

LE PERSONNAGE EN MÉTAMORPHOSE.

NOTES SUR UNE RECHERCHE À LA LISIÈRE DU THÉÂTRE ET DE LA PHILOSOPHIE

Caterina PICCIONE
Università San Raffaele di Milano, CRISI
Université François Rabelais de Tours, ICD

§ Problématique

Mon projet de recherche se propose de réfléchir autour de la possibilité d'une philosophie du théâtre et d'un théâtre de la philosophie. Je ne voudrais pas parler philosophiquement du théâtre ou chercher dans la scène contemporaine des contenus philosophiques pour avancer une interprétation ou un commentaire. Mon but est celui de croiser les langages du théâtre et de la philosophie afin que l'un devienne le miroir de l'autre.

La problématique autour de laquelle se déroule ma recherche appartient au canon de la philosophie occidentale, à savoir la subjectivité. Je voudrais aborder l'histoire de l'idée de personnage au regard du théâtre contemporain.

§ Sujet

Le personnage, en incarnant le régime bergsonien du virtuel, est l'entité qui a besoin du corps de l'acteur pour exister¹. D'ailleurs, l'acteur a besoin du personnage pour se mettre en scène et pour jouer.

En même temps c'est à travers la rencontre avec le personnage que l'acteur d'une part, le spectateur d'autre part vont se construire en tant que personnes.

Par exemple, Hamlet est un personnage qui nous parle, que nous soyons les acteurs qui jouent la pièce ou les spectateurs, ou, tout simplement, que nous participions à la conversation sociale qui constitue l'imaginaire symbolique de la culture occidentale. Le doute d'Hamlet influence notre personnalité même si nous sommes des hommes et des femmes d'action. De la même façon, le libertinage de Don Juan nous concerne et nous appelle à prendre une position morale, même dans le sens d'une fidélité et d'une chasteté rigides. Il ne s'agit pas d'une simple identification ou d'une imitation du personnage. Comme Hamlet et Don Juan sont des personnages très stratifiés et complexes, nous sommes conduits dans les méandres de leur subjectivité, non pas en recherche d'une correspondance entre eux et nous-mêmes, mais dans un processus de subjectivation où « nous devenons ce que nous sommes » précisément à travers les spirales qui composent le personnage.

Au lieu d'une conception monolithique de l'identité personnelle, une philosophie du personnage invite à penser la subjectivité en tant que lieu de l'hospitalité et de la multiplicité. Puisque le Moi est toujours en train de se former, il n'y a pas de sens à définir ce qu'est le sujet. Il faut plutôt interroger les processus de subjectivation afin de découvrir ce que le sujet devient.

¹ Il faut souligner que, surtout dans le théâtre contemporain, il y a beaucoup de personnages qui n'ont pas besoin du corps de l'acteur : par exemple, des personnages en voix off, ou des personnages absents, dont on ne fait que parler, ou des personnages d'autre nature, comme les robots, les mannequins, les marionnettes.

§ Méthodologie transdisciplinaire : l'histoire des idées

Cette recherche vise à tracer une histoire de l'idée de personnage à travers la totalité de la culture théâtrale et philosophique contemporaine. Il s'agit non seulement d'une mise en question de la totalité du théâtre du XXe et XXIe siècles mais aussi d'une recherche sur le terrain, étant donné que je vais me concentrer sur des œuvres auxquelles je participe en personne.

En outre, les frontières de la recherche ne sont pas fixées dans les domaines disciplinaires de la philosophie et du théâtre. L'histoire des idées est une anti-discipline, intrinsèquement transdisciplinaire, animée par la conviction que les idées n'appartiennent à aucun auteur, elles nous traversent et traversent les champs du savoir. C'est pourquoi il est possible de comprendre le chemin de l'idée de personnage en la suivant dans l'histoire, la littérature, la sociologie, le cinéma, le roman, les arts performatifs.

Cette recherche impose une réflexion autour de la transdisciplinarité, thème qui relie toutes les communications de cette journée d'étude. Aujourd'hui on assiste à une émergence de nouvelles sphères de recherche qui se dessinent aux croisements et en marge des disciplines traditionnelles. Dans une certaine mesure, cette marginalité est à défendre parce qu'elle représente une forme d'opposition aux discours disciplinaires dominants, c'est-à-dire aux discours qui exercent une autorité, aux savoirs qui impliquent une forme de pouvoir. Le choix de défendre une certaine marginalité du savoir n'implique pas le refus d'un dialogue avec les disciplines traditionnelles, ni le rejet d'une reconnaissance institutionnelle. Au contraire, il faut que les recherches transdisciplinaires se rendent intelligibles à tous, et ce d'autant plus qu'il n'existe pas de spécialistes ou de techniciens qui peuvent se qualifier en tant qu'experts dans ces champs inédits de recherche. La marginalité des savoirs est à défendre dans la mesure où il s'agit d'une sorte de « minorité » (DELEUZE, GUATTARI, 1975), dans le sens deleuzien de cette notion : ces recherches n'inventent pas une langue mineure, secondaire, subalterne, élitare ou restreinte, mais elles se proposent de créer une minorité dans la langue majeure, une ligne de fuite, une possibilité expressive qui a pour but de diminuer le contrôle des savoirs dominants sur l'articulation des recherches elles-mêmes. En se déroulant au-dedans et contre l'ordre majeur des disciplines, les recherches transdisciplinaires inventent un usage mineur des savoirs, non pas dans la perspective d'une fondation nouvelle, mais dans la volonté de se soustraire au binôme baconien, savoir-pouvoir. Un des enjeux des études transversales pourrait être alors l'élaboration d'un savoir qui ne soit pas un pouvoir.

§ Métamorphoses

C'est le but, notamment, de mon projet de recherche. Comment penser le sujet au regard du théâtre contemporain ? Sur la scène contemporaine, on assiste souvent à une disparition de la catégorie classique du personnage. Il ne reste plus que des figures, des corps, des dynamiques, des intensités.

La décomposition du personnage ne peut pas être considérée seulement en tant que caractéristique inévitable de l'époque postmoderne (LYOTARD, 1979). La déconstruction de toute personnalité et de toute individualité n'est pas quelque chose à accepter en tant que mouvement automatique du contemporain. C'est vrai que les grands récits ont disparu. Selon moi, cependant on n'a pas cessé de composer des narrations. Les grands récits étaient des schémas narratifs totalisants et globaux qui visaient à expliquer l'intégralité de l'histoire humaine, de l'expérience et de la connaissance. Au contraire, les narrations de notre époque ne prétendent pas donner une explication totale de la réalité. Il s'agit des narrations en langue mineure, qui ne s'interrogent pas sur la totalité, mais sur la multiplicité et sur la singularité. Mieux encore, il s'agit d'un usage mineur de la langue majeure, un usage qui constitue une

ligne de fuite par rapport aux dispositifs de subjectivation imposés par les savoirs et les pouvoirs dominants.

De la même manière, les personnages dessinent une scène mineure dans le théâtre contemporain. La décomposition du personnage classique peut être envisagée comme une forme de composition nouvelle qui annonce une possibilité d'existence inédite pour la subjectivité. Il s'agit d'un véritable acte de création à travers la destitution.

Loin de proposer la fondation d'un nouveau type de sujet, le théâtre contemporain met en scène un processus de subjectivation qui coïncide avec le concept de métamorphose. La subjectivité qui se constitue à l'intérieur de cette métamorphose s'oppose aux formes de pouvoir qui imposent au sujet des formes déterminés.

Par exemple, cette subjectivité échappe à la psychanalyse (qui veut reconnaître dans l'intériorité du sujet une structure de symptômes établie par avance), à l'idéologie (qui introduit le sujet dans un réseau de valeurs et d'actions déjà fixées), ou à la philosophie (qui cherche à ancrer la structure du réel dans le sujet). La subjectivité de la métamorphose, en se construisant et se déconstruisant elle-même à travers les personnages, n'exerce aucune maîtrise de soi, et par conséquent, aucune maîtrise du monde. La métamorphose met en question la problématique de l'intentionnalité du sujet. Dans la métamorphose, on ne distingue pas un sujet et un objet séparés, ni une intention et une action. Le drame découvre ses racines étymologiques dans le verbe grec δράω, qui indique une action qui n'est pas séparée de son objet. La subjectivité de la métamorphose n'est pas devant le monde, mais au-dedans du monde, en tant que morceau en perpétuelle transformation, en tant que devenir dans le devenir.

§ Exemple: *Ouverture Alcina* _ *Teatro delle Albe*

<https://www.youtube.com/watch?v=TGKT997k0hk>

Je crois que cette vidéo peut clarifier l'idée de la subjectivité de la métamorphose dont on a précédemment parlé. Il s'agit d'un extrait du spectacle *Ouverture Alcina*, écrit et mis en scène en 2009 par le Teatro delle Albe, une compagnie théâtrale de Ravenna. La voix et le corps d'Ermanna Montanari jouent avec la musique électronique composée par Luigi Ceccarelli, en constituant les seuls éléments sur scène. Alcina peut être considérée, sous plusieurs aspects, comme l'incarnation du discours qu'on vient de faire sur le personnage contemporain.

En premier lieu, dans cette mise en scène il y a une histoire. Alcina est un véritable personnage, voire un personnage classique. L'histoire remonte jusqu'à l'*Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Alcina est une magicienne qui vit dans une île enchantée. Elle tombe amoureuse de Ruggero et utilise ses pouvoirs magiques pour le séduire. Alcina et Ruggero vivent un amour très intense et passionné. Mais ensuite Ruggero découvre que, quand Alcina se lasse de ses amants, elle a l'habitude de les transformer en rochers, en ruisseaux ou en bêtes sauvages qui peuplent son île. C'est la fin de son amour et il décide de s'échapper. Dans la vidéo qu'on a juste regardée, on assiste au final de la pièce, à savoir au désespoir d'Alcina, qui devient folle parce qu'elle a été abandonnée par son amant. La présence d'une histoire au sein d'*Ouverture Alcina* est extrêmement intéressante pour le discours sur la composition-décomposition du personnage contemporain. Il s'agit d'un exemple très rare et très puissant du fait que la recherche et l'expérimentation dans le langage de la scène peuvent se déployer de manière efficace sans renoncer à la narration.

En deuxième lieu, dans *Ouverture Alcina*, il y a un texte. Aucun Français ne peut comprendre ce qu'Alcina est en train de dire, et, d'ailleurs, aucun Italien ne peut comprendre non plus. Alcina chante en patois. Elle ne parle pas, elle est en train de chanter sa douleur, du chuchotement au hurlement, et les mots qu'elle prononce deviennent presque incompréhensibles. Malgré tout il y a un texte écrit par le poète Nevio Spadoni, qui

reflète par les mots l'orage du chant. La matière des paroles est la langue dure du patois qui encastre poésie et violence, lyrisme et désespoir. Nous proposons une traduction en amateur :

Je suis devenue folle / je suis devenue folle / dans l'envie / de me perdre dans la brume. / Je suis devenue folle / je suis devenue folle / dans le souffle long du vent / qui remue l'eau avec son pas. / Je suis devenue folle / je suis devenue folle / dans l'air / parmi les voix / ces voix que j'entendais chanter / dans tout le bourg / éparpillant la folie / dans les soirs que l'orage / jouait à t'aveugler du tout. / Je suis devenue folle / je suis devenue folle / avec lui, lui superbe / qui s'abattait furieux / sur les chênes fatiguées / avec fracas et mugissement / à faire peur. / Je suis devenue folle / je suis devenue folle / à regarder / cette lune dans le ciel / malade dans son repaire. // Avec quelle voix / avec quelle voix / je hurlerai ce mal / ce mal qui te cloue le dos / ce mal qui t'écorche la chair / ce mal qui te brûle la peau / ce mal qui t'assèche les yeux. // Je suis vaincue par la douleur, je suis presque morte / je déchire mes vêtements, je frappe mon visage / ahurie je m'appelle, écervelée. / Et d'un sommeil de mort je voudrais dormir... // mais les fées ne peuvent pas toujours mourir.

En troisième lieu, en plus de l'histoire et de la poésie, *Ouverture Alcina* est précieuse pour exemplifier le discours sur la composition-décomposition du personnage parce que cette mise en scène présente une idée de la subjectivité qui s'oppose à tout pouvoir-savoir réductionniste - notamment, à la psychanalyse. Comme on lit dans le texte, Alcina sent des voix. Ces voix peuvent être celles des amants transformés en rochers, ruisseaux et bêtes sauvages, ou elles peuvent être les voix de ses adversaires, à savoir les personnages qui interviennent pour interrompre l'enchantement de l'amour de Ruggero. Dans tous les cas, le psychanalyste dirait qu'elle est folle parce qu'elle sent des voix. Au contraire, Alcina répond que ce sont les voix qui servent à « éparpiller la folie » en dehors et au-dedans d'elle-même. On assiste à un bouleversement des confins de la subjectivité qui entraîne un bouleversement des régimes de vérité. En effet, il y a une vérité très profonde dans sa folie, qui utilise le langage de la poésie pour désarticuler la logique. C'est la vérité de la contradiction, la vérité de la douleur, la vérité du corps qui sent et qui chante.

Toutefois, l'idée de subjectivité contenue dans *Ouverture Alcina* n'est pas seulement négative par rapport aux savoir-pouvoir de la psychanalyse, au contraire, elle amène une certaine idée philosophique de la vie. D'un côté, Alcina représente un βίος, c'est-à-dire une vie individuelle, un personnage précis, avec son histoire, ses amours et ses douleurs particulières. Il y a un niveau de la narration qui aboutit à une individualisation très ponctuelle. De l'autre côté, Alcina est traversée par la ζωή, c'est-à-dire la vie infinie, sans limites. La ζωή est la vie qui n'appartient à personne, qui est toujours au-delà du *principium individuationis*. Ici le théâtre dépasse la représentation à travers la représentation et devient l'espace du pur devenir, de la métamorphose dont Dionysos est le dieu. Métamorphose signifie littéralement au-delà de la forme (μετα- = au-delà, μορφή = forme). Dans le chant d'Alcina, dans son tremblement, se déploie le passage métamorphique d'une forme à l'autre. Le flux de la vie infinie qui traverse ce personnage reflète la métamorphose de Dionysos, qui est dieu et enfant, qui vit et qui meurt, qui jouit et qui souffre, qui réunit la contradiction sans la résoudre. C'est pourquoi Alcina est une exemplification parfaite, autant qu'inspiration, de l'idée de personnage en métamorphose. Sur son île enchantée, on entrevoit la possibilité d'une vérité vivante et non pas dogmatique. La possibilité d'une langue mineure, parce que son savoir n'exerce pas de pouvoir.

Bibliographie

- ARISTOTELE (2000) *Poetica*, Milano, Bompiani.
- ARTAUD Antonin (2004) *Œuvres*, Paris, Gallimard.
- BADIOU Alain (2014) *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, PUF.
- BARBA Eugenio (1983), *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La Casa Usher.
- BENE Carmelo, DELEUZE Gilles (1979) *Superpositions*, Paris, éd. de Minuit.
- COLLI Giorgio (1995) *La Sapienza Greca*, Milano, Adelphi.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éd. de Minuit.
- GODDARD Jean-Christophe (2002) *Mysticisme et folie, essai sur la simplicité*, Desclée de Brouwer.
- GROTOWSKI Jerzy (1970) *Per un teatro povero*, Roma, Mario Bulzoni Editore.
- LYOTARD Jean-François (1979) *La condition postmoderne*, Paris, éd. de Minuit.
- NANCY Jean-Luc (1992) *Corpus*, Paris, Métailié.
- NIETZSCHE Friedrich (2009) *La nascita della tragedia*, Torino, Einaudi.
- SINI Carlo (1985) *Immagini di verità*, Milano, Spirali.
- TAGLIAPIETRA Andrea (2012) *Sincerità*, Milano, Raffaello Cortina editore.
- TESTA Enrico (2009) *Eroi e figuranti. I personaggi nel romanzo*, Torino, Einaudi.
- TURNER Victor (1986) *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino.