale toutefois une mise en péril de l'ordre social dans la transformation et l'altération du réel : par un processus collectif qui consiste à rendre publiquement visible un personnage de fiction, on voit le monde différemment, on remet l'ordre des choses en question.

Dans *Les Bacchantes* (–405) d'Euripide, Penthée, roi de Thèbes, désire ardemment voir les mystères rituels de Dionysos et son cortège de bacchantes, ce qu'il ne peut pas faire sans y être lui-même initié. Déguisé en étranger de Lydie, Dionysos comparait devant le roi et lui raconte son initiation par nul autre que Dionysos : « Je le vis face à face et reçus ses mystères⁴⁷. » Curieux tête-à-tête qui oppose, dans cette phrase, un Dionysos déguisé au Dionysos initiatique.

⁴⁷ Euripide, *Les Bacchantes*, Henri Grégoire et Jules Meunier (trad.), Paris : Les Belles Lettres, 1998, (470) p. 37.

Il symbolise ainsi les deux fonctions co-dépendantes du masque : travestissement et révélation. Avis au public : l'acte d'observer au théâtre signifie s'exposer à la possibilité d'être altéré, en l'occurrence de recevoir les mystères dionysiaques. Sous son déguisement, Dionysos prévient Penthée : même si le roi ne peut pas voir le dieu, le dieu, lui, le voit. Ainsi, celui qui veut être spectateur va se retrouver bientôt au centre de tous les regards. Se déguisant en bacchante au cours d'une transformation visuelle assistée par le dieu, Penthée se cache pour observer les folies bacchantales. Mais le voyeur est aperçu et, dans le feu du délire, il est déchiqueté par sa propre mère qui participe à la bacchanale et croit voir en son fils un jeune lion. Tout comme le vin, les masques font ainsi voir double et troublent le regard. Ou l'aiguisent-ils plutôt ? Quelles visions un personnage masqué fait-il advenir ? La présence d'un dieu ? Un face-à-face avec soi-même ? L'animation du masque par le regard ouvre en tout cas un monde métamorphique, sans limites ni garde-fous. Même la Gorgone n'échappe pas à la puissance du regard dédoublé, elle qui est finalement tuée dans un face-à-face avec un masque – le reflet de son propre visage dans le bouclier de Persée.

Il n'est pas banal que le personnage de théâtre grec performé lors des fêtes en l'honneur de Dionysos puisse figurer un dieu comme un être visible, contrairement, par exemple, à la loi judaïque qui interdit de représenter Dieu dans la Torah, compilée à la même époque. Quelques siècles avant le mystère christique du dieu incarné en homme, la tragédie athénienne donne déjà à voir un dieu-homme. Cette incarnation passe par le recours au masque et par sa capacité à matérialiser l'autre, l'absent. Le masque altère le regard de celui qui le porte et, à travers lui, celui de toute une collectivité spectatrice. Sans ce regard modifié, qui fait pourtant advenir une altérité dangereuse, brouillant la frontière entre rêve et réalité, l'être rationnel nie une partie de ce qu'il est. Cela pourrait être la réponse d'Euripide, homme de théâtre, au Socrate de

Platon, philosophe de l'être : comme Dionysos, dieu du non-être, le théâtre met l'être humain en rapport avec ses zones d'ombre, de mystère, d'incompréhensible et d'incontrôlable. Anthropomorphisés, les masques de dieux et d'animaux sont aussi des doubles de l'humain qui, en les congédiant sommairement, risque de gravement se méconnaître. Dionysos déclare ainsi à Penthée : « Tu ne sais pas ce que tu dis ni ne vois qui tu es⁴⁸. » Reste à déterminer comment le jeu masqué s'organisait pour permettre une mise en lien avec ces figures de l'autre et selon quelles modalités théâtrales.

Nous nous sommes demandé si le masque était plutôt un accessoire ou un sujet. Dans la culture grecque antique, la réponse est claire : le masque n'est pas conceptualisé comme un objet indépendant, mais apparaît toujours comme une fonction dans un réseau de relations. Il n'existe d'ailleurs aucun mot pour désigner le « masque » dans l'Athènes classique. Le masque de théâtre est simplement un « *prosôpon* », c'est-à-dire un visage (dérivé d'*ops*, « l'œil »). Par son regard, le masque distribue le jeu, faisant face au chœur, puis au public. Plus tard, sur les scènes surélevées des théâtres de la période hellénistique (à partir du IV^e siècle avant notre ère), la position de face s'accroîtra et les masques, plus détaillés, changeront progressivement de signification, distinguant différentes sortes de types sociaux. Mais pendant l'époque classique précédente, le jeu de regards entre acteur, chœur et public forme l'esthétique du personnage masqué, dont le regard est animé et anime, est altéré et altère.

Dans l'iconographie des vases et des sculptures de l'époque, on ne voit pas les masques sur la tête des acteurs. Le masque semble « fondre » sur le corps de son porteur et c'est le personnage qu'on voit, plutôt que l'interprète ou le processus mimétique. Porté comme un casque, le masque tragique du V^e siècle avant notre ère était légèrement plus grand qu'une tête humaine, une disproportion qui était rééquilibrée par un

⁴⁸ *Ibid.* (506), p. 41.

costume large, une coiffe et des cothurnes ou sandales montantes. Affublé ainsi, devant un public pouvant dépasser quinze mille personnes, l'acteur tragique devait amplifier son vocabulaire gestuel et faire passer une émotion que le masque ne représentait pas (mais que le chœur soulignait). Il se servait alors de la voix, des postures et des mouvements du corps et de la tête. Plus grand que nature, inscrit dans un rythme collectif ritualisé, l'acteur tragique pouvait ainsi devenir un personnage. Ce sont là des aspects que reprennent Copeau et Lecoq, bien plus tard, dans leurs rapports au masque. Cependant, dans les écoles de théâtre du XX^e siècle, on s'appuie surtout sur ces formes théâtrales antiques, car elles permettent de mettre à distance l'identité biographique et la conscience de soi du comédien ou de la comédienne. Il s'agit donc, de prime abord, d'une réappropriation négative du jeu masqué grec ; si le masque altère les interprètes, c'est uniquement, dans un premier temps, pour les débarrasser de leur moi, pour faire de la place à ce pouvoir d'animation qu'a le masque et pour faire entrer le corps dans un rythme et une relation à l'espace moins quotidiens, plus essentiels, mieux accordés à la vie collective.

Si le masque est source d'utopies au XX^e siècle, c'est peut-être aussi parce que le masque tragique de l'Antiquité correspond déjà à un idéal athénien. Le visage, ou personnage, que le masque de théâtre donne à voir est serein, noble, « archétypique » selon la définition donnée au chapitre 2. Ses traits harmonieux lui confèrent un caractère moral ; il représente un idéal éthique héroïque ; il est meilleur que le citoyen moyen. C'est le masque qui permet justement à un citoyen moyen d'incarner les grands personnages tragiques, héroïques ou divins. L'archétype du personnage antique est un être humain bon, noble, placé dans des circonstances insoutenables. En termes de caractère, le masque exprime surtout cette fibre morale, plus que les états émotionnels que le personnage va traverser. Sans nier, donc, la place prépondérante de l'émotion dans le théâtre grec, le personnage antique est dépeint

d'abord comme un sujet éthique, ce qui est conforme à l'analyse du théâtre qu'établira Aristote dans sa *Poétique* vers –335, où le philosophe mettra l'accent sur l'action.

Les masques des scènes antiques sont en effet actionnels, du fait qu'ils permettent de poser un regard, qu'ils indiquent une réalité fictionnelle et qu'ils exigent un jeu physique amplifié: autant de caractéristiques formelles qui nourrissent une conception aristotélicienne du théâtre, c'est-à-dire, comme nous l'expliquions au chapitre 2, une façon de concevoir les personnages comme étant prioritairement les protagonistes d'une intrigue. Rappelons que, selon cette vision portée par l'un des plus importants philosophes du théâtre antique, la fable racontée, rendue vivante et présente par le processus mimétique (à savoir, l'imitation d'actions face à un public), est la composante principale de la pièce: le personnage, appelé *ethos*, est celui dont on observe la participation à cette fable. Le jeu masqué rend effectivement visible ce théâtre de l'extraversion, de l'action observable et publique. L'inexpressivité du masque permet à l'interprète d'activer l'imagination du public. Ses mouvements produisent l'illusion d'expressions faciales variées qui sont en réalité des jeux de lumière sur un masque pâle et légèrement asymétrique. L'apparence neutre et disponible du masque facilite ainsi les grandes transformations que les personnages de tragédie traversent dans le courant de l'intrigue, en conformité avec l'idée d'une sollicitation éthique du public dans le rapport à l'action.

Omar Porras, acteur, metteur en scène et directeur artistique du Théâtre Kléber-Méleau (TKM) à Renens, en Suisse, semble revendiquer un certain héritage grec, euripidien même, dans son adaptation de *La visite de la vieille dame* (1993; 2004; 2015), une pièce écrite en 1955 par Friedrich Dürrenmatt. Travaillant avec des masques qui recouvrent eux aussi la tête des interprètes, Porras agrandit son personnage de Claire Zahanassian (extravagante et riche héritière de la fortune de son défunt époux), qu'il joue lui-même, installé sur de hauts cothurnes.

Admettant que sa mise en scène produise des effets de choralité grecque, Porras considère que, malgré son humour, la pièce a un aspect tragique. En effet, si la désormais richissime Claire Zahanassian, arrivant comme une maîtresse de cérémonie bachique avec ses suivants (ou victimes estropiées), attire, dans un premier temps, les regards interloqués de la collectivité de la ville de Güllen, lieu de l'intrigue, la pièce place rapidement Alfred Ill, ancien amant de Claire, au centre du regard de ses concitoyens et concitoyennes, lorsque l'héroïne met sa tête à prix. Ainsi, la « vieille dame », jadis blâmée pour ses mœurs légères, fait d'Alfred l'objet de tous les jugements de la communauté environnante. Cependant, la pièce dénonce aussi la corruptibilité d'une collectivité plus intéressée par l'argent qu'elle n'est concernée par des affaires de moralité, et exige donc finalement du public qu'il assume la fonction de juge critique, les citoyens et citoyennes de Güllen ayant échoué dans ce rôle. Les masques de Fredy Porras (sculpteur et frère d'Omar Porras) ont ici quelque chose de grotesque qui s'accorde bien à la sauvagerie de la pièce. Alors que l'intrigue avance implacablement vers la mise à mort aussi glaçante qu'inévitable d'Alfred Ill, on nous laisse le soin de déterminer si c'est à un acte de justice ou de vengeance que nous assistons – à moins qu'il ne s'agisse d'un rite bachique ? Par le jeu masqué qu'elle installe, la mise en scène de Porras rend visibles ces liens entre deux textes en apparence éloignés, la tragicomédie moderne de *La visite de la vieille dame* et la tragédie antique des *Bacchantes* : ce n'est pas parce qu'on habite à Güllen, au XX^e siècle, semble suggérer Dürrenmatt, qu'on peut se soustraire à la confrontation à l'*autre*, qui animait déjà la tragédie antique.

Néanmoins, nous n'avons plus aujourd'hui la relation culturelle générale qu'avaient les Grecs à l'altérité divine alors perçue comme révélatrice (et parfois punitive), à la célébration rituelle, ou au jugement éthique comme activité civique au théâtre. En ce sens, nous ne pouvons que constater, surtout dans la mise en scène de Porras, à quel point la pièce

de Dürrenmatt exprime un sentiment d'aliénation vis-à-vis de ces rapports sociaux qui fondent l'expérience du théâtre en Grèce antique. De même, on ressent fortement, dans un tel spectacle, un sentiment d'étrangeté vis-à-vis du personnage en tant qu'être articulant le lien collectif à l'altérité. Son cynisme est aux antipodes de l'approche optimiste de Julie Taymor dans *Le roi lion*. Dans cette comédie musicale, la transformation comme événement collectif célébrant l'autre est affirmée comme une nécessité fondatrice du théâtre post-moderne, un théâtre où l'on perçoit simultanément l'artifice du masque et le visage humain, sans que l'un diminue la présence, voire la sacralité de l'autre. En revanche, dans *Spider-Man: Turn Off the Dark*, la reprise de la métamorphose antique souffre cette fois d'une différence de mentalité vis-à-vis du personnage de théâtre, que la mise en scène ignore. Entre le Dionysos d'Euripide, qu'il s'agit de vénérer, et l'Arachné de Taymor, dont Spider-Man se méfie, des siècles d'histoire théâtrale ont passé, au cours desquels un nouveau rapport au masque est venu s'ajouter à la vision du masque comme révélation.

Malgré son emploi répandu dans les cours européennes à la fin du Moyen Âge, le masque fait aussi, à cette époque, l'objet de nombreuses critiques morales. Traité comme un symbole douteux, signe de duplicité, de fausseté, de tromperie métaphysique, il devient emblématique du faux-semblant, selon une vision du sujet humain qui, à bien des égards, s'intensifie avec l'avènement de la modernité et de l'individu rationnel cartésien. Ne se fiant qu'à sa propre raison, celui-ci doute du monde des apparences, car il se peut que celui-ci ne soit qu'une tromperie entretenue par quelque malin génie. Si *Le roi lion* prouve qu'une importation réussie des relations au personnage telles que les percevaient les Grecs antiques est encore possible aujourd'hui, le *Spider-Man* aux dimensions hellènes de Taymor montre aussi à quel point il est nécessaire, dans une société résolument rationaliste et individualiste, de traiter cette autre relation au personnage masqué,

celle de la méfiance et du doute. Celle-ci peut en effet représenter un sérieux obstacle aux praticiens et praticiennes de théâtre moderne désireuses de faire revivre, par le jeu masqué, une certaine relation antique au personnage. Dans la partie suivante, nous proposons donc de revenir sur les origines possibles de cette attitude plus distante envers le masque pour en proposer une genèse dans l'histoire du personnage de théâtre, ce qui, à terme, nous renseignera sur la représentation du personnage dans la pratique du jeu masqué aujourd'hui.

Modernité du personnage masqué dans la *commedia dell'arte*

Hormis le masque neutre, Lecoq développe d'autres masques présentant des fonctions liées plus directement à la caractérisation des personnages. D'une part, il met au point les « masques larvaires », qui proviennent du carnaval traditionnel de Bâle. Appartenant à la catégorie des « masques expressifs », ils recouvrent tout le visage, esquissent des traits de caractère primaires, préindividuels et poursuivent le travail physique du masque neutre en ouvrant le champ à certaines grandes émotions de base. Le plus souvent, il s'agit de grands masques blancs aux traits étranges, parfois boursoufflés, suggérant des expressions volontiers naïves, ou tout juste esquissées. D'autre part, Sartori modèle aussi, pour Lecoq et son école, des demi-masques en cuir inspirés de ceux de la *commedia dell'arte*. Plus radicaux en termes de sentiments exprimés par les traits de leur visage, suggérant surprise, colère, ou encore jeunesse et vieillesse, ils permettent de jouer des personnages typifiés, dont les caractéristiques se fondent sur des polarités en tension, des désirs fondamentaux. Les personnages qui portent ces masques doivent avoir des démarches appuyées et des voix bien distinctes.

Dans la pédagogie de Lecoq, le travail du personnage effectué avec les masques larvaires se prolonge avec les masques

de la *commedia*. D'aspects très différents, les masques de la *commedia* et ceux du carnaval bâlois ne sont pas sans lien sur le plan historique. Le jeu masqué de la Renaissance, qu'on appelle désormais *commedia dell'arte*, se nourrit en effet de traditions carnavalesques et théâtrales médiévales qui avaient institué certains rapports généraux à la notion de personnage. En partant du jeu masqué que proposait la *commedia*, considérons brièvement ces héritages médiévaux.

La *commedia dell'arte*, ou comédie de l'adresse, ou du savoir-faire s'est développée au sein des marchés des villes italiennes au XVI^e siècle. À l'inverse de la *commedia erudita* dilettante, c'est un théâtre professionnel, dont le métier se transmet au sein de troupes ambulantes. Tout comme dans le théâtre de la période hellénistique, dont les masques servent de plus en plus à typifier les personnages, notamment comiques, la *commedia dell'arte* présente des personnages-types de la société de l'époque. Par exemple, Zanni, le paysan bergamasque, est un montagnard inculte au physique robuste et puissant. Il est la silhouette comique des nombreux paysans qui, affamés en raison de l'annexion de la ville Bergame à la République de Venise et ne pouvant plus rivaliser avec les prix des produits importés de Turquie (émanant d'une main-d'œuvre esclave), a fui la campagne pour chercher fortune en ville. Presque à l'autre extrémité du spectre, mais représentant également une figure marginale, on trouve Pantalone, un Vénitien avare dont le type servira plus tard à Molière pour créer Harpagon (fig. 10). Issu de la vieille bourgeoisie, Pantalone est fortuné, mais ne sait pas s'accommoder des pratiques commerciales capitalistes en plein essor. Craignant de tout perdre dans un investissement risqué, comme cela arrive au commerçant Antonio dans *Le marchand de Venise* (1598) de Shakespeare, il conserve son argent. Entre ces deux figures se déploie toute une société de personnages masqués et maquillés, masculins et féminins, nobles, serviteurs, bourgeois. Instantanément reconnaissables, les types de la *commedia* renvoient aux passantes et aux passants

Il Signor Pantalon.

Zany.

Francifquina.



Zany mon Achilles, arretons ce gallant,
 Cemignō Harlequin q tranche ainfi du braue,
 Ha, ie te feray veoir que ie fuis plus vaillant,
 Qu'vn tel double poltron qui n'a rien q la baue.

Je çay bien (Pantalon) qu'elles vn fecond Mats,
 Pour prendre côte vn mur finemēt vne mouche,
 Marchez donc le premier, car ie crain les bazars,
 La cuisine vaut mieux cent fois q l'escarmouche.

Receuoir il me faut Harlequin, q vers moy
 A desir tout armé maintenāt de se redire, ij.
 Pour en ma faueur seule auācer vn tournoy
 Où il veut ma beauté soutenir & deffendre.

FIGURE 10 Franceschina, Pantalone et Arlequin, portant une arme factice. Recueil Fossard (1570-1580). Gravure sur bois. National Museum of Fine Arts, Stockholm. Photographie : Bridgeman Images.

un miroir d'eux-mêmes, de leurs condition, désirs et dilemmes, et leur rappellent de manière comique les stratégies ineptes qu'ils mettent en place pour faire face à un monde changeant.

À l'inverse de la conception aristotélicienne où l'action prime sur le personnage, il s'agit désormais d'un théâtre où c'est le personnage qui porte l'histoire. Sur la base d'intrigues fixées à l'avance, les acteurs et les actrices – car les femmes y ont aussi leur place, contrairement à la période grecque – improvisent la formulation du texte et construisent une version du

type qui leur est propre. L'histoire n'est alors qu'un prétexte pour placer les personnages dans des situations impossibles, comme dans *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni (1745), dont le titre annonce explicitement l'intrigue. Ces canevases mettent inmanquablement à l'épreuve l'instinct de survie des personnages (c'est le besoin qui pousse Arlequin à servir deux maîtres, chez Goldoni) et, de manière plus générale, soulignent leurs appétits démesurés : leurs faims et leurs désirs, mais aussi leur volonté et leur soif de vivre.

Le jeu de la *commedia* est à la fois très libre et réglementé. Le masque, l'origine régionale, l'âge, le sexe, le statut, le nom, le vêtement et même la manière de parler deviennent des éléments fixes du personnage (parfois appelé « Masque » ou « type fixe »), mais sa personnalité, plus variable, dépend de l'interprétation et des circonstances. Cette fixité et cette ouverture permettent un jeu facile à assimiler pour les artistes et adaptable à divers publics. Cela signifie aussi que les masques ont beau garantir une série de caractéristiques du personnage, ils ne véhiculent pas pour autant une psychologie particulière. Les traits des faces qu'ils donnent à voir sont grotesques, quasi animaliers ; ils renvoient moins à l'intériorité émotionnelle qu'à des rôles sociétaux (dé)formés, érodés par un monde extérieur qui les façonne. Ce faux visage de cuir ne constitue donc pas un personnage en soi, mais permet à l'interprète de composer son personnage à travers les traits du masque. Bien que fixe, il est en mouvement constant sur le corps des interprètes ; les identités qu'il génère sont aussi variables, extrêmes et imprévisibles que les flux des marchés.

Si le masque en vient à refléter des traits de personnalité souvent opposés pour un même type fixe, c'est aussi parce que la *commedia* est issue d'une institution culturelle médiévale qui fait la part belle à l'inversion et au travestissement sous le masque : nous parlons bien sûr du carnaval. En tant que célébration rituelle hivernale, le carnaval italien permet aux citoyens et aux citoyennes de sortir masquées dans les rues

de la ville en se faisant passer pour un personnage d'une autre classe sociale, d'un autre âge ou d'un autre genre. Cependant, l'illusion est rarement complète : le masque permet de jouer au duc, à la courtisane, au vieillard, et non de se faire passer pour un autre. Le masque suspend, dissimule, sans pour autant induire en erreur. Les carnavaliers et carnavalières rassemblent ainsi des marqueurs sociaux parfois très hétérogènes, voire incompatibles. La *commedia* hérite de cette tradition trois caractéristiques générales du masque : des masques physiques, qu'ils mettent au service de leur théâtre ; un masque métaphorique, qui suggère que l'identité sociale est un rôle ouvert à des interprétations diverses ; et une dialectique du masque et du contre-masque qui exige que chaque type soit opposé par une énergie inverse (Zanni et Pantalone, par exemple). Cette dialectique vaut également pour chaque type en soi. Le personnage est déjà une sorte de synthèse d'énergies qui tirent l'individu dans des directions opposées. Capitano est un brave homme d'armes et un couard ; Arlequin est stupide et rusé ; les amoureux, *innamorati*, sont fidèles et inconstants. Les masques de la *commedia* sont donc essentiellement ouverts, réceptifs, à l'image de la première servante Colombina qui est aussi maline que Brighella (premier serviteur), aussi économe que Pantalone, et capable de rivaliser avec Il Dottore en termes de prolixité (suivant la culture distincte des *meretrices honestae*, ces artistes femmes devenues maîtresses dans l'art de l'improvisation monologuée). En même temps, les masques permettent de dissimuler : la *commedia* regorge de personnages qui savent tirer leur épingle du jeu sans afficher leurs intentions. Comme Pantalone, ils retiennent et diffèrent, afin de trouver le moment opportun pour subtiliser, comme Zanni, une miche de pain. La flexibilité que l'on trouve dans la personnalité qui anime le masque vient de cette disponibilité fondamentale de l'accessible comme « prothèse » de personne, comme on l'a vu au chapitre 1. Cela signifie aussi qu'on ne se sait pas qui endosse

cette prothèse matérielle et symbolique, qu'on ignore qui se trouve derrière le masque.

Des auteurs et autrices plus tardives s'approprient cette relation ambivalente au masque comme visage déformant, dissimulateur, mais ouvert à la vie, au caractère que va lui apporter l'artiste. Marivaux écrit par exemple *L'Île des esclaves* (1725), où apparaît un Arlequin dont les caractéristiques fixes sont une fourberie bien entretenue, qui masque les motivations du personnage. Toutefois, l'image stéréotypée finit par limiter le personnage, rendant impossible toute transformation, ce qui mène à un *statu quo* dans l'intrigue. Cette idée du personnage comme type incapable d'évolution, attendant sans cesse ses interprètes et ses histoires, a inspiré bien plus tard le dramaturge Luigi Pirandello qui, dans *Six personnages en quête d'auteur* (1921), fait apparaître autant de personnages masqués, prisonniers non seulement de leurs masques, mais aussi, suivant une tradition plus proche de *l'Inferno* (1308-1321) de Dante que de la *commedia dell'arte*, des histoires qu'ils ont vécues et du souvenir des actes qu'ils ont commis. Recherchant un auteur qui puisse nourrir leur histoire et les faire vivre, ils attendent, mènent une existence qui frise ainsi l'absurde, troublant l'univers dans lequel ils apparaissent. Non seulement ils semblent parfois plus réels, plus profonds que les membres de la troupe de théâtre au-devant desquels ils se manifestent, mais ils sont aussi destinés à leur survivre. Tels des masques de *commedia vides* – agents incomplets auxquels manquent un corps, une interprétation –, les personnages de Pirandello ont besoin de vie et d'histoires. *Six personnages en quête d'auteur* met bien en évidence un théâtre où les personnages forment désormais le centre d'intérêt de la pièce, au détriment de l'intrigue. Cela les oppose diamétralement à la conception aristotélicienne de l'intrigue, de même qu'aux figures dramatiques du XVII^e siècle français présentées au chapitre 2, dont l'importance était secondaire par rapport à celle de l'action fictionnelle. Les individus masqués,

chez Pirandello, acquièrent une étrange présence qui tient à leur persistance à travers le temps. Sortes de types fixes, ils ne peuvent changer, condamnés à désirer éternellement. Cet aspect vampirique du personnage masqué transcrit aussi le rapport de méfiance qui accompagne l'évolution médiévale du masque vers son statut d'identité postiche cachant non seulement des motivations douteuses, mais mettant en péril l'âme de celles et ceux qui le portent.

Les masques du carnaval italien sont endossés pour marquer une suspension de la responsabilité personnelle, afin que soient cautionnés certains jeux destinés à libérer des pulsions agressives de manière ludique, voire érotique, comme la tradition de jeter des œufs parfumés aux jeunes femmes à la fenêtre. Le masque a ici la fonction de mettre en pause l'identité biographique et sociale de l'individu. Sous le masque, des actes et comportements habituellement interdits à l'époque, tels que le fait de sortir dans la rue le soir pour une femme, sont tolérables, ce qui provoque notamment des craintes d'infidélité conjugale. Le carnaval a ainsi généré un certain nombre de légendes urbaines parfois cocasses, comme celle de conjoints masqués qui ont une relation sexuelle l'un avec l'autre sans le savoir, découvrant à leur retour la véritable identité de celle ou de celui avec qui ils pensaient avoir « trompé » l'autre. Cela dit, ce genre d'anecdotes révèle aussi que le carnaval a une portée essentiellement symbolique et cathartique : malgré la permissivité, on ne *devient* pas un autre, on fait semblant de ne pas être soi-même pour mieux faire ce qui, le reste du temps, nous est interdit. Ceci explique aussi pourquoi ni les carnavaliers et carnavalières ni les acteurs et actrices de la *commedia* n'ont le droit, par exemple, de porter des armes. Bien que la transgression ne soit que symbolique, le risque qu'elle se transforme en révolution n'est pas forcément très loin.

Au Moyen Âge, les voix qui s'élèvent contre le carnaval dénoncent autant la licence morale qui donne lieu à des comportements débauchés que la dissimulation de la personne

masquée. Les mots employés pour désigner le masque sont alors *masca* ou, plus souvent, *larva*. Qualifiant un fantôme ou un mauvais esprit, *larva* en vient à dénoter une apparence trompeuse, un faux visage (le mot *masca* suit une évolution similaire). Dans le théâtre sacré des mystères médiévaux, le masque est, sans surprise, l'apanage du démon, une créature grotesque qui trouble des catégories fondamentales : homme-femme, humain-animal, culture-nature, ordre-chaos, apparence-être, vérité-mensonge. Le personnage du Vice, dans les pièces de moralité anglaises, dont la fonction est de tenter le héros, cumule des fonctions similaires. Le fait que, de fil en aiguille, sa tendance à exposer ses plans machiavéliques au public en fasse un personnage comique montre bien l'important potentiel théâtral qu'ont ces énergies subversives démoniaques, dont l'activité protéiforme leur assure une survie par-delà les vastes tableaux religieux des théâtres médiévaux liturgiques. Parallèlement au démon, on distingue aussi, sinon sur la scène du théâtre chrétien, du moins dans les mascarades et les carnivals, l'homme sauvage. Sorte de double sylvestre inoffensif du démon, il s'agit d'une créature hybride qui, des tréfonds de sa forêt natale, précède (ou fonde) les catégories que le démon confond intentionnellement. Il constitue l'une des origines supposées du personnage d'Arlequin, le valet protéiforme de la *commedia* au costume panaché, parfois tissé de feuilles, dont il est possible que le nom signifie « petit diable ».

Larva et *masca* à part, le masque est principalement dénoncé en raison de son rapport à la « personne », c'est-à-dire à une notion d'identité qui, étymologiquement, paraît inconfortablement proche de la notion de personnage théâtral. *Persona*, un terme technique qui désignait au départ le masque de théâtre (comme nous le mentionnions au chapitre 1), a en effet acquis alors le sens de personnalité individuelle. Cette évolution mène à des critiques du masque et du théâtre telles que celle de Thomas d'Aquin, qui dénonce les « *hypocritae, qui intrabant theatrum, et habebant unam personam,*

et simulabant aliam cum larvis», « ces hypocrites, qui entraient au théâtre avec une personnalité en simulant qu'ils en avaient une autre avec des masques⁴⁹ ». Les glissements sémantiques ici sont parlants. *Hypocrita*, qui, en grec, signifiait simplement « répondant », renvoyant à l'acteur qui dialoguait avec le chœur, devient péjoratif, connotant la tromperie. *Persona*, qui désignait dans la Rome antique le masque de théâtre, en vient à qualifier en toute transparence la personnalité. *Larva*, enfin, ce mot ancien pour « fantôme », indique simplement l'accessoire du masque. Le masque est mauvais, malin, car, comme le mauvais esprit ou le malin génie, il trompe, dissimulant la vérité et la personnalité. Or, si la personnalité est comme un masque qu'on affiche, la tromperie peut se cacher partout. C'est en effet ce qui nourrit les théâtres de Molière et de Shakespeare, riches en rêves et en apparitions, et remplis de personnages tels que Tartuffe, cette « âme hypocrite » dont il faut à tout prix « [f]aire poser le masque », ou Iago, dont le principe est : « je ne suis pas ce que je suis⁵⁰ ». Blasphématoire, la phrase détourne le principe de révélation divine faite à Moïse dans l'Exode 3 : 14 : « Je suis celui que je suis. »

Cette division du sujet entre une face visible et publique, et une face cachée et imprévisible, fonde, bien plus tard, le rapport moderne à la notion de personne telle qu'elle apparaît par exemple dans le roman de Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1886), où le personnage est fractionné entre une identité sociale et une identité secrète qui va finir par prendre le dessus. Cette vision se reflète dans les théories modernistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui précarisent certaines distinctions structurant la personne. Les théories de Charles Darwin remettent en question

⁴⁹ Thomas d'Aquin, *Super evangelium S. Matthaei lectura*, P. Raphaelis Cai (éd.), Turin : Marietti, 1953, p. 199.

⁵⁰ Molière, *Le Tartuffe. Dom Juan. Le misanthrope*, George Couton (éd.), Paris : Gallimard, 1973, p. 113 ; William Shakespeare, *Othello*, Michael Neill (éd.), Oxford : Oxford University Press, 2008, p. 201.

la relation entre l'homme et l'animal (une proximité qui épouvantait le théâtre médiéval chrétien). L'aliénation économique de certaines populations dans le capitalisme naissant amène plus tard Karl Marx à présenter l'humain comme le sujet de forces économiques qui le traversent. La psychanalyse voit la psyché humaine comme le terrain d'une lutte entre des forces psychiques de différente nature, le *moi* devant arbitrer une tension perpétuelle entre les pulsions profondes du *ça* et les impératifs sociétaux du *surmoi*. Dans *Par-delà le bien et le mal* (1886), Friedrich Nietzsche accorde au masque la fonction d'intermédiaire qui constituerait un seuil entre l'intérieur et l'extérieur. Il lie conceptuellement l'objet masque à l'activité productive de l'énergie dionysiaque, qui cherche à multiplier les masques (au figuré) d'un sujet dont la souffrance est précisément liée à son statut d'individu. Dionysos étant le dieu du démembrement pour Nietzsche, il correspond à une partie de la psyché qui chercherait à rendre le sujet « plus fort, plus méchant et plus profond; plus beau aussi⁵¹ ». Vus sous cet angle moderne, l'étranger de Lydie, le carnavalier libéré, l'Arlequin affamé, Tartuffe, Iago, la Claire Zahanassian de Porras, le Spider-Man de Taymor peuvent toutes et tous être perçus au prisme d'un héritage métaphysique des traditions du jeu masqué du Moyen Âge et de la Renaissance : ces personnages sont devenus des foyers de représentations qui concentrent un principe actif et parfois subversif. Adaptables, plurivoques, ouverts à des interprétations diverses, ce sont, à nos yeux post-modernes, des images de la personnalité, cette face qu'on présente au monde et qui peut être feinte.

Le masque tel qu'il apparaît dans le destin du personnage de Spider-Man de Stan Lee est lourdement redevable de cette vision moderne du sujet fragmenté. Sur fond de guerre froide, les États-Unis et la Russie guettant mutuellement chez l'autre

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal : prélude à une philosophie de l'avenir*, Angèle Kremer-Marietti (trad.), Paris : L'Harmattan, 2006, p. 270.

des signes d'hostilité, Peter Parker est piqué par une araignée radioactive, le nucléaire constituant un principe actif ambivalent, un outil de destruction, mais aussi une source d'énergie. Comme beaucoup d'autres superhéros et superhéroïnes qui appartiennent à cette même culture du *comic book*, Spider-Man va endosser un masque qui dissimule son identité, mais qui est aussi une extension de la nouvelle personne qu'il est devenu avec ses superpouvoirs. C'est le début d'une trajectoire conflictuelle entre deux identités, l'allégeance à Peter Parker, qui vit sa vie d'adolescent, et la fidélité à Spider-Man, qui impose d'autres responsabilités – l'adage de *Spider-Man* est « À grand pouvoir, grandes responsabilités ». Lorsque Taymor interprète Spider-Man comme un héros grec, elle transpose donc un conflit moderne du personnage et une notion post-freudienne de la responsabilité individuelle sur une toile de fond grecque antique. Tel un Dionysos euripidien qui l'initie aux mystères de son univers et lui montre la vérité sur sa vraie nature, Arachné préside au destin de Peter Parker, exigeant de lui qu'il soit fidèle à son identité masquée. Le problème est que le masque grec est essentiellement révélateur et invocateur : il matérialise un personnage habituellement absent (individu mythique ou divin) et connecte le protagoniste à un univers plus large, auquel l'humain appartient et dans lequel il occupe une place déterminée, ce que Penthée, par exemple, apprend à ses dépens. Dans *Spider-Man: Turn Off the Dark*, le masque est au contraire résolument moderne, présentant désormais l'identité masquée comme une force ambiguë, obscure, mais « activante ». Il est le signe d'un trouble identitaire chez un personnage qui a incorporé, en quelque sorte, les critiques anti-théâtrales des voix qui s'élevaient contre le masque à l'époque de la *commedia*. Pour cette raison, Arachné ne parvient pas à exercer la fonction dionysiaque du masque grec antique, mais ressemble plutôt au Dionysos de Nietzsche – une idée philosophique sur le masque, principe plutôt que personnage. Sur scène, cette dynamique de l'introversión ne

correspond pas au théâtre de l'extériorité et du tout-montrer que Taymor propose habituellement (avec succès). Il n'est pas étonnant, dès lors, que le personnage d'Arachné, principal ajout (non négociable) de Taymor à l'histoire du *comic*, soit finalement perçu comme une figure trop à part, avec sa propre histoire, ses propres affects, sa propre soif d'histoires et de vie, entièrement distincts de celles de Parker, dans la vie duquel elle intervient. Le personnage tient finalement plus du masque post-carnavalier que de la divinité grecque antique.

Pour autant, l'identité scindée du personnage, typique d'une approche « moderne » de la personnalité qui sépare l'intérieur de l'extérieur, n'est pas uniquement négative ni destinée à échouer scéniquement. Elle fonde la possibilité du mélodrame, du registre réaliste et de l'élévation dramatique de l'intériorité psychologique dans les grandes pièces du courant naturaliste au théâtre (selon l'analyse qu'en propose le chapitre 1). Plus encore, cette relation à l'identité permet aussi, par le recours à un dernier type de masque, de faire de la personnalité individuelle tout entière un personnage masqué.

Les clowns : des personnages de théâtre ?

Considérons donc, en guise de conclusion, le dernier masque abordé par Lecoq dans sa pédagogie, le plus petit du monde selon lui : le nez de clown. Avant Lecoq, Copeau avait tenté de transposer l'art improvisatoire et collectif des clowns du cirque sur la scène de théâtre. Tout en s'inscrivant dans cette lignée, Lecoq traite la figure du clown comme une étape de travail destinée à parachever la formation des comédiennes et des comédiens : il s'agit, grâce au nez rouge, de faire passer sa personnalité dans le masque. Ce nez porte ainsi la vision du masque comme un instrument de révélation à son paroxysme : grâce à la distance que le nez instaure, l'interprète peut se mettre à nu aux yeux de toutes et tous. Après les types de la *commedia*, exagérés et donc loin du *moi* des interprètes, le ou la

clown requiert une authenticité et une vulnérabilité poussées à l'extrême. Il ou elle permet de façonner, à partir d'une personnalité individuelle, une sorte de personnage unique, qui ne peut être joué que par l'individu qui l'incarne, avec tous ses défauts, ses zones d'ombre et de honte. Dans les représentations théâtrales contemporaines, le processus acquiert une véritable fonction éthique, celle de soulager le public de ses propres travers, afin qu'il puisse reconnaître dans ces créations scéniques que sont les clowns l'essence parfois contradictoire et fébrile de ce qui constitue un être humain.

Si le clown n'a pas toujours été ce reflet de l'individu moderne, il est, dès son apparition, une figure du double. Bien qu'apparenté aux types de la *commedia*, le clown tel qu'on le connaît aujourd'hui n'est apparu que dans le cirque du XVIII^e siècle, pour atténuer l'état de tension dans lequel les numéros d'acrobatie équestre mettaient le public. S'essayant maladroitement aux exploits des acrobates, les premiers clowns devaient être eux-mêmes des artistes toujours plus complets pour être en mesure de répondre à la prolifération d'une grande variété de numéros. Au clown habile qui singeait l'acrobate s'opposait alors « l'auguste », selon une hiérarchie qui distingue également Brighella d'Arlequin dans la *commedia*. L'auguste, cet ivrogne au nez rouge, est par la suite lui-même doublé d'une figure encore plus inepte, le contre-pitre, sorte de Zanni étourdi dont la connexion à la réalité ne tient parfois qu'à un fil. Lorsqu'un clown devient trop capable, trop bavard, trop intelligent ou trop autoritaire, un autre clown fait son apparition pour le parodier, plus inepte et plus outrageux, jusqu'à devenir cet être pulsionnel, sauvage et naïf ne maîtrisant pas même le langage verbal qu'est Harpo Marx, le quatrième de la fratrie des frères Marx (grandes vedettes de scène et du cinéma burlesque américain).

Au XX^e siècle, en France, bon nombre d'artistes de scène cherchent à renouveler le théâtre en s'inspirant de la figure du clown. Tandis que Copeau s'intéresse au travail des clowns Fratellini qu'il voit au cirque, Lecoq tente de découvrir, par la

pratique, et selon un processus analogue au masque neutre dans la tragédie grecque ainsi qu'au masque en cuir de la *commedia*, les matériaux de construction qui font un ou une clown. À l'issue de leur formation par Lecoq, les comédiens et comédiennes sont censées avoir développé un rapport au masque qui doit leur permettre de faire personnage de tout, y compris d'elles-mêmes. En impliquant un processus qui, comme nous l'avons vu, n'est pas sans profondeur historique, le masque de la *commedia* permet déjà de laisser son empreinte personnelle sur l'être de fiction : en nourrissant un masque type d'une interprétation singulière, chaque interprète signe le rôle d'une manière qui lui est propre. Le nez de clown pousse le travail d'incarnation du personnage un pas plus loin en exigeant des artistes qu'ils et elles ne se cachent plus derrière le masque. Lecoq remarque en effet que les clowns n'apparaissent pas lorsque les interprètes essaient de faire rire, mais lorsque, ayant échoué, le nez toujours sur la figure, ils ou elles retournent s'asseoir, frustrées et dépitées : c'est à ce moment-là qu'on rit. Le ou la clown naît d'un échec personnel, lorsqu'il ou elle accuse le « bide ».

Embrasser l'échec facilite, selon Lecoq, une mise à distance de la prétention égotique qui peut faire obstacle aux interprètes dans le processus d'incarnation des personnages. En termes plus radicalement post-modernes, on pourrait dire que les clowns vont jusqu'à interrompre la mise en fiction en nous ramenant au point zéro de toute représentation, de tout personnage en scène : le concret, le présent, le corps en tension. En tant qu'*alter ego* ou « je » sans *ego*, sans conflits identitaires ni conscience de soi, les clowns ne sont pas moins en conflit permanent avec des réalités internes et externes – ils bégaiant, butent sur des idées très simples, se cognent, glissent, tombent. À l'image du masque neutre, le ou la clown vit tout pour la première fois, comme s'il ou elle était le premier être de l'histoire de l'humanité. Ses échecs font partie d'un processus de découverte perpétuelle, lui permettant de construire des rapports complètement singuliers avec le monde, d'élaborer

des lois physiques totalement loufoques. La profonde ineptie des clowns les rend paradoxalement hypercréatifs, faisant de la créativité une qualité vitale, une question de survie.

Avant de pouvoir entamer une intrigue ou devenir un personnage de fiction, le ou la clown est donc aux prises avec un principe de réalité : sa façon de demeurer inéluctablement dans l'échec en fait finalement une espèce de personnage. Incarnant une figure marginale (selon son type d'échec), il ou elle en vient à remettre en question les mécanismes d'exclusion qui caractérisent la vie en société. Comme les personnages d'*En attendant Godot* ou ceux de *La cantatrice chauve*, les clowns permettent d'indexer certaines exigences sociales et certains comportements appris ; autrement dit, ces figures uniques nous ramènent à un stade psychique dans lequel nos définitions communes de la personne sont réexaminées. De fait, le ou la clown fait de ses empêchements et de ses faiblesses propres, de ses inadéquations sociales (et donc, des nôtres) une force et un humanisme. Les clowns offrent la possibilité d'un autre regard, comme celui que propose Eschyle dans *Les Perses* : un point de rencontre possible avec l'autre, par activation de l'empathie.

C'est dans cette lignée que s'inscrit Bonaventure Gacon, dont le clown, Boudu, présente une pièce en solo intitulée *Par le Boudu* depuis de nombreuses années (fig. 11). Ce personnage bourru et ogresque nous parle d'isolation, de marginalisation et même de mort, de manière à susciter de l'empathie pour un personnage qui nous confie pourtant son plaisir de dévorer des petites filles. Boudu apparaît aussi dans les spectacles du Cirque Trottola, comme *Campana*, présenté au Théâtre Vidy-Lausanne en 2019. Sorte de nettoyeur de chapiteau, il rencontre Titoune, une autre clown, dont il ne sait que faire et qu'il finira par étrangler avant de la jeter dans un trou. Curieusement, il blâme alors notre passivité face au monstre meurtrier qui a fait disparaître Titoune. Tout se passe comme s'il était devenu quelqu'un d'autre après cet événement, ou comme si, dans la temporalité qu'impose le masque, il ne pouvait pas avancer



FIGURE 11 Bonaventure Gacon, alias Boudu. Photographie : Christophe Raynaud de Lage.

dans le temps et rester le même « moi », comme s'il ne connaissait pas le sens de la responsabilité personnelle, si présent dans l'histoire de *Spider-Man*. Il n'en a pas moins la capacité de nous parler ainsi de nos attitudes à nous, interrogeant notre disposition éthique, comme le fait Dürrenmatt à travers ses personnages. De la même manière que *La visite de la vieille dame*, les clowns thématisent la complicité des témoins dans la violence faite à celle ou à celui qu'on ne reconnaît pas, ou plus, et qu'on préfère faire disparaître pour éviter toute complication. Dans cette situation, le personnage, un « moi » parmi d'autres, fait ce que le personnage a toujours fait : nous parler de nous, de notre rapport à l'autre, nous confronter aux attitudes qui nous permettent de rester des personnes bien adaptées à une société qui, elle, est peut-être tout aussi portée sur la mise à mort rituelle que la période antique, tout aussi encline à la démonisation que certains religieux médiévaux.

Comme l'avait déjà pressenti Copeau au début du siècle dernier, l'entrée du clown sur la scène de théâtre apporte ainsi à la notion de personnage un souffle nouveau. La dramaturge et metteuse en scène Ariane Mnouchkine, que nous mentionnons au chapitre 3, a reconnu ce potentiel du clown pour le théâtre lorsqu'elle a monté un spectacle intitulé *Les clowns*, en 1969, à une époque sur laquelle planaient d'autres vents de renouveau. Le programme de salle indiquait la manière dont le processus s'est déroulé : « Les comédiens travaillent ce spectacle comme les clowns travaillent leurs entrées, c'est-à-dire, par improvisations successives qui s'enrichissent et finissent par se stabiliser et se fixer. » La décision de passer de l'entraînement pour l'improvisation à la constitution d'un spectacle stabilisé a permis, encore selon le programme du spectacle, un certain rapport au personnage : « Ce faisant, nous avons découvert des personnages immédiatement perceptibles, compréhensibles, loin de toute caricature et de toute dérision⁵². » L'association,

⁵² « Programme » des *Clowns*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, 25 avril 1969, au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

dans cette phrase, de la caricature et de la dérision est intéressante, comme si la caricature impliquait la cruauté d'une moquerie. Pour Mnouchkine, le clown met donc l'accent sur une empathie nécessaire à la représentation théâtrale du personnage. S'aventurant désormais sur les scènes de théâtre, les clowns mettent en lumière la fragilité de ces êtres de fiction. Les personnages ne sont pas seulement des masques vampiriques assoiffés de vie, destinés à survivre à des interprètes qu'ils videraient, pour ainsi dire, de leur sang ; ce sont aussi des créatures hautement vulnérables qui mettent en évidence notre rapport à l'autre, aux personnes marginalisées ou incomprises. En tant que personnage et principe de tout personnage, la créature clownesque continue ainsi d'articuler, tout comme les figures des théâtres masqués d'antan, des relations éthiques et des distinctions philosophiques et culturelles fondamentales : le rapport à l'animal, au surnaturel, au rôle de l'individu dans la société, à la place de l'humain dans le monde. En somme, en altérant le *soi*, en cultivant l'autre dans le *soi*, le clown nous renseigne sur notre rapport à l'autre et à nous-mêmes. Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, ces rapports sont constitutifs de notre appréhension du personnage de théâtre.

*

Dans les pratiques du jeu masqué d'aujourd'hui, redevables à plus d'un égard à Jacques Lecoq, on ne met ni n'enlève le masque face au public. La plupart du temps, ces actes se déroulent dans les coulisses. S'il est exécuté sur scène, le geste de chausser ou d'ôter le masque s'accompagne la plupart du temps d'une certaine pudeur ou d'un cérémonial. On baisse le visage, on se retourne, bref, la transformation de l'interprète en personnage masqué part d'une dissimulation paradoxalement exhibée sur scène. L'interprète disparaît et le personnage apparaît ; le personnage s'en va et l'interprète revient. En dépit du fait que ces changements de visage se passent

sur le plateau, nous n'avons pas accès au processus de transformation, qui reste mystérieux, tout comme l'objet masque, que l'on ne place pas non plus face contre terre, et qui véhicule à tout moment un pouvoir d'animation, une sorte de résonance énergétique difficile à dissiper.

Cette résonance vient peut-être du fait que le masque active des traces de théâtres d'antan, faisant apparaître une figure de l'autre, venue d'ailleurs, en équilibre entre le monde des vivants et celui des morts, de provenance tantôt divine, tantôt sauvage et animalière, voire démoniaque. Ou peut-être vient-elle de ce que le masque modifie le rapport à l'espace et au temps, donnant à voir des personnages aux mouvements plus grands que nature, véhiculant de prodigieux appétits ? Le masque inquiète, car il cache cette source expressive symboliquement associée à la franchise qu'est le visage – ne dit-on pas « à visage découvert » et « tomber le masque » ? Mais le masque active aussi notre imaginaire : porté sur scène, il semble changer d'aspect, projeter de l'émotion, prendre vie. De cette vie fragile et instable du masque, en alternance entre suspicion métaphysique et révélation éthique, dépend nécessairement le sort de tout personnage masqué porté à la scène.

Même lorsqu'on ne masque que son nez, les rapports au personnage de théâtre aussi bien qu'à la personnalité sociale sont suspendus. Ils doivent être transformés, réinventés, réaffirmés par un groupe de personnes qui renégocient ensemble, dans l'ici et maintenant du théâtre, ce qu'est un personnage, un dieu, un animal, un humain, une personne, moi, l'autre. Lorsqu'on le met en lien avec le personnage de théâtre, le masque apparaît en définitive comme un instrument très sophistiqué, mais parfois délicat à manipuler, qui nous permet de nous interroger sur nos rapports au monde, nos conflits intérieurs, nos désirs profonds, et qui se propose de vivre nos vies d'êtres humains devant nous, sur une scène, comme pour la première fois peut-être, et puis de les oublier, ne serait-ce que pour mieux recommencer.

Conclusion

Tentons une expérience de pensée. Fermez les yeux et imaginez un grand groupe de ces êtres que nous avons nommés « personnages » dans les pages précédentes. Imaginez-les tous réunis dans une chambre.

Une chambre pleine de personnages

Cette chambre est bondée, déroutante. On y trouve le Thomas Melle de Stefan Kaegi, les voix désincarnées de Sarah Kane, Estragon et Vladimir de Samuel Beckett, Zanni qui observe à travers son masque au long nez, Hamlet de Shakespeare, Corazón de Lætitia Dosch, les chœurs de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide, Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, Andromaque de Racine, la famille Mannon d'Eugène O'Neill, Nora d'Henrik Ibsen, Eliza Doolittle de Bernard Shaw, Betty de Caryl Churchill, le roi lion de Julie Taymor, et bien d'autres encore. S'y croisent ainsi des individus qui nous ressemblent et se comportent plus ou moins comme nous. Mais aussi un robot, des ensembles de personnes habillées de la même manière qui se déplacent et parlent à l'unisson, des personnes

masquées, ainsi que des entités sonores sans enveloppe charnelle qui flottent dans l'air. Et un cheval.

Mais la situation a de quoi rendre plus perplexe encore dès lors que l'on imagine la scène plus en détail. À vrai dire, si nous essayons vraiment de nous représenter avec précision cette chambre remplie de personnages, il devient évident que le principe même de l'expérience de pensée ne fonctionne pas tout à fait. Des questions commencent à émerger. Par exemple, avons-nous affaire à une Betty homme ou une Betty femme ? Corazón est-il toujours un personnage lorsqu'il n'est pas sur scène, ou est-il simplement Corazón, le cheval ? L'expérience touche à des questions plus fondamentales encore. À quel(le) Hamlet, Nora, Estragon ou Phèdre avons-nous affaire ? Sont-ce des personnes de peau noire ou blanche ? Leurs habits sont-ils modernes ou d'époque ? N'en retenir qu'une seule version reviendrait à réduire et à déformer quelque chose que nous nous sommes efforcés de représenter comme étant toujours pluriel et en constante évolution. Ce serait invoquer une idée platonicienne du personnage, ou un instantané d'une minuscule facette d'un organisme beaucoup plus vaste. Si nous voulions rester fidèles à ce qu'est un personnage en termes théâtraux, alors le fait de convoquer « Hamlet » dans cet espace impliquerait d'y rassembler tous les Hamlet qui n'ont jamais foulé la scène. Quelle taille fait cette chambre, au juste ?

Le but de cette expérience de pensée n'est donc pas vraiment de nous visualiser en train de nous déplacer dans une pièce remplie de personnages de théâtre ni d'ironiser sur l'impossibilité d'y parvenir. Il s'agit plutôt de buter contre des problèmes d'imagination et de méthodologie inhérents à l'expérience de pensée. Car, ce faisant, nous touchons du doigt l'une des intuitions les plus importantes de ce livre, à savoir que le personnage de théâtre résulte de l'assemblage d'une idée fictive et d'un objet matériel, un objet qui peut être humain ou non et qui n'acquiert de sens que dans un contexte

dramaturgique plus large, comprenant des éléments tels que le temps, l'espace, le son, le langage, les accessoires et même le public. Contrairement à toutes les autres formes d'art qui permettent de rencontrer des personnages, comme la littérature ou le cinéma, au théâtre, la constellation d'éléments qui constituent le personnage est constamment en mouvement et en évolution – d'un soir à l'autre, d'une production à la suivante, à travers les générations.

Le personnage de théâtre, en d'autres termes, n'est pas un exemplaire unique. Il est impossible de l'isoler, de le maintenir immobile ou de le placer dans un lieu fixe. À proprement parler, le personnage n'existe pas au théâtre comme il existe dans un roman. Ce qui existe au théâtre, c'est ce que nous avons appelé un *effet personnage*, à savoir l'expérience d'un agent narratif, moral ou conceptuel créé de différentes manières, à différents moments, grâce à l'orchestration minutieuse d'une variété de composantes.

Les chapitres de cet ouvrage ont ouvert plusieurs pistes de réflexion pour penser cette orchestration. Dans le chapitre 1, « Le personnage et l'humain », par exemple, la proximité supposée entre le personnage de théâtre et l'être humain a permis de constater l'artificialité du premier, la manière dont il relevait d'une construction. Si les éléments de cet assemblage peuvent très bien inclure le timbre et les émotions naturelles d'un interprète humain, il se peut qu'ils comprennent aussi des perruques, des masques et des accessoires, ou encore des fils électriques, du silicium et des circuits. Le mouvement et même la simple présence physique sont également des composantes essentielles du personnage théâtral, et si présence et mouvement sont certes l'apanage des êtres humains, ils appartiennent également aux chevaux et aux pieuvres.

Au cours du chapitre 2, « Le personnage et la voix », nous avons appris que la voix entretenait une relation plus fluide avec le personnage que nous ne pourrions le croire. Plusieurs d'entre nous se souviendront bien des représentations scolaires

ou des productions amatrices, dans lesquelles le fait d'apprendre son texte est la principale condition préalable pour jouer un rôle sur scène. Pourtant, un examen plus approfondi de l'histoire du théâtre occidental montre qu'il peut y avoir non seulement des personnages sans voix, mais aussi des discours sans incarnation physique. De plus, lorsqu'une parole se fait entendre sur scène, elle peut appartenir aussi bien à un individu qu'à un groupe. Une fois que nous considérons la voix comme une ressource théâtrale mobile et malléable – au même titre que les accessoires, les costumes et la mise en scène, plus généralement –, il est plus facile de saisir en quoi un personnage se crée à partir d'une variété d'éléments dramaturgiques qui s'entrecroisent de manière unique.

Avec le chapitre 3, « Le personnage et le texte », nous invitons à réfléchir à un aspect essentiel de la plupart des personnages de théâtre: les interprètes qui les incarnent sur scène. Vivant à une époque où les œuvres dramatiques sont souvent considérées comme de la littérature (ce qui n'a pas toujours été le cas), nous avons tendance à percevoir le personnage de théâtre en premier lieu comme un phénomène textuel, une personne dont le nom serait inscrit au début d'un livre imprimé, dotée d'un certain nombre de répliques contribuant à former une intrigue. Pourtant, une grande partie des informations et de la signification attribuées à un personnage au cours de la représentation d'une pièce provient d'un foyer situé hors du texte: dans le corps unique de l'acteur ou de l'actrice qui vient habiter le rôle. En se basant sur des cas de casting non traditionnel d'abord extrêmes, puis de plus en plus courants, ce chapitre a rappelé que même les personnages bien connus peuvent être considérés comme une sorte de spécialité culinaire, identifiable par son aspect général, mais dont la recette précise évolue constamment. Pour filer une métaphore culinaire introduite dans ce chapitre, nous reconnaissons une pizza lorsque nous la voyons, mais elle aura un goût considérablement différent selon

qu'elle sera garnie de salami, d'artichauts ou d'anchois. Ce qu'on appelle «pizza» n'a rien d'essentiel et n'existe pas tel quel à l'état de nature. Une pizza, comme un personnage, est un *ensemble* d'éléments qui advient lorsque différents ingrédients (dont certains sont essentiels et d'autres facultatifs) sont mis en relation d'une manière particulière.

Dans le chapitre 4, «Le personnage et le masque», nous sommes revenus sur un sujet évoqué pour la première fois au chapitre 1: les masques, qui constituent sans doute la cellule souche d'où jaillit l'organisme complexe du personnage de théâtre. Or, ce chapitre montre que si le masque constitue le point d'origine du personnage, fossilisé linguistiquement dans l'étymologie du mot *persona*, il persiste également à notre époque. De petites productions d'avant-garde à Paris et à Lausanne jusqu'aux plus grandes *superproductions* de Broadway, le pouvoir du masque réside dans sa double capacité à cacher et à révéler. Les masques peuvent rendre invisibles les traits et les expressions du visage qui transmettent aux personnages l'individualité qui caractérise leurs interprètes humains. Cette sorte de déshumanisation esthétique entrave l'élan d'empathie, elle retire le personnage du flux de l'histoire et de la biographie humaines, elle aplanit aussi les hiérarchies qui pourraient exister au sein du jeu théâtral entre la personne et la chose. En même temps, les masques peuvent rendre visible l'invisible, en transformant des attributs abstraits comme l'animalité, la divinité ou la moralité en une sémiotique concrète, comme des prothèses de l'âme. Dans les deux cas, les masques relient le personnage à une existence matérielle plutôt qu'à une entité psychologique. Ce lien à la matière est renforcé par l'importance accrue que la dissimulation du visage confère au corps de l'interprète en tant que foyer de signification. Les masques, pourrions-nous dire, encouragent à comprendre le personnage comme un *événement* – un état de faire plutôt que d'être – fermement ancré dans *l'ici et maintenant* de la performance.

Au cœur de notre trajectoire circulaire, à son centre de gravité, pour ainsi dire, se trouve donc l'idée maîtresse selon laquelle le personnage est moins une entité existant en soi qu'un assemblage que l'on *fabrique*. Bien que nos représentations mentales les plus familières du personnage de théâtre puissent impliquer un être déguisé en une personne différente, arrivant sur scène et prononçant des répliques apprises par cœur qui semblent le doter d'un passé, d'un avenir, d'une personnalité et d'un ensemble de motivations, celui-ci n'appartient pas, par nature, aux pensées, aux sentiments ou à la voix de l'individu humain. Il peut s'y installer si la pièce l'exige mais, à l'origine, le personnage théâtral appartient à un monde extérieur plus général, fait d'objets, d'actions, de sons et de présence. En tant que tel, on peut le situer autant dans le groupe que dans l'individu et le voir franchir la frontière entre l'espèce humaine et l'espèce animale aussi aisément qu'il surmonte la distinction taxonomique entre la créature et la chose.

L'avenir du personnage

Ce livre a entrepris une enquête autour de ce qu'*est* le personnage de théâtre, ce qui a également impliqué une importante réflexion quant à ce qu'il *a été*. Il serait dommage de tirer le rideau sans s'autoriser à spéculer brièvement sur ce qu'il *pourra être*. Existe-t-il un avenir du personnage théâtral qui nous conduise non seulement au-delà de l'individu, de l'humain, de la voix et du texte, mais encore au-delà de la présence elle-même ? Peut-on envisager un futur dans lequel le phénomène de l'effet personnage ne serait ni matériel ni situé ?

Nous ne pouvons évidemment en avoir la certitude. Les acteurs masqués des amphithéâtres de la Grèce antique auraient eu du mal à imaginer les personnages réalistes qui ont foulé les scènes de Copenhague, de Moscou, de Paris et de Londres aux XIX^e et XX^e siècles ; et les comédiens et

comédiennes d'alors n'auraient pu envisager le robot de Stefan Kaegi au Théâtre Vidy-Lausanne, ou les voix désincarnées de Sarah Kane au Royal Court Theatre. Cependant, dans le paysage varié de la performance contemporaine, certains projets laissent imaginer des personnages qui pourraient se trouver au-delà des conditions matérielles de la théâtralité elle-même.

C'est le cas de *Brainwaves*, un spectacle créé par le metteur en scène Christophe Burgess pour le Théâtre Les Halles de Sierre, en Suisse (TLH-Sierre), en 2021. Le spectacle ne présente qu'un seul personnage de chair et d'os : Ivy, une jeune femme en fauteuil roulant souffrant du syndrome d'enfermement. Incapable de bouger la moindre partie de son corps à l'exception de ses paupières, mais parfaitement fonctionnelle et consciente sur le plan neurologique, Ivy est coupée de toute expérience corporelle du monde. Cependant, un nouveau logiciel lui permet de prendre part à une version simulée du monde matériel à l'aide d'un casque de réalité virtuelle. Seul un très petit nombre de spectatrices et de spectateurs peut assister à chaque représentation, qui dure une trentaine de minutes. Toutes et tous sont invités à s'asseoir en cercle avec Ivy dans son état figé, un humain présenté comme objet (fig. 12). Ils et elles reçoivent ensuite leur propre casque et quelque chose de remarquable se produit. Dans le monde de la réalité virtuelle, ils et elles rencontrent à nouveau Ivy, désormais sous la forme d'un avatar, qui les entraîne dans des aventures et des expériences qui lui sont totalement inaccessibles dans le monde réel.

Le spectacle propose une réflexion émouvante et complexe sur ce que signifie le fait d'être vivant, semblant suggérer à la fois la centralité et la non-pertinence du corps. Il soulève également des questions cruciales sur le rôle de l'enveloppe physique dans les transactions éthiques telles que la reconnaissance, l'acceptation et l'empathie, qui sont des ingrédients essentiels à la création de communautés humaines.



FIGURE 12 Lisa Courvalet dans *Brainwaves* de Christophe Burgess. TLH, Sierre, 2021. Photographie : Émilien Rossier.

D'une part, la dimension collective de l'humanité semble résider dans l'expérience physique partagée du monde : l'atmosphère, dans la salle, diffère beaucoup entre le moment où le public n'a pas encore porté les casques de réalité virtuelle et celui où il les ôte. D'autre part, l'expérience « physique » par laquelle ce sentiment de communauté est atteint n'est pas physique du tout, ou seulement dans un sens très limité. Le terme « virtuel » est généralement cité comme un antonyme de mots tels que « réel », « concret » ou « vrai ».

Ce sont des questions auxquelles nous devons continuer à réfléchir alors que nous naviguons dans un monde où les médias sociaux et les pandémies mondiales transfèrent de plus en plus nos pratiques communautaires des espaces réels aux espaces virtuels. Des questions qui concernent aussi directement le théâtre, dont la principale revendication,

vis-à-vis de sa propre valeur éthique, repose sur la manière dont il crée des espaces partagés pour penser, ressentir, rire et témoigner. On ignore encore si les divers exemples de théâtre par visioconférence qui ont surgi à la suite de l'annulation de tant de festivals et de saisons théâtrales entre 2020 et 2022 sont parvenus à obtenir des résultats similaires par des moyens différents. En ce qui concerne le sujet spécifique de ce livre, *Brainwaves* nous invite à imaginer une version du personnage qui existerait au-delà du domaine de la physique, au-delà des relations spatio-temporelles qui font la spécificité de l'art dramatique, par opposition au cinéma, par exemple. Il s'agit d'une proposition importante, surtout pour nous qui, tout au long de ce livre, avons considéré le personnage de théâtre, d'une manière ou d'une autre, comme un *effet*, c'est-à-dire comme la conséquence ou le résultat d'un certain agencement d'éléments liés par une relation causale dans le temps et l'espace « réels » : une énonciation et un texte, un masque et un ensemble de mouvements, un cheval et un public, etc.

*

Nous avons appelé ce livre *Qu'est-ce qu'un personnage ?* Toutefois, plutôt que de déterminer ce qu'*était* un personnage, nous avons fini par montrer comment celui-ci se trouvait produit, ce qu'il faisait et pourquoi il était important. Nous avons étudié ce qu'a été le personnage de théâtre dans divers lieux et à divers moments de l'histoire, et avons émis des hypothèses quant à ce qu'il pourra devenir dans le futur. Mais nous n'en avons pas proposé de définition qui puisse être utilisée lors d'un examen ou citée dans une conversation. Les discussions menées au cours des pages précédentes suggèrent une manière possible de *se saisir* de la question, davantage qu'une façon d'y *répondre*. En effet, après tout le chemin parcouru ici, offrir une réponse directe serait à la fois réducteur et intellectuellement

irresponsable. Un traitement honnête et précis du sujet implique de reconnaître que l'une des principales caractéristiques du personnage de théâtre est sa variété, son irrégularité et sa capacité de transformation – cette manière qu'il a d'exister, toujours, comme une expérience en cours.

Et ceci, nous semble-t-il, est très encourageant, parce que ce qui vit, par définition, change. Ce que nous disent le robot, le cheval, les voix désincarnées, le chœur masqué, les hommes au chapeau melon, la fleuriste noire, la Jeanne d'Arc non binaire et Spider-Man – oui, même Spider-Man –, c'est que le théâtre, par bonheur, est bien vivant.

Pour aller plus loin

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, 2006.
- ASLAN Odette et BABET Denis (éd.), *Le masque : du rite au théâtre (1985, 1999)*, Paris : CNRS Éditions, 2006.
- BLAIR Rhonda, « Acting and Science », dans *The Cambridge Companion to Theater and Science*, Kirsten Shepherd-Barr (éd.), Cambridge : Cambridge University Press, 2020, 162-175.
- FREIXE Guy, *Les utopies du masque sur les scènes du XX^e siècle*, Montpellier : Éditions L'Entretiens, 2010.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- KUNIN Aaron, *Character as Form*, Londres : Bloomsbury, 2019.
- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil : Éditions Théâtrales, 2006.
- MARGOLIN Uri, « Character », dans *The Cambridge Companion to Narrative*, éd. David Herman, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 66-79.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris : Seuil, « Poétique », 2012.
- STORM William, *Dramaturgy and Dramatic Character*, Cambridge : Cambridge University Press, 2016.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris : Belin, 1996, 3 tomes.
- WILES David, *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- YACHNIN Paul et SLIGHTS Jessica (éd.), *Shakespeare and Character : Theory, History, Performance, and Theatrical Persons*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009.
- ZARAGOZA Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris : Armand Colin, 2006.

Table des illustrations

- p. 23, fig. 1:** *La vallée de l'étrange* de Stefan Kaegi. Théâtre Vidy-Lausanne, 2019. Photographie: Kevin Curran.
- p. 39, fig. 2:** Bill Paterson et Brian Cox dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Royal Lyceum, Édimbourg, 2015. Photographie: Alan McCredie.
- p. 43, fig. 3:** Lætitia Dosch et Corazón, dans *HATE: Tentative de duo avec un cheval* de Lætitia Dosch. Théâtre Vidy-Lausanne, 2018. Photographie: Dorothée Thébert Filliger.
- p. 49, fig. 4 et couverture:** *4.48 Psychose* de Sarah Kane par Deafinitely Theatre. New Diorama, Londres, 2018. Photographie: Becky Bailey.
- p. 62, fig. 5:** Charles Le Brun (attr.), *Portrait de Montfleury*, huile sur toile, XVII^e siècle, Comédie française. Photographie: Bridgeman Images.
- p. 81, fig. 6:** *Orestes in Mosul* de Milo Rau. Théâtre Vidy-Lausanne, 2019. Photographie: Fred Debrock.
- p. 101, fig. 7:** Isobel Thom dans *I, Joan* de Charlie Josephine. Shakespeare's Globe, Londres, 2022. Photographie: Helen Murray.
- p. 109, fig. 8:** Asta Nielsen dans *Hamlet*. Affiche de cinéma, 1921.
- p. 132, fig. 9:** Jacques Lecoq et le masque neutre d'Amleto Sartori. Photographie: Patrick Lecoq.
- p. 144, fig. 10:** Franceschina, Pantalone et Arlequin, portant une arme factice. Recueil Fossard (1570-1580). Gravure sur bois. National Museum of Fine Arts, Stockholm. Photographie: Bridgeman Images.
- p. 157, fig. 11:** Bonaventure Gacon, alias Boudu. Photographie: Christophe Raynaud de Lage.
- p. 168, fig. 12:** Lisa Courvalet dans *Brainwaves* de Christophe Burgess. TLH, Sierre, 2021. Photographie: Émilien Rossier.

Présentation des auteurs

Kevin Curran est professeur de littérature anglaise moderne et membre du Centre d'études théâtrales de l'université de Lausanne (Unil). Il a publié plusieurs livres et articles sur Shakespeare et le théâtre de la Renaissance et dirige les collections «Edinburgh Critical Studies in Shakespeare and Philosophy» (Edinburgh University Press) et «Questions de théâtre» (Épistémé). Il est également à la tête d'un projet collaboratif intitulé «Theater and Judgment in Early Modern England», financé par le Fonds national suisse. En dehors du monde académique, il est président fondateur de l'association théâtrale L'Atelier Shakespeare et président fondateur du Lausanne Shakespeare Festival qui s'est déroulé de 2015 à 2022.

Vincent Laughery est chercheur indépendant et artiste de la scène. Membre du Centre d'études théâtrales de l'université de Lausanne (Unil), il détient un doctorat en littérature anglaise pour lequel il a reçu un prix de la faculté des lettres de l'Unil (2023). Ses recherches, conduites entre Lausanne (Unil) et Chicago (Loyola University Chicago), portent sur la métaphore et l'agentivité chez Shakespeare dans une perspective philosophique. Il a aussi publié plusieurs articles sur les liens entre performance théâtrale et critique littéraire. Sa formation de clown l'amène à se produire sur scène et à intervenir ponctuellement dans des colloques sur l'histoire de cet art. Il prépare actuellement un spectacle en solo clownesque autour de la figure d'Hamlet.

Andy Reilly est associé de recherche postdoctoral à l'université de Genève, où il travaille au sein d'un projet intitulé «Shakespeare's Lyric Poetry», financé par le Fonds national suisse. Il a rédigé une thèse à l'université de Lausanne (Unil) sur l'histoire textuelle et théâtrale de *Hamlet* au XVIII^e siècle. Membre du Centre d'études théâtrales de l'Unil, il est diplômé de l'Open University et de l'Unil.

Il a aussi obtenu une licence au Goldsmiths College, université de Londres. Il a reçu deux prix de la faculté des lettres de l'Unil pour son mémoire de master et pour sa thèse doctorale. Il est, de plus, l'auteur de trois articles sur l'histoire de la publication de *Hamlet*, qui ont été publiés dans les revues *Modern Philology* et *Notes and Queries*.

Josefa Terribilini est assistante diplômée de l'université de Lausanne (Unil) et rédige une thèse sur les phénomènes collectifs dans le théâtre sérieux français du XVII^e siècle. Membre du Centre d'études théâtrales de l'Unil, elle a consacré plusieurs articles au théâtre classique et publié un essai sur les traces du chœur antique dans la tragédie française (*À chœur perdu*, Archipel Essais, 2020). En parallèle, elle est aussi metteuse en scène pour une troupe de théâtre universitaire, critique de théâtre pour le journal *Le Courier*, et intervient régulièrement en tant que chroniqueuse pour la radio Espace 2 (RTS).

Table des matières

Sommaire	5
Introduction	7
Questions et contextes	9
Structure et perspectives de l'ouvrage	13
1 Le personnage et l'humain	19
L'effet personnage	21
La mécanique du personnage	28
Le personnage et le « réel »	32
La temporalité du personnage	36
Du personnage comme créature	42
2 Le personnage et la voix	47
Plusieurs corps pour un discours	52
La parole au service de l'intrigue	57
Inflexions individuelles	64
Voix artificielles	70
Quand la parole devient témoignage	80
3 Le personnage et le texte	85
La fleuriste	86
Casting et personnage	91
Éléments de base et éléments négociables	95

Étirer le personnage	105
Le monde en dehors du théâtre	111
4 Le personnage et le masque	121
Réappropriations du jeu masqué au XX ^e siècle	126
Les masques tragiques du personnage antique	133
Modernité du personnage masqué dans la <i>commedia dell'arte</i>	142
Les clowns : des personnages de théâtre ?	153
Conclusion	161
Une chambre pleine de personnages	161
L'avenir du personnage	166
Pour aller plus loin	171
Table des illustrations	172
Présentation des auteurs	173

Fondamental au théâtre, le personnage n'en reste pas moins un concept flou, façonné par l'histoire de l'art dramatique, les auteur-trices, les théoricien-nes, les metteur-euses en scène, les comédien-nes, et même les spectateur-trices.

En parcourant des œuvres allant de l'Antiquité à nos jours, en passant par les théâtres, les rues et les places poussiéreuses de Suisse, de France, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Italie et de Russie, ce livre interroge les multiples facettes qui font et défont le personnage, son humanité, sa voix, son interprétation, ses « accessoires ». Il révèle ainsi que le personnage a toujours été, et sera toujours, un lieu d'expérimentation, de réflexion et de provocation. La lecture de cet ouvrage permet de porter un regard nouveau sur certaines pièces célèbres, et de mieux saisir la complexité d'un concept qui se trouve bien souvent au cœur de la création dramatique.

Kevin Curran est professeur de littérature anglaise moderne à l'université de Lausanne.

Vincent Laughery est chercheur et artiste. Il détient un doctorat en littérature anglaise de l'université de Lausanne.

Andy Reilly est associé de recherche postdoctoral à l'université de Genève, où il travaille au sein du projet « Shakespeare's Lyric Poetry ».

Josefa Terribilini est assistante diplômée à l'université de Lausanne et rédige une thèse sur les phénomènes collectifs dans la tragédie française du XVII^e siècle.

Les auteurs et autrice de cet ouvrage sont membres du Centre d'études théâtrales de l'université de Lausanne.

