

Personnage (crise du)

L'affaiblissement du personnage est à la fois une cause et une conséquence de la crise du drame. Vecteur de l'action*, support de la fable*, passeur de l'identification et garant de la *mimèsis**, le personnage est en charge de fonctions multiples dans les dramaturgies traditionnelles. Il est, en outre, une articulation capitale de la relation entre le texte et la scène, ce qui entretient l'ambiguïté et parfois la confusion entre le fantôme de papier qui erre entre les lignes et la chair de l'acteur qui lui procure bon gré mal gré une identité. Le personnage a changé autant et parfois plus que les principes de la poétique aristotélicienne. Cependant, sa mise en crise, quasi permanente pour Robert Abirached, l'expose à des conséquences qui engagent l'art de l'acteur et le travail scénique, si bien que la mort annoncée du personnage est souvent contredite par les traditions de l'interprétation, les exigences de la scène et les habitudes de la réception.

Affaibli à plusieurs niveaux, le personnage a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables. Il est encore nommé chez Samuel Beckett, bien que de manière atypique, sous forme de monosyllabes évocateurs (Hamm, Krapp) ou de surnoms (Didi, Gogo). Mais il lui arrive de perdre tout nom, comme chez Nathalie Sarraute où les énonciateurs sont désignés le plus souvent par des sigles, tels H1 ou F2. À l'opposé, il arrive qu'un personnage se scinde en plusieurs entités, le représentant par exemple à des âges ou sous des angles différents, comme chez Armand Gatti ou chez Michel Tremblay, ou même que la représentation le clone. L'effacement aussi bien que la démultiplication conduisent au même résultat, la mise en cause des trois éléments que Robert Abirached retient pour définir le personnage, principalement le *caractère*, en plus du *rôle* et du *type*.

C'est ce noyau du caractère qui a été le plus visé, notamment par le théâtre des années cinquante. La critique du jeu psychologique et celle de l'idéologie essentialiste y ont contribué, au même titre que les dramaturgies contraires à la *mimèsis*. L'identité prêtée au personnage revient à le faire préexister au texte aussi bien qu'à la scène. Si on lui accorde cette existence en amont de la représentation, celle-ci n'a plus qu'à l'exhumer et à le réinstaller en majesté. Ainsi explique-t-on le personnage par la personne, elle-même en quête de son « double sur la scène ».

Jean-Pierre Sarrazac pointe que le personnage moderne est *sans caractère* comme le personnage du roman de Musil est *sans qualités*. Bien avant le théâtre de l'absurde, Strindberg et Pirandello avaient mis en lumière les

contradictions, les incohérences et les points de vue multiples et changeants d'une « âme » supposée unique. « En notant jour après jour les idées qu'ils (les hommes) conçoivent, les opinions qu'ils émettent ou leurs velléités d'action, on découvre un véritable salmigondis qui ne mérite pas le nom de caractère », écrit Strindberg. Quant à Pirandello, il ironise sur notre souhait de mariage avec « une seule âme » alors que « nous avons continuellement des liaisons et des passades avec toutes nos autres âmes ».

Le pirandellisme tire les conséquences de cet évidence du personnage et de l'errance de figures en mal d'incarnation, ou mises au chômage narratif. Car, si une forme de paresse pousse toujours à croire à des personnages prêts à porter, sortant des limbes sur simple demande, la disparition d'une identité fixe est parallèle à la crise de la fable. L'une et l'autre sont liées puisque la logique du récit progresse en fonction de personnages cohérents et soumis à une action fédératrice.

Les conséquences de cette perte d'identité sont capitales, car, si ce n'est plus « moi » sur scène, qui est cet « autre » ?

Réduit à des fonctions essentielles comme autant de traces de son humanité, proche de l'effacement par sa concentration sur un support mince et énigmatique, le personnage parle encore. Et cette « présence d'un absent » ou cette « absence rendue présente », en laquelle Jean-Pierre Sarrazac voit l'équation du personnage moderne, doit être considérée dans sa relation à la parole.

C'est là que le personnage se redéfinit et peut-être se reconstruit, dans l'écart entre la voix* qui parle et les discours qu'elle prononce, dans la dialectique de plus en plus complexe entre une identité qui vient à manquer et des paroles d'origines diverses, au sein d'un théâtre qui n'est certes plus narratif, mais qui participe du commentaire*, de l'autobiographie, du ressassement, du flux des voix qui se croisent dans la mise en scène de la parole.

Certes, un personnage de théâtre se définit toujours par la somme des répliques rassemblées sous le même sigle ou le même patronyme qui le constitue en tant que tel. Mais comme le personnage énonciateur a subi une cure d'amaigrissement au point que sa silhouette s'est estompée et qu'on ne peut plus en attendre des discours en accord avec un support central, que tout idiolecte conduit à une impasse, la fracture augmente entre ce qui est parlé et la source de cette parole.

En l'absence de grand dessin, et comme libérés des anciennes préoccupations narratives majeures, les personnages exercent leur humanité à vérifier que ça parle encore, à nommer des tâches mineures ou à faire des listes pour échapper au naufrage de la mémoire.

Un théâtre de la parole s'écrit ainsi indépendamment d'un théâtre de personnages, caractérisé aussi bien par sa rareté chez Samuel Beckett, que par son abondance chez Valère Novarina, par ses effets de montage* chez Michel Vinaver ou par ses apparences de conversation* sans conséquences

chez Nathalie Sarraute. À force d'accueillir des paroles éparses ou des énoncés en déshérence, il arrive même que ces théâtres, sensibles aux effets de chœur*, expulsent radicalement tout semblant de personnage et se passent de source émettrice figurée. Le spectacle de la parole achève alors de se déployer au détriment du personnage qui, dans le meilleur des cas, n'est plus qu'un prête-nom.

Pourtant, à l'intérieur de ces dramaturgies de la parole, un retour du personnage se dessine chaque fois qu'une confrontation a lieu entre l'énonciateur, à l'identité parfois convenue ou à dessein trop apparente, et les paroles qu'il prononce, comme si celui-ci était envahi par des langages empruntés ou imposés. Il n'est plus alors question d'effacement du personnage mais de sa requalification hâtive, vite contredite dans les discours. Là où le théâtre du quotidien des années soixante-dix s'était donné pour mission de donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas, élargissant du même coup la galerie limitée des personnages populaires, ici, il s'agit plutôt de travailler sur la dépossession du langage et sur les contradictions entretenues par les discours imposés de l'extérieur. Le personnage n'est évidemment plus derrière les mots qu'il prononce, pour reprendre la formule de Szondi, mais littéralement traversé par toutes sortes de langues de bois qu'il s'efforce tant bien que mal de reprendre à son compte. Ainsi parlent les personnages de Werner Schwab, tiraillés entre les tournures dialectales, la langue chic de la bourgeoisie, la langue toc de la télévision, le lexique du catholicisme aussi bien que des obscénités diverses. Dans ce cas et dans bien d'autres, le personnage apparaît comme une sorte de carrefour de paroles, tandis qu'un gouffre se creuse entre son identité annoncée et les langues qui la corrodent.

Cette impression d'écart énorme entre les figures et leurs discours est une caractéristique du personnage contemporain qui n'est plus derrière ce qu'il dit et pas davantage construit par ce qu'il dit, puisqu'il ne vectorise plus une somme de répliques cohérentes. Pour Szondi, il faut faire remonter à Tchekhov et au dialogue en forme de conversation le désengagement du personnage. S'il n'affronte personne, s'il ne discute ni ne débat, s'il ne défend pas un point de vue avec autorité et ne cherche pas à obtenir quoi que ce soit des autres, il converse; ou bien il est traversé par des discours contradictoires qui mettent différemment son existence précaire en péril. Beckett lui attribuait au moins un enthousiasme feint, susceptible de faire avancer le dialogue et la représentation. Désormais, le personnage est parlé plus qu'il ne parle.

En corollaire, le personnage apparaît par intermittence, accumule des interventions sans liens apparents qu'il accompagne cependant à chaque fois avec la même compétence. Il s'anime le temps d'un monologue ou d'un échange; quand il reprend la parole – mais peut-on dire qu'il la reprend ? – plus tard, plus loin, c'est sur un autre mode, pour un autre vague projet. Ainsi le personnage apparaît-il lui aussi « en éclats », là où on le pensait encore riche de facettes, chez Philippe Minyana ou Noëlle Renaude, par exemple.

L'acteur ne peut plus prendre en charge de tels personnages selon les systèmes de jeu ayant cours, qu'ils visent à l'identification ou à des formes de distance. On le dit « traversé » par la parole dans les mises en scène de Claude Régy, on l'imagine porteur d'une énergie alternée, très présent et soudain fantomatique, engagé dans son discours ou comme en veilleuse. Il lui revient en tout cas d'assumer ces figures pâlies, auxquelles un surcroît de chair et des contours fermes donneraient une existence affirmée et fautive de « personnage en trop ».

Qui parle ici ? est la question qui demeure, puisque tout se passe comme si la parole, une fois affranchie des nécessités de l'incarnation, et comme indépendante, passait par une Voix qui n'est pourtant ni directement celle de l'auteur, ni forcément celle du narrateur – le moi épique étant l'agent d'un projet affirmé –, ni tout à fait celle de l'acteur. Ces personnages de l'entre-deux redisent peut-être nos identités vacillantes et nos engagements en pointillés; ils n'ont pas disparu de la scène comme on aurait pu s'y attendre, ils la hantent à force de réminiscences et de désirs qui s'épuisent, toujours là, plus tout à fait là.

J.-P. R

Bibliographie

Abirached, 1994; Ryngaert, 1993; Sarrazac, 2001 b.

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001.