

ROBERT ABIRACHED

La crise du personnage dans le théâtre moderne



tel gallimard

Tour à tour critique, auteur dramatique, essayiste et historien du théâtre, Robert Abirached a étroitement participé à la vie théâtrale en France depuis une trentaine d'années. Directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture de 1981 à 1988, il est aujourd'hui professeur à l'Université de Paris-X-Nanterre où il dirige le département des arts du spectacle.

ENTRE LE MOT ET LE CORPS

Entre le mot et le corps, entre la puissance et l'acte, entre le songe et le réel, il ne suffit pas de dire que le personnage de théâtre est écartelé. Cette tension constitue très exactement l'originalité de son état. Ecrire pour la scène, c'est d'abord jouer de la dialectique qu'elle suppose et en prévoir les articulations efficaces : impossible à l'auteur de simuler que son dessein s'achève dans le livre qu'il offre ; c'est un fantôme provisoire qu'il a créé et délibérément placé, en position d'attente, dans une zone intermédiaire. Consignés pour mémoire dans les pages d'un texte, Œdipe, Lear, Harpagon, l'Alcade de Zalamea, Figaro se meuvent sans doute à la frontière du monde où l'on rencontre la princesse de Clèves, Manon Lescaut, Rastignac ou David Copperfield, mais ils n'y entrent pas, ils ne peuvent pas y entrer sous peine de se dissoudre : ils ont besoin d'être reconnus charnellement, sous les dehors les plus imprévus, par un public qui les confondrait peut-être, pour un soir, avec Mounet-Sully, Laurence Olivier ou Charles Dullin. Ni Raskolnikov ni Fabrice del Dongo ni Perkins ne peuvent, inversement, être portés sur la scène sans y perdre l'essentiel de leurs qualités et, singulièrement, ce qu'on appelle leur psychologie : si on les y reconnaît, c'est à force de multiplier autour d'eux les références et de projeter en ombre portée sur les planches ce qu'on a appris d'eux dans les livres dont ils sont les héros. Le roman, même le plus antiromanesque, est le lieu de l'interprétation : son langage, même le plus objectif, produit

un sens, fait lever des phantasmes, organise un monde, et il n'a besoin pour cela que de créatures d'encre et de papier. Le théâtre, s'il peut aboutir à des effets analogues, est d'abord le lieu de la représentation : il livre au spectateur des doubles du personnage, qui ne sont pas lui et ne sont pas eux-mêmes. Si quelqu'un y interprète, c'est l'acteur, à travers une alchimie mentale et physique dont il soumet le résultat au public.

Tartuffe n'est ni grand ni petit, ni beau ni laid, ni brutal ni doucereux : il peut devenir l'un et l'autre, selon les incarnations de ses mises en scène successives. « Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille » ? Dorine le voit ainsi, ce qui nous informe bien plus sur son sentiment que sur l'objet qu'elle décrit : chacun, dans son activité imaginaire, tire bon gré mal gré, au fil des rencontres, des personnages à partir de sa perception ; on les perçoit en filigrane à travers tout discours sur autrui. L'imposteur de Molière, quant à lui, s'il est prêt à revêtir la défroque qu'on lui donnera pour le temps d'un spectacle, ne se confond avec aucune de ses incarnations possibles : le peindre avec l'exactitude que souhaitait La Bruyère dans son portrait d'Onuphre¹ reviendrait à lui interdire l'accès de la scène en lui retirant ce statut fantomatique que nous venons de dire et qui caractérise, aux lisières de la réalité et de l'imaginaire, le personnage de théâtre. Onuphre est transparent à son auteur, qui l'en croit plus complexe. On nous le montre qui va de sa chambre à l'église et dans les rues de la ville ; on nous informe du secret de ses raisonnements et des motifs de ses comportements ; au nom de la logique, on lui interdit de s'en prendre aux épouses et aux filles, mais on lui autorise cousines et neveux ; mieux : on nous assure qu'il « vient à ses fins sans ouvrir la bouche ». Parfaitement déterminé, il se suffit à lui-même, alors que le théâtre se définit par la relation triangulaire qu'il met en œuvre entre le personnage, l'acteur et le spectateur. De l'imaginaire à son inscription dans l'espace charnel de la scène, du champ de la mémoire collective à l'empire des signes, le chemin passe par la médiation du comédien, pris en charge à son tour par l'ordre général de la représentation : c'est là que le triangle se referme et que trouve son sens le cérémonial complexe du jeu.

A la scène seulement, le personnage rencontre sa matérialité, le signe sa signification et la parole son destinataire.

*
**

De ces premières remarques, il serait insuffisant de déduire qu'il existe une différence entre théâtre et récit : elles nous incitent surtout à saisir, sous les innombrables avatars du personnage dramatique, une structure permanente contre laquelle aucune révolution n'a réussi à prévaloir jusqu'à ces dernières années. On peut suivre, à travers l'histoire du théâtre, la succession des systèmes dramatiques, le progrès des techniques du jeu et de la scénographie, les remises en cause des notions d'individu, de personne et de langage, l'évolution des approches de la réalité sociale : il n'en demeure pas moins que l'exercice du théâtre en Occident a toujours obéi à la même définition globale, ratifiée par la conscience collective, et qu'on ne peut rejeter radicalement sans recuser la civilisation qui l'a produite.

Sémantiquement, comme on l'a remarqué, le mot de personnage est imprécis. Il désigne à l'origine, dit Littré, une dignité ou un bénéfice ecclésiastique, avant de vouloir dire, par extension, une personne considérable et célèbre ; en troisième lieu seulement, il renvoie à une « personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique », puis, en peinture ou en tapisserie, aux figures des histoires qui y sont représentées ; c'est assez tardivement, semble-t-il, qu'il s'est enfin appliqué au poème narratif et au roman. Toutes ces acceptions ont ceci de commun qu'elles indiquent une mise en rapport de l'homme réel avec des images de lui agrandies ou exemplaires, obtenues par imitation et soumises à reconnaissance. Plus précisément encore, si l'on remonte plus haut et qu'on étende l'enquête à diverses langues de l'Europe, on s'aperçoit que, pour désigner les figures exhibées sur la scène, on a eu tantôt recours à des mots descriptifs de leur activité et tantôt à des substantifs « métaphoriques » qui témoignent de la duplicité de leur état. Ainsi Aristote parle-t-il dans *La Poétique* de *πράττοντες* ou de *λέγοντες* (actants, acteurs, ou

disants, locuteurs), ce qui revient à ne point distinguer entre le rôle et sa mise en jeu ; de la même façon, on emploie couramment encore acteur pour personnage au XVII^e siècle français. Les Anglais ont retenu le grec latinisé *character*, après avoir longtemps conservé comme l'Europe érudite le latin *persona*, bientôt naturalisé en Allemagne : ce qui veut dire gravure et masque, qui, tous deux, suggèrent implicitement le relief et le visage absents qu'ils sont prêts à susciter ou à accueillir.

Le personnage est donc à la fois pensé comme une figure issue de la réalité et comme une entité autonome qui agit dans un espace tout ensemble concret et fictif : parole et corps, mouvement offert au regard et forme en elle-même dérobée. La langue ne nous en apprend pas plus long, mais elle nous interdit, en revanche, de nous contenter des formules approximatives qui assimilent le personnage à un être de chair et d'os, lui attribuent une existence suffisante à elle-même, jouent des traits de ressemblance dont il porte la trace pour lui demander des effets d'illusion, le confondent avec une idée impalpable à préserver de toute accointance avec la vie, ou le décrivent encore comme un contenant qui demande à être rempli. A vrai dire, personne, à notre connaissance, ne s'est interrogé sur le statut exact du personnage dans l'opération théâtrale, sinon par le biais d'allusions plus ou moins rapides ou de définitions incomplètement fondées : l'effort d'élucidation entrepris depuis Diderot au sujet de l'acteur n'a guère trouvé de répondants sur ce point.

C'est une telle analyse que nous nous proposons, ambitieusement, de tenter dans cette étude, en partant de la notion de mimésis proposée par Aristote² : si le théâtre est imitation, il applique en effet, pour mettre en rapport le monde et la scène, un ensemble de protocoles qui lui sont spécifiques, à travers un système d'échanges dont il est possible de décrire les modalités et les finalités originales. Tant que la mimésis elle-même n'est pas exposée à contestation, on peut affirmer que le statut du personnage ne se modifie pas fondamentalement dans le théâtre européen, compte tenu de la diversité des dramaturgies, de l'évolution des sensibilités et de la différence des comportements sociaux à travers

les lieux et les âges. Jusqu'au XVIII^e siècle, il est du moins constant que le théâtre représente les actions des hommes dans leur exemplarité ; qu'il se situe à distance du réel, mais toujours en référence à lui ; qu'il ne produit pas des images insignifiantes, mais appelées, diversement, à modifier le regard des spectateurs sur la vie, les choses et les gens ; que le rôle préexiste à l'acteur qui l'exprime, et que le jeu lui-même se déploie dans un espace toujours plus ou moins figuré et dans une temporalité plus ou moins arbitraire. Ce qui varie selon les pays et les moments de l'histoire, c'est, bien entendu, l'esthétique de la représentation, le style du jeu, le contenu attaché aux termes de réalité, de vérité et de fiction, la composition du public et le mode de créance qu'il accorde à l'image théâtrale, mais il existe des schémas généraux et des structures permanentes qui fondent l'unité du phénomène dramatique en Europe : on les saisit à l'état pur, si l'on peut dire, de l'antiquité gréco-latine à l'âge classique, mais les multiples révisions qui les ont ensuite affectés n'ont pas mis en cause leurs éléments constitutifs. Aussi l'esquisse théorique qui ouvre cette étude ne vaut-elle pas seulement pour un passé révolu : par-dessus les frontières des pays et des périodes, elle prétend rendre compte des données spécifiques du théâtre occidental qui ont été soumises au travail de l'histoire, sans que l'histoire, semble-t-il, ait prévalu contre elles.



Vienne, en effet, une transformation intellectuelle, politique et sociale assez décisive pour qu'elle modifie profondément la place de l'homme dans le monde, l'idée qu'il se fait de lui-même et l'ambition qu'il se désigne, et voici que change la portée attribuée à la mimésis : l'avènement progressif de la bourgeoisie, loin de ruiner l'idée de l'imitation dans les arts et singulièrement au théâtre, aboutit à première vue à la renforcer définitivement ; mais, en la tournant vers la description de l'individu et en la chargeant de tendre un miroir à la société, les dramaturges de l'âge moderne pervertissent la notion aristotélicienne alors même qu'ils croient l'accorder aux temps nouveaux. La mimésis, maintenue et rui-

née, se vide peu à peu de son sens premier ; si elle acquiert une force nouvelle au service de l'art romanesque, elle n'est pas seulement impuissante à enrayer la décadence du théâtre ; on peut dire que, réduite à ses faux-semblants, elle contribue positivement à perpétuer l'inadéquation de la scène au monde. Les effets de cet abâtardissement continuent de se faire sentir jusqu'à nos jours.

Puis, à mesure que se confirment les contradictions de la nouvelle société industrielle, qui se met à produire les agents de sa propre contestation, le théâtre va entrer dans une crise endémique : ce qui est en cause, à partir de la fin du siècle dernier, c'est la notion même de représentation, qu'il apparaît de plus en plus difficile d'ajuster aux contours d'un monde en plein bouleversement et d'un moi incertain de ses propres frontières et de sa propre nature. Comment restaurer le personnage dans ses pleins pouvoirs, alors que ses références traditionnelles à la réalité sont en train de se brouiller de plus en plus irrémédiablement ? Au milieu d'un univers éclaté, où le doute atteint pêle-mêle les idées, les croyances, les traditions et les arts, déroutant du même coup le public et le conduisant à se cloisonner en unités disparates, comment redonner vie pleinement à la pratique d'un jeu qui ne saurait se passer de spectateurs et qui, depuis son apparition, n'a jamais cessé de s'adresser à des hommes réunis en collectivité ?

Voilà la question qui se pose avec urgence dès les années 1880, tandis que la scène bourgeoise est encore en pleine prospérité : elle concerne la validité même de la mimésis et, par suite, l'existence du théâtre en tant qu'art, tel du moins qu'on l'a jusqu'ici pratiqué. De toutes parts, les réponses fusent, les analyses se succèdent, les innovations s'entrecroisent. En une cinquantaine d'années chaotiques, on passe, pour reconstruire le personnage, de la dérision au lyrisme, du subjectivisme morose à la découverte exaltée de terres incon nues, de la révolte contre le passé à l'expérimentation de langages inouïs : de 1880 à 1925, soit en fonction d'une nostalgie persistante des origines, soit au nom des impératifs d'une nouvelle conquête de l'univers, tout a été tenté, ou presque, pour rendre à la scène une fonction

efficace dans le monde tel qu'il est devenu. Le « nouveau théâtre » apparu dans les années cinquante fait la récapitulation de ces diverses approches et leur confère une cohérence inattendue, au milieu d'une société mieux disposée à les comprendre. En revenant aux mécanismes primordiaux de la théâtralité, il n'en a que mieux montré la difficulté d'évacuer complètement la mimésis pour résoudre la crise de la représentation : à regarder d'un peu près, les dramaturgies les plus récentes ont beaucoup moins détruit le personnage qu'elles n'ont ébranlé sa définition bourgeoise et son statut littéraire.

De toutes les théories avancées jusqu'à présent, il n'y en a à vrai dire que trois pour avoir mis en danger les fondements mêmes du théâtre européen : celles de Craig, de Brecht et d'Artaud. Les propositions du premier n'ont guère touché qu'un cercle limité de spécialistes, mais personne, depuis la fin de la guerre, n'a pu contourner l'œuvre des deux autres, qui ont défini dans le détail les conditions d'une pratique scénique entièrement nouvelle : c'est pourquoi on les verra ici tout à fait privilégiés. Brecht annonce la fin d'une société et met en œuvre pour procéder à sa liquidation un nouvel esprit scientifique ; Artaud conclut à la nécessité d'un théâtre branché sur le dynamisme vital, qui saborde la culture tout entière de l'Occident. L'un prend congé d'Aristote pour en finir avec la forme dramatique du théâtre d'imitation, au profit d'une théâtralité qui permette de reproduire activement le réel, en le donnant à déconstruire et à recomposer par le jeu. L'autre dynamite la scène que nous connaissons, en mettant fin à l'intervention privilégiée de la littérature dans l'espace théâtral et en déniaut au personnage tout droit à l'existence, pour laisser la parole aux forces de la vie et de la mort à travers le corps de l'acteur.

Brecht et Artaud, chacun à sa manière et pour des raisons différentes, conduisent leur projet jusqu'au bord de l'utopie. Il reste toujours à savoir si l'on peut extirper un ensemble de coutumes si bien ancrées, dans des sociétés aussi disparates que les nôtres et qui avancent à tâtons vers leur avenir, pour y instaurer un autre mode de théâtre, sans attendre que le monde soit allé jusqu'au terme de sa mue. La perspective d'un semblable coup

d'Etat se fait cependant de plus en plus séduisante, mais, une fois assuré l'empire presque absolu de l'image sur la scène, le personnage menacé de mort et l'auteur chassé des coulisses ou réduit au rôle de comparse, il n'est pas très sûr qu'on sache encore au bénéfice de qui et pour quoi faire.

CHAPITRE PREMIER

LA MIMÉSIS :
ESQUISSE D'UNE THÉORIE DU
PERSONNAGE

Si le personnage de théâtre est régi par un statut qui lui appartient en propre et qui le distingue des figures produites par l'écriture narrative ou par les arts plastiques, il serait hasardeux de lui supposer d'emblée une nature pour rendre compte de son originalité. Mieux vaut observer son fonctionnement, c'est-à-dire l'ensemble des procédures qui gouvernent son activité, du livre à la scène et de la scène au livre : ce qui implique immédiatement qu'on ne puisse l'isoler de l'ensemble de la représentation, où il se manifeste devant un public réuni pour le regarder. Pour s'offrir à la vue — pour, littéralement, devenir théâtral —, le personnage doit être disposé de telle manière qu'il puisse se matérialiser : c'est cette disposition elle-même qu'il faut observer, préalablement à toute analyse de contenu et à toute considération historique.

La rhétorique latine, pour cerner les modalités particulières de l'action du personnage, a eu recours à trois mots qui témoignent ensemble, en images concrètes, de son appartenance à l'univers des signes et du paradoxe qui y est attaché : *persona*, *character* et *typus*¹. Faux visage, interposé entre l'homme et le monde ; constellation de marques laissées par le réel et qui peuvent faire effet de réalité ; présence, en filigrane, d'un patron originel et d'un modèle fondateur, qui sont établis dans l'imaginaire : ces approches métaphoriques ne sont pas simplement complémentaires, mais elles livrent les aspects indissociables

d'un seul et unique phénomène, dont la complexité requiert des descriptions successives. Nous procéderons ici d'une façon similaire, par analyses superposées, chacune tenant étroitement à celle qui la précède et ne pouvant se passer du complément de celle qui la suit.

I

LE PERSONNAGE OUVERT

1

Persona, d'abord, c'est le masque. Voilà qui témoigne, à l'origine, d'une pratique théâtrale passée de Grèce à Rome et retrouvée aux XVI^e et XVII^e siècles, par exemple, dans les divertissements élisabéthains et dans la *commedia dell'arte* : oublié et s'oubliant derrière son personnage, l'acteur perd alors son identité pour devenir tout entier comme un idéogramme en mouvement ; son masque, beaucoup plus qu'un emblème d'illusion, s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne, débridée jusqu'à la grimace dans la comédie, énigmatique jusqu'au symbole dans la tragédie.

Impossible au comédien masqué d'user de sa voix selon les lois ordinaires de l'énonciation, de marcher selon les normes admises de l'équilibre, de se donner pour autre chose qu'un être surgi d'ailleurs, même si cet ailleurs, tout proche, est allusif à l'existence d'ici et de maintenant, mais plus évidemment encore s'il témoigne d'un envers nocturne, solennel ou sacré de la réalité. C'est pourquoi le masque théâtral ne saurait se réduire à un déguisement : il est l'instigateur de cette autre vie, irréductible au pittoresque social et à la caractérisation psychologique, si bien qu'on l'emploie aujourd'hui au service de la formation de l'acteur pour l'aider à se dépersonnaliser, puis, dans une seconde étape, à « trouver son personnage », comme on dit de quelqu'un qu'il trouve sa vérité secrète, dans

ROBERT ABIRACHED

La crise du personnage dans le théâtre moderne

Sosie ou fantôme, mannequin ou icône, qu'est-ce que le personnage de théâtre ? Contrairement au comédien chargé de l'incarner, il n'a guère été étudié jusqu'ici : c'est à quoi s'emploie ce livre, qui va constamment des œuvres à leurs représentations, des théories aux pratiques scéniques, de l'acteur au spectateur. Dans une traversée de l'histoire du théâtre, conduite d'un point de vue original, Robert Abirached aide à comprendre le difficile parcours de la figuration à la défiguration qui a marqué, depuis un siècle, la scène occidentale.

Notre société a-t-elle encore besoin de l'entremise du personnage pour se représenter, alors qu'elle se donne directement en spectacle à elle-même dans une omniprésente exhibition ? Cette question, si elle concerne d'abord le théâtre et son avenir parmi nous, met en jeu le statut même de l'image dans le monde moderne, en délicate balance entre l'imaginaire et le réel.



Watteau : "Arlequin, Pierrot et Scapin" (détail).
Collection particulière, Paris. Photo © Jean-Loup Charmet.



94-IX

A 73745

ISBN 2-07-073745-4