

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!