

De l'existence du personnage

I - Que cache le masque ?

A – L'effacement du personnage traditionnel

Nous nous trouvons dans la salle d'un théâtre parisien. Nous sommes au tournant des années 70/80. C'est un dimanche après-midi, pendant ce qu'on appelle une matinée. Les spectateurs sont bienveillants mais bien sages. Sur scène, trois grands acteurs font ronronner le spectacle. Tous trois, assis dans un fauteuil, s'échangent les répliques d'un nouvel auteur européen qui va marquer la fin du siècle :

- « - Vous avez changé de sujet. Pour la dernière fois.
- L'avons-nous vraiment changé ? Voilà ce que je veux savoir. L'ai-je changé ? Avons-nous vraiment changé de sujet ?
- Bien sûr. Le sujet précédent est clos.
- Quel était le sujet précédent ?
- Il est oublié. Vous avez changé de sujet.
- Et maintenant ? Quel est le sujet présent ?
- C'est qu'il n'est plus possible de changer de sujet puisque le sujet, maintenant, a été changé.
- Pour la dernière fois.
- Si bien que rien d'autre ne pourra plus jamais arriver. Vous allez tout bonnement rester dans ce fauteuil, assis à tout jamais. »

Brusquement, un silence de plus de deux secondes.

Je vous l'ai déjà dit, sur scène, lorsqu'on parle et lorsqu'on ne bouge pas, un silence de plusieurs secondes, c'est terrible. Le silence se prolonge. C'est un véritable trou. Les trois acteurs se regardent avec un sourire affable mais inquiet. Le trou ! (Justement, au sujet de trou, il n'existe déjà plus, dans ce théâtre, de trou du souffleur. D'ailleurs, ces trous encapuchonnés vont peu à peu disparaître dans la plupart des salles).

Nous en étions restés à : « Vous allez tout bonnement rester dans ce fauteuil, assis à tout jamais », et puis plus rien. Les secondes défilent, les spectateurs commencent à se réveiller. Dans la coulisse, une assistante saisit une brochure, tourne les pages qui claquent dans le silence. « Vous allez tout bonnement rester dans ce fauteuil, assis à tout jamais », mais après ? Ah ça y est, elle trouve et elle commence à souffler la suite. Malheureusement elle ne fait qu'articuler et le silence succède de nouveau au froissement des pages. Les acteurs sont tendus. Les spectateurs s'interrogent. Alors la jeune assistante, depuis la coulisse, essaie de se faire entendre. Elle fait plus qu'articuler, maintenant elle murmure « Mais pas seul ». « Vous allez tout bonnement rester dans ce fauteuil, assis à tout jamais », « Mais pas seul ! », « Mais pas seul ! » la jeune assistante lance la

réplique de plus en plus fort, ce n'est plus un murmure mais un cri. Les spectateurs amusés regardent vers la coulisse, les trois acteurs restent figés. Alors l'assistante se met à gueuler « Mais pas seul », « Mais pas seul » et l'un des acteurs l'interrompt : « Mademoiselle, nous avons parfaitement entendu la réplique, mais nous ne savons plus qui de nous trois la dit ».

C'est le cas de le dire, on se trouve face à un problème d'identité. Un problème d'identité des personnages, un problème d'identité des rôles aux personnages, un problème d'identité entre les acteurs, leurs rôles et les personnages.

Nous nous rendons compte ici que ce n'est pas seulement un problème de papiers, de papiers d'identité. La jeune assistante en coulisse, quand elle saisit la brochure, nous fait penser à une jeune policière qui, au commissariat, brandirait devant trois malheureux une carte d'identité en demandant à qui elle appartient. Oui je sais, les cartes d'identités sont accompagnées de photos, mais celles-ci peuvent être indécises, aussi indécises que ce grand texte d'Harold Pinter. Il s'agissait en effet d'un passage de *No man's land* avec trois de ses quatre personnages : Forster, Briggs, Hirst et Spooner qui à cet endroit précis n'intervient pas. Après tout, dans le commissariat, devant la policière qui brandit la carte d'identité, chacun pourrait la saisir, comme dans tous les trafics de papiers, mais ici chacun s'interroge et se demande si ce serait sa véritable identité, son identité profonde. Une identité ne saurait se résumer à un papier, de même façon qu'un personnage ne saurait se résumer à une réplique.

Pourtant, nous avons toujours tendance à accrocher des panneaux au cou des personnages. Pour nous, « être ou ne pas être » pend au cou d'Hamlet, inversement le nom de celui-ci nous murmure « être ou ne pas être ». En l'occurrence, ces personnages auxquels seraient accrochées des répliques, me font surtout penser à ces statuettes de grès que les ménagères aimaient aligner sur leurs étagères et sur lesquelles sont inscrites des sentences.

Les figurines sur les étagères sont souvent celles de personnages types ou symboliques, et leurs sentences sont prêtes à se réveiller dans nos mémoires, tandis que la réplique hurlée par la jeune assistante, depuis la coulisse, nous paraît insipide « mais pas seul ». Encore que tiré de son contexte « mais pas seul » peut donner l'impression d'être un défi à la solitude ou un refus héroïque de celle-ci. Néanmoins, trempée dans le bain des autres répliques, elle tend à se dissoudre, à se confondre avec un ton général d'où rien de semble en mesure d'émerger et de saillir. Toutefois, ce sentiment est dépassé dès que le texte acquiert une certaine notoriété et devient une référence de notre répertoire. Par exemple, aurions-nous prévu qu'une réplique comme « Bon appétit messieurs » devienne, avec la gloire de Victor Hugo et la célébrité de son Ruy Blas, une citation incontournable pour un personnage mythique ?

Un personnage d'Harold Pinter est-il moins un personnage qu'une des créatures de Victor Hugo ou de Molière ? La réponse n'est pas aisée, elle est complexe. Tout d'abord, il n'est pas certain qu'un écrivain tel qu'Harold Pinter, ou bien Nathalie Sarraute, ou encore Samuel Beckett, aurait apprécié d'être un auteur de personnages. Contrairement à l'opinion traditionnelle que beaucoup partagent, l'écriture contemporaine se méfie de ce qu'elle tient souvent pour une illusion : les personnages. J'emploie le pluriel à dessein, les personnages, parce que je me demande si, au fond, l'écriture, même lorsqu'elle se veut la plus contemporaine, ne s'efforce pas de décrypter un personnage, parangon de l'être humain ou carrément confidences propres à l'autofiction. Lorsqu'elle se veut contemporaine, l'écriture est plutôt zébrée par une diversité de personnages qui auraient pu vivre une vie grâce à des situations explicitement établies.

Il est important de comprendre que la mise en doute de l'existence du personnage, par l'écriture contemporaine s'exprime au travers d'une défiance à l'encontre de la diversité et de la complexité des rapports entre plusieurs personnages précisément définis. Aujourd'hui, nous nous retrouvons très loin de « la Comédie humaine ». Depuis le vingtième siècle, nous sommes confrontés à de nombreuses comédies de l'humanité, de nombreuses comédies de l'humain, quand ce ne sont pas des comédies de l'égo, mais de moins en moins, chez les écrivains marquants, à des comédies ou des drames de caractères.

Les figurines et les statuettes sur l'étagère de la ménagère offrent, d'une certaine façon, des caricatures de caractères. Et souvent, ces derniers résument des personnages. Avec le temps, d'un côté les personnages sont devenus au pire des caricatures, au mieux des archétypes, et d'un autre côté, ils se sont enrichis au cours des différentes lectures dramaturgiques et grâce aux différentes propositions de mise en scène. Toutefois, l'enrichissement ou la trahison, c'est selon les opinions, n'aura pas été strictement le fait de l'écriture, mais celui du travail sur la scène, avec les acteurs. L'effacement progressif du personnage traditionnel constitue une des revanches de l'écrivain de théâtre. Une des revanches, car il en est une autre qui consiste à prendre en responsabilité, donc à écrire, de plus en plus de didascalies (c'est-à-dire d'indications de déplacements

et de jeux de scène).

J'ai parlé de revanche de l'écrivain et non de l'auteur, parce que l'écrivain prend non seulement une revanche sur le milieu du théâtre, mais aussi une revanche sur son frère jumeau, sur l'auteur dramatique. Nous sommes à une époque où l'on fait état de plus en plus de l'écrivain de théâtre. Une fracture, parmi tant d'autres, une fracture commence à apparaître parmi les « écrivains ». Finalement, nous pouvons nous rendre compte que l'auteur dramatique, contrairement aux apparences, ne se trouvait pas dans un rapport de force aussi favorable à l'endroit du théâtre. Certes, sa grande notoriété et la non officialisation de la fonction de metteur en scène donnait à accroire qu'il était le centre de la ruche, la reine des abeilles, mais justement cette reine était obligée, cela allait de soi, de pondre sans cesse des personnages que les abeilles de la scène étaient les seules à pouvoir nourrir. Au bout du compte, il n'est pas sûr que la dignité royale des auteurs suffise aux écrivains de théâtre. Maintenant, ils entendent faire leur propre miel et, à la dignité royale, ils préfèrent la gelée royale.

La revanche interne de l'écrivain de théâtre sur l'auteur dramatique est passée par une revanche du texte sur l'écriture. Le vingtième siècle a vu se déployer la dimension de la textualité au détriment de la soi disant « belle écriture ». Le poids des idéologies matérialistes n'y est pas pour rien, le matérialisme, qui privilégie l'infrastructure, tient spontanément le texte pour un matériau, c'est-à-dire pour le Saint Graal.

En dépit de toutes les initiatives positives en faveur de l'expression des écritures dramatiques, le texte, soutenu par les philosophes et les analystes contemporains, s'est mis à faire masse et s'apprête à tout emporter.

L'auteur met son écriture au service des personnages tandis que l'écrivain travaille le texte. Ceci permet une constatation et une remarque. La constatation : L'auteur façonne avant tout des répliques spécifiques à chacun des personnages. Il n'en reste pas moins que bien souvent, un personnage profère ce que l'on appelle des « mots d'auteurs ». Ensuite, la remarque : si l'écrivain de théâtre élabore un texte dont certains éléments portent sur la scénographie visuelle, sonore, sur les déplacements, et dont les autres doivent être verbalisés, ceci entraînant plutôt une répartition entre locuteurs qu'une particularisation de personnages. Ceci expliquant l'augmentation exponentielle des monologues (explication complétée par les difficultés économiques). Il n'en reste pas moins que les textes, même les plus contemporains, suscitent des « effets de personnages » ne serait-ce que dans la perception et l'esprit des spectateurs dont l'imaginaire ne saurait se retenir de fonctionner et de faire des projections sur le spectacle auquel ils assistent. Sans oublier, bien sûr, la ressaisie de la mise en scène qui caractérise peu ou prou les différents rôles.

Pareille constatation et pareille remarque nous mettent en garde : l'auteur traditionnel ne manque pas de se mettre en avant au travers des répliques de ses personnages, l'écrivain contemporain ne peut retenir son texte de produire des « effets de personnages ». Il n'y a pas d'un côté le bien avec l'auteur dont, malheureusement, les personnages ne sont que des caricatures, et de l'autre le mal avec l'écrivain sans personnage qui nous pousse, au contraire, à nous interroger sur ce fameux personnage.

Depuis le début de la séance, il y a une question en suspens à laquelle nous n'avons pas du tout l'air de répondre : mais enfin, qu'est-ce que le personnage ? Évidemment, je suis, pour l'instant, incapable de vous apporter une réponse suffisante, je vous proposerai d'affiner la question, plus exactement de compléter en disant « mais enfin, qu'est-ce que le personnage de théâtre ? ». En complétant la question, je sous-entends : à supposer qu'il existât, le personnage ne saurait vraiment exister hors du théâtre. Par exister, je n'entends pas seulement en tant que signifié et au niveau imaginaire. Je n'entends pas seulement comme reconstruction mentale. Avant de bien comprendre ce sous-entendu et d'éventuellement l'admettre, il est nécessaire de se poser tout de suite une autre question : le théâtre peut-il se passer de personnages ? Une question beaucoup plus vaste qu'il n'y paraît à première vue parce qu'elle nous oblige à nous demander ce que nous avons pu dire en demandant « si le théâtre pouvait se passer ». Que disons-nous concrètement en disant « se passer » ? Le théâtre se contente-t-il de raconter ou d'évoquer des personnages ? Le théâtre se suffit-il de figurer ou de montrer des personnages ? Ou bien le théâtre parvient-il à donner l'illusion au spectateur qu'il y a des personnages devant lui ? Ou encore, le théâtre emploie-t-il des personnages sur scène qui ne soient pas seulement des repères intellectuels, mais comment ?

B - L'ambiguïté du masque

Une réponse usuelle quant à la définition du personnage de théâtre consiste à dire qu'il s'agit d'une personne

figurant sur scène ou incarnée par un acteur. Semblable réponse, comprise par chacun d'entre nous, risque, si nous n'y prêtons pas attention, d'être réductrice. La définition de la personne s'appuie particulièrement sur le masque dans la langue Étrusque à l'origine du terme latin. Stricto sensu, un personnage serait un masque sur scène, éventuellement porté par un acteur bien vivant. J'entends un acteur qui n'en reste pas à la fonction de mannequin. Je pourrais dire : « un acteur qui soit une personne » et je serais ainsi conduit à déclarer que cet acteur est lui-même un masque, puis je serai conduit à constater que le masque, éventuellement porté sur scène, serait un masque porté par un autre masque. Et ainsi de suite. Prenons l'image du chou sans fleur, au fond, feuille après feuille, y a personne ! Nous sommes capables de dire : il n'y a personne ou, vulgairement, « y a personne ». Avec une telle ambivalence, nous pensons à la réponse d'Ulysse au cyclope qui cherche le nom de celui qui vient de lui crever l'oeil : personne. Et nous pensons à la réponse faite par le cyclope à ses congénères qui lui demandent qui est en train de l'agresser : « c'est personne » ! Un masque c'est tout, un masque c'est rien ; un masque porté par un masque c'est tout et rien. Cela dépend du sens dans lequel on le prend, et cela est le drame de ces hommes qui, depuis des siècles, portent des masques.

La métaphore du chou que j'effeuille suscite, sans doute, votre scepticisme, mais un masque sous un masque, il est possible, parfois, de l'apercevoir. Je pense à ce que racontait Daniel Emilfork, cet acteur étrange, ce grand acteur mort trop tôt, un acteur insuffisamment employé qui retenait l'attention de Patrice Chéreau. Au début de sa carrière, Daniel Emilfork a, entre autres, joué du « théâtre pour enfants » ; il a notamment joué dans « Le petit chaperon rouge ». Ce fut une rude expérience. Emilfork était le seul comédien avec un masque puisqu'il portait le masque effrayant du « grand méchant loup ». Quand on joue masqué, au moment du salut, on aime enlever son masque, d'autant plus que ce geste entraîne les applaudissements. Lorsqu'on joue masqué devant les enfants, il est normal de retirer son masque à la fin pour bien les rassurer. Daniel Emilfork savait que selon les critères les plus courants, il était laid, mais, comme le jeune Jean-Paul Sartre avant de passer chez le coiffeur, il ne savait pas vraiment qu'il l'était. Lorsque Daniel, à la fin du spectacle retirait son masque effrayant, les applaudissements qui commençaient de crépiter cessaient immédiatement, les enfants qui avaient eu peur du « grand méchant loup » étaient tout à coup saisis de terreur en découvrant le visage d'Emilfork. Il y avait donc un masque sous le masque.

Pour l'opinion courante, s'il n'est pas toujours effrayant, un masque est expressif et plus ou moins caricatural. L'opinion a tendance, dans un premier temps, à ne pas penser au masque neutre qui fut, après la série des visages blancs de la pantomime, une conquête du théâtre du geste. De toute façon, nul n'oublie, par devers lui, qu'un masque sert à figurer, tel le masque caricatural, et à masquer, tel le masque neutre. Au fond, chaque masque est ambigu et sert à montrer ainsi qu'à masquer. Masquer vient, on s'en doute, de masque, mais ce dernier, dans la langue que nous employons, est issu du bas latin «masca», sorcière. Certes, dans le monde entier, dès les premiers jours de la pratique théâtrale, les gens ne parlaient pas plus le bas latin que le latin classique, mais ce choix linguistique effectué par notre civilisation sanctionnait l'ambiguïté de toujours du masque. Une ambiguïté très sensible que notre époque s'efforce d'oublier, de masquer. D'un côté, cela revient à cacher, et de l'autre, ça s'emploie à exhiber une figure qui devient une caricature. D'ailleurs, de semblables caricatures servent par elles-mêmes à masquer, à l'exemple du prestidigitateur qui exhibe l'une de ses mains, afin que l'activité de son autre main se dérobe à notre attention. Sauf que dans le cas du masque, à la différence de l'autre main du prestidigitateur qui va faire advenir un événement remarquable, il n'y a rien à montrer. Le masque montre afin de masquer qu'il n'y a rien à montrer. Au cours des siècles, il y est si bien parvenu que nous avons fini par nous persuader qu'il ne cache rien, qu'il n'y a rien à cacher, sinon quelques secrets à dénoncer, dénonciation prise en charge par la caricature de la figurine.

Je dois vous avouer que je suis quelque peu amer lorsque je constate la dérive du masque au cours des siècles. Il s'agit, bien sûr, d'une amertume mêlée de plaisir, comme celui que nous procure l'amertume de certaines boissons. Je suis admiratif devant l'inventivité de tous les artistes qui utilisent les masques, mais je regrette que ces belles performances les détournent peu à peu de leur rôle originel. Il est vrai que le rôle originel a pour vocation d'être justement masqué et il ne se trouve pas masqué de façon identique selon les courants civilisationnels - donc il se trouve interprété de diverses façons, il est difficile de ne pas l'occulter. Il n'en reste pas moins que la tendance didactique, laquelle développe une dénonciation légitime et courageuse, amplifie l'effacement du rôle originel du masque. Il s'agit avant tout de dénoncer et non plus de masquer, étant entendu que le verbe masquer est devenu péjoratif et chaque comédien militant attend que le masque démasque. Les spectacles didactiques, dans le but de rendre agréable la transmission de leur message, emploient le masque qu'accompagnent, bien souvent, le mime et le mouvement. Le masque a pour fonction de démasquer gaiement, mais, ce faisant, il masque définitivement. La vocation du théâtre ne consiste pas à démasquer mais à se démasquer.

En démasquant avec la meilleure conscience du monde, les spectacles didactiques masquent et remasquent

autant qu'il se peut la béance de la personne. Je ne sais pas si la vérité sort du puits, mais ce que nous rappelle la leçon du théâtre est que le puits exhale la personne. On me rétorquera que c'est facile à dire et l'on me demandera d'où exactement s'exhale cette prétendue personne. Nous évoquons alors les exhalaisons de la présence qui travaille le soi. Elle le travaille au cours et au long du processus de re-présentation (avec un tiret), les multiples volutes en formation sont éventuellement des personnages et, si elles se cristallisent, si elles se figent, des masques parmi d'autres.

Nous aurions pu proposer à la compagnie qui présentait « Le petit chaperon rouge » de faire jouer Daniel Emilfork, que l'on trouvait si laid, sans masque pour qu'à la fin du spectacle, au moment des saluts, il revête le masque du « grand méchant loup ». Peut-être qu'à cette condition, rassurés, les enfants auraient ri et applaudi.

Un masque renvoie à un autre et il arrive souvent que l'autre masque qui se trouve sous le premier soit plus inquiétant, il peut arriver que masques après masques, ils deviennent, à notre esprit, de plus en plus terrifiants. L'injustice, pour certaines personnes, est que leur visage, en raison de critères relatifs, soit tenu pour un masque. D'ailleurs, il en est un, tout visage est un masque qui recouvre d'autres masques. D'une certaine façon, alors que le masque typé, si ce n'est caricatural, nous attire loin du puits de la personne, le masque neutre, appellation moderne, nous retient à l'ouverture du puits. Reste au comédien à démontrer qu'il peut évoquer un personnage sur la margelle du puits. Il est intéressant de noter que le masque neutre impose le mutisme à l'interprète, comme si la parole, que nous exprimons bien des fois au moyen de la verbalisation, risquait de percer cette membrane tendue au-dessus de l'ouverture du puits. Comme si la parole menaçait, en dépit de sa projection, de nous entraîner au fond du puits de la personne. Parce que l'art du masque neutre demande au comédien de ne pas tricher, de faire les choses, dont les personnages, de faire les choses par lui-même. Sauf qu'avec ce « lui-même », sa personne n'est pas sauve, elle reste au fond du puits. En occident, au cours de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, en héritage des grands mimes du passé, le masque neutre a permis aux artistes d'accomplir un saut qualitatif énorme, bien qu'il soit de notoriété publique qu'en matière d'art il n'existe pas vraiment de progrès, mais ce saut remarquable fut accompli selon la dimension expressive et non dans la dimension re-présentative. Répondant à la tendance qui a saisi l'occident, aux alentours des deux guerres mondiales, l'expressivité a pu s'appuyer sur le théâtre dit du geste et du mouvement, particulièrement sur le masque neutre pour faire évoluer le rapport de force qui existait entre le théâtre et le spectacle, en faveur du second.

C - Parenthèse sur le théâtre de masque et le théâtre masqué

[Je voudrais prendre le temps d'une longue parenthèse afin de vous faire part de plusieurs constats quant aux pratiques artistiques du masque typé, à notre époque, en occident.

Si nous laissons de côté le masque neutre avec le champ qu'il offre à l'expression corporelle, nous observons deux courants contradictoires : celui du « théâtre de masque » et celui du « théâtre masqué ». Il n'est pas certain que les artistes qui pratiquent le théâtre masqué soient conscients de le faire et que leur pratique se retrouve en opposition avec le théâtre de masque. En revanche, les artistes du « théâtre de masque » ne manquent jamais de marquer la distinction entre les deux approches. Pour résumer : Le comédien du théâtre masqué ajouterait un masque à son travail dramatique, tandis que l'interprète du théâtre de masque partirait justement du masque. Dans ce cas, on se rend compte tout de suite que l'artiste premier est le facteur de masque. À partir de la création de celui-ci, l'interprète s'efforcerait de conformer son jeu au personnage proposé et de le nourrir.

Il me vient à l'esprit une image, celle du violoniste qui ne peut l'être concrètement sans prêter une grande attention et savoir jouer de son instrument, lequel est déjà une oeuvre artistique par lui-même. Il est courant dans un spectacle d'avoir des figurants - violonistes qui tiennent des plaques peintes figurant des instruments, dont on entend le son grâce à une bande sonore. Il est même possible que de véritables violons remplacent les plaques peintes, nous sommes alors en présence d'artistes qui jouent avec des violons et non pas d'interprètes qui jouent du violon. Dans le théâtre de masque, il serait obligatoire de jouer du violon.

Cette image est toutefois insuffisante dans la mesure où le violon est employé pour l'exécution d'une écriture musicale. La composition musicale est en partie déterminée par chacun des instruments qu'elle emploie et le violon, en quelque sorte, tient sa place dans l'élaboration de la partition. Le texte dramatique, pour sa part, prétend conserver une certaine indépendance par rapport à ses interprètes, encore qu'il faille bien admettre qu'au cours de l'histoire du théâtre occidental, beaucoup de grands textes aient été rédigés en s'appuyant sur des caractères dont les farceurs et les comédiens célèbres étaient les porteurs. Rappelons que dans

Les Précieuses Ridicules, Jodelet et Mascarille sont par eux-mêmes des artistes munis de leurs numéros. L'écrivain ressaisit ces numéros et les intègre dans ce qui sera versé au répertoire de la littérature dramatique.

Hors de ce genre d'aporie et de la polémique au sujet de la préséance entre le jeu de l'acteur et l'écriture du texte dramatique, ce dernier est considéré comme jouissant d'un minimum d'indépendance par rapport à ses instruments et à ses interprètes. Le masque, tant celui du théâtre masqué que celui du théâtre de masque, est toujours une espèce de texte non verbal qui est porté par le visage de l'artiste. Il revient à l'artiste de l'interpréter ou seulement de le porter. Nous rencontrons moult cas intermédiaires et il est sage de ne pas proférer de jugement tranché, mais je prendrais le risque d'avancer que l'interprétation se tient plutôt du côté du théâtre de masque, tandis que, dans le théâtre masqué, l'artiste se contente de le porter.

Je suis injuste de dire qu'il « se contente », car s'en accommoder n'est pas si facile et demande du travail. De toute façon, il lui faut bien, de son côté, envoyer quelques répliques et surtout accomplir un effort corporel qui ne soit pas en totale contradiction avec le masque porté. Toutefois, je tiens à préciser que cet effort corporel, qui peut tenir de la performance (je pense entre autres, durant ces vingt dernières années, à la performance de posture physique réalisée par Xavier de Gourville avec le rôle de Pantalon dans « Arlequin serviteur de deux maîtres » de Carlo Goldoni), je tiens à préciser que cet effort corporel s'attache beaucoup plus à un genre qu'à une création singulière. Dans le théâtre masqué, l'artiste exécute, peu ou prou, son rôle d'un côté, tandis que de l'autre le masque offre au spectateur un rappel, en forme d'esquisse, d'un type de personnage. Le rappel sert de complément à l'interprétation du rôle par l'artiste, laquelle n'est pas, quel que soit le désir d'harmonisation, une interprétation du masque.

L'interprétation du masque, dans le « théâtre de masque » est un enjeu fondamental. Il est besoin pour l'interprète de faire en sorte que son rôle tienne une place cruciale dans la situation que suggère le masque. La place de la situation constitue un point important par rapport à la spécificité du théâtre, il est question de situation et pas seulement de disposition ainsi que le spectacle tend à réduire la scène. On dispose des éléments, des objets, tandis qu'on met en situation des êtres vivants. Mettre en situation conduit à mettre en scène. Le langage confond deux types de mises en scène : celui qui consiste à mettre en disposition et celui qui met en situation. Il ne faut pas se leurrer : La mise en situation ne parvient jamais à se retenir, elle ne manque pas de prendre, plus ou moins, les objets pour des êtres vivants, elle ne se retient pas d'être quelque peu animiste, alors que la mise en disposition - expression que l'on utilise jamais pour la bonne raison que tout, et n'importe quoi, est appelé « mise en scène » - tient le vivant pour un objet, éventuellement mobile, sans plus. Cette remarque ne doit surtout pas donner à penser que nous ressentirions quelques réserves à l'endroit des « dispositifs » mis en place dans le domaine des arts plastiques. De pareils « dispositifs », qui sont plutôt qualifiés « d'installations », apportent, au contraire, la preuve que les arts plastiques s'interrogent sur la théâtralité fondamentale et ne s'arrêtent pas au caractère spectaculaire. On souhaiterait mettre en situation des êtres vivants et, à défaut, on mettra en scène des personnages ou du moins des références à des personnages.

La grande différence entre le théâtre masqué et le théâtre de masque, différence qui est inconsciente pour les artistes du premier, est que celui-ci ne demande pas à ses comédiens de se mettre en situation d'interpréter le personnage suscité par le masque, mais se suffit de l'interprétation qu'ils fournissent de leurs rôles, laquelle interprétation se trouve complétée par les masques qu'ils portent. Il est pénible de constater, mais il faut en avoir l'honnêteté et le courage, que souvent les comédiens du théâtre masqué ne disposent pas de grands moyens, ils se tiennent parfois entre l'amateurisme et le professionnalisme, et les masques permettent de pallier leur faiblesse et leur servent de passeports vis-à-vis des spectateurs. Il est temps de clore cette longue parenthèse, celle-ci nous a préparé à affronter l'inquiétant mystère du personnage.]

D - Que cache donc le masque ?

La parenthèse que nous venons de traverser nous a permis de distinguer entre le masque complémentaire qui retient l'attention mais surtout la détourne, un masque alibi en quelque sorte que ce masque du théâtre masqué et le masque qui, proposant une situation, « intrigatrice » ou pas, demande à l'interprète d'inscrire un personnage au sein de cette situation, une espèce de palimpseste interprétatif sur un « texte plastic ». Avec ce masque du théâtre de masque, nous découvrons un autre puits, à côté du puits de la personne, une autre taupinière à côté de la taupinière, sauf que dans la seconde taupinière, nous tomberons certainement sur une taupe, mais il s'agira d'une taupe empaillée. Certes, nous aurons la possibilité de l'animer comme on fait bouger une marionnette - un art magnifique - mais semblable personnage sera-t-il, bien que différent des étiquettes du théâtre masqué, sera-t-il profondément autre que ceux des figurines sur l'étagère de la ménagère ?

Nous avons aussi évoqué le masque neutre telle une membrane tendue sur l'ouverture du puits. Il est très intéressant de remarquer que dans ce cas, c'est moins l'éventuelle curiosité du spectateur à l'endroit de la profondeur du puits qui se trouve détournée, comme avec le théâtre masqué, que celle du comédien dont l'objectif devient de jeter son corps loin du puits, son corps, en l'occurrence la partie « matériau » de lui-même, sa partie instrumentalisable, sa partie démontable, ainsi que l'on démonte une montre traditionnelle sans jamais pouvoir toucher au temps, plutôt en s'en écartant radicalement.

Le corps évoqué ici, le corps de l'expression corporelle, est un corps désarticulé, en tant que tel il exige une grande souplesse. Il y a des corrélations historiques qui méritent d'être analysées : l'intérêt grandissant de nos concitoyens à l'endroit d'un corps libéré de la tête, décapité en quelque sorte, la demande sociale de souplesse pour cette partie matérielle appelée un peu trop rapidement le corps, ceci en feignant d'oublier que sa vérité ne consiste pas à être coupée de la personne du citoyen ou de la personne du personnage. Il existe une histoire du masque et du corps à méditer à partir de la problématique du cou en Europe, à la différence d'autres continents. Il est important de comprendre que la mise en valeur du corps qui a commencé à s'élaborer plus précisément en France à partir de la pratique de la guillotine, il est important de comprendre que ce corps est un point de vue particulier sur le corps. Il s'agit du « corps tronc », du corps matériau, séparé de la psyché et qui récupèrera un minimum de mentalisation avec l'activisme du geste et du mouvement. Notre continent fut toujours obsédé par l'étranglement du cou qui trouve ses expressions les plus fonctionnelles dans l'exécution au moyen de la pendaison britannique, du garrot ibérique et de notre « sublime » guillotine.

Pour le théâtre, lorsqu'il ne s'abandonne ni ne dérive, le corps ne doit pas être arraché du corps propre. Nous faisons face, ici, à un des grands enjeux de l'avenir. Le corps se suffira-t-il d'être tronçonné, désarticulé et mécanisé, quand bien même les philosophes matérialistes apporteraient leur caution à semblable sanction ? Si l'on veut être bien dans son corps, encore faut-il que l'on y soit. Il n'est pas inutile de s'interroger sur la substitution progressive de la gymnastique au sport. Il est vrai que la gymnastique se veut pacifique à côté du sport issu de la guerre. Les arts martiaux de l'extrême-Orient viennent quelque peu contredire ces propos. Toutefois, les arts martiaux apportent surtout la preuve que la gymnastique s'est insinuée dans les pratiques du combat et de la guerre. De toutes façons, Hiroshima et Nagasaki ont signé l'échec du sabre japonais et les pratiques de même famille ne relèvent plus, pour nous, que de la maison de jeunes et de la culture ou du musée. Quand le musée envahit tout, il ne reste plus que le progrès : j'ai été amusé par un documentaire projeté sur un des canaux de la télévision, au cours duquel j'ai appris que les Australiens auraient mené une campagne de pacification en Nouvelle-Guinée afin que les papous, qui n'arrêtent pas de se faire la guerre, rendent enfin leurs armes. Malheureusement, la plupart des citoyens de la Papouasie ainsi civilisée, passeraient leur temps à cacher leurs boucliers dans l'espoir d'un prochain conflit entre tribus. Heureusement, les marchands d'art seraient plus efficaces que les forces de pacification et parviendraient à racheter tous ces boucliers qui feront le bonheur des collectionneurs et des musées occidentaux. Bientôt, finies les flèches et les sagaies, on pourra enfin passer aux mitraillettes. Les marchands d'art auront préparé le chemin aux marchands d'armes.

E - Le cache-cache du masque

1. Cache

Les boucliers des papous nous renvoient aux masques des sociétés animistes, ceci présente d'autant plus d'intérêt que les masques animistes nous permettent de réinventer la démarche qui a poussé les sociétés humaines à confectionner des masques. Je ne suis pas passé du bouclier du guerrier au masque en raison d'une association gratuite - existe-t-il d'ailleurs des associations vraiment gratuites, sinon en raison d'interprétations douteuses ? Le bouclier me conduit aux masques parce qu'ils ont souvent des genèses proches.

Le bouclier est un masque que le guerrier place ponctuellement devant chaque partie de son corps qui se trouverait menacée. Le masque est un bouclier que l'on peut fixer sur son visage afin qu'il soit constamment protégé, mis au secret.

La protection du bouclier et du masque est loin d'être seulement technique. L'esthétique, la symbolique et la psychologie tiennent une grande place : le bouclier et le masque sont porteurs de peintures et de marques faites pour impressionner et effrayer l'ennemi.

Les marques et les peintures sont référées à des dieux, des démons, aux esprits des ancêtres censés accompagner le guerrier pour lui permettre de vaincre, sinon de faire couler le sang et de tuer. Les esprits des ancêtres, les démons et les dieux ne sont pas devenus étrangers à la guerre dans la mesure où dans l'au-delà,

aux enfers ou au fond des choses, ils se livrent à un rapport de forces que nous pourrions exprimer par le néologisme de la re-présentation.

Au moyen de leur décoration et des expressions dont on les a dotés, le bouclier et le masque expriment l'accompagnement du dieu, du démon ou de l'esprit. Précisons : l'accompagnement du bouclier tend au pouvoir, encore faut-il le prouver et le guerrier s'y emploie tandis que l'accompagnement du masque tend plutôt à la présence, encore faut-il bénéficier de l'effet produit qui détermine l'adversaire à y croire.

L'adversaire, le spectateur, hé oui, cessons d'être hypocrites et n'hésitons pas à accoler ces deux noms, le spectateur pourrait se contenter de la citation et de l'allusion propres au dispositif de signification, mais l'on tient à signifier plus fortement l'esprit, le démon ou le dieu, à en donner au moins l'illusion et l'on a recours à la frayeur et à son effroi. Effrayer consiste, par le vacarme et l'éclat de la frayeur, à ne pas laisser en paix ceux auxquels on s'adresse. À ne pas les laisser en repos.

Pourtant, ce repos fait question parce que s'il est jugé nécessaire d'épargner le repos aux spectateurs, il est tenu pour absolument nécessaire de ne pas briser le repos de quelque chose d'autre, quelque chose que l'on n'entend pas réveiller, l'autre qu'on veut maintenir à l'écart. Il existe à ce niveau un danger dont il serait passionnant d'étudier comment les divers courants de civilisations l'ont pris en compte.

2. Cache

L'autre, difficilement conceptualisable, intervient dans les sociétés humaines, au moyen de ce que l'on appelle, dans un langage occidental, des « crises de possession ». Les sociétés animistes ont, pour beaucoup, entretenu, tout en ne les exhibant surtout pas, ces manifestations dites de possession. Nous devons nous garder des spectacles touristiques, d'autant plus que la possession n'est nullement faite pour le spectacle, elle se produit dans une communauté fermée et elle vient de sucroît au cours des cérémonies religieuses.

Le regard indifférencié de l'ethnocentrisme, appuyé sur un racisme d'évidence, ne parvient pas à distinguer les démarches contradictoires parmi les sociétés animistes. Les démarches sont contraires entre les masques et les rites de possession. L'objectif partagé est de maîtriser ce qui fait peur, de même façon qu'on veut faire peur à l'ennemi, on entend aussi maîtriser ce qui en soi, fait peur. Ce qui en soi fait peur, sont les forces exercées par les esprits des ancêtres, les démons ou les dieux, et ces forces interviennent dans l'espace social avec la possession. Nous proposons d'ailleurs aux spécialistes un thème de recherche qui consisterait à déterminer dans quelle mesure l'entrée en possession correspond à un passage de l'individu au groupe. Pareille recherche aiderait à distinguer entre autres ce qui relève en propre du psychique de ce qui est livré au rapport politique.

Une société structurée craint toujours que les forces qui lui font peur ne débordent dans l'espace public. Par exemple, les Cités grecques lorsqu'elles étaient en voie d'épanouissement entendaient maîtriser la tradition des Ménades, ces femmes qui, à certaines périodes, accompagnent le dieu Dionysos à travers la campagne en se livrant à la possession et en commettant des méfaits qui fascinent et inquiètent les habitants. Au cours des siècles, les sages de la cité grecque parviendront peu à peu à maîtriser les Ménades en élaborant des cérémonies spectaculaires avec d'un côté un chœur dionysiaque, un chœur dithyrambique conduit par un choryphée et de l'autre un, deux, trois protagonistes qui dialogueront avec ce chœur.

La cité grecque, au cours des siècles, procédera à des mutations qui conduiront à des inversions « politiquement avantageuses ». Le chœur de femmes possédées sera remplacé par un chœur d'hommes soumis à la discipline du choryphée qui le domestiquera en lui faisant accomplir des chants et des danses. Le chœur dithyrambique deviendra une chorale douée de mouvements, ce qui permettra de faire croire que ce spectacle musico-chorégraphique est l'origine du théâtre, même un penseur aussi perspicace que Nietzsche s'y laissera prendre (ce qui ne l'empêchera pas de souligner le rôle essentiel de Dionysos). Les sages iront jusqu'à donner l'impression que le chœur est porteur de la sagesse de la cité, puis, les démocrates nous persuaderont qu'il exprime l'opinion des citoyens de la Cité (à noter qu'il est difficile de tenir pareille position dès qu'on regarde attentivement des tragédies comme « Les Suppliantes » d'Eschyle).

À côté du chœur de plus en plus domestiqué, dépossédé, apparaissent les protagonistes qui sont masqués de façon très expressive afin d'impressionner. Les masques remplissent deux fonctions explicites : ils servent d'outil pour mieux projeter les voix et ils servent d'effigie laquelle, soutenue par ces voix déformées, frappe le spectateur et lui rappelle qu'il s'agit de personnages. La cité grecque, peu à peu, invente le théâtre occidental. Avec cette coupure, cette variable qui place d'un côté le chœur issu de la possession et, d'un autre les protagonistes accomplissant le travail d'expression des effigies.

Néanmoins, ce qui a été domestiqué chez ce choeur devenu masculin, ce qui a été occulté finira par glisser du côté des protagonistes et progressivement, avec le temps, les effigies qu'ils portent seront bousculées par quelque chose de l'Autre. Le travail du choeur deviendra de plus en plus une maîtrise chorégraphique et chorale, et il est amusant de constater que ce chœur, venu de la possession, servira au contraire de prémices au spectacle et à sa forme la plus élaborée que nous nommons pluridisciplinarité. Au bout du compte, la Grèce finira par maîtriser les mouvements de possession et le plus paradoxal est qu'elle y sera parvenue grâce à la pratique qui permet à l'occident de ne pas se retrouver totalement coupé de la possession : la pratique du théâtre. Il faut avoir le courage intellectuel de dire que cette occultation sera toujours, et de plus en plus, réactivée par le spectacle et la pluridisciplinarité.

La maîtrise ou le refoulement de la possession ne donnera pas lieu, dans beaucoup de sociétés animistes, à l'invention du théâtre. En revanche, le masque y remplira un rôle majeur. Il s'agit d'une profonde erreur de la part de l'occident lorsque, considérant les sociétés animistes, il mélange masque et possession. Au contraire, le masque non seulement a pour fonction, grâce à la richesse de son expression, de donner l'illusion aux membres du clan qu'ils se trouvent face à l'esprit de l'ancêtre, face au démon ou face au dieu, mais surtout il a pour mission de mettre en garde et de protéger son porteur des forces du dieu, du démon ou de l'esprit. Le masque tient un rôle paradoxal : il confère à son porteur les pouvoirs que son expression a poussé ceux qui lui font face à lui prêter, mais il fait que ces pouvoirs ne l'affectent pas et ne le saisissent pas de l'intérieur. La fonction du masque est double : il frappe le spectateur par l'effigie de l'esprit, du démon ou du dieu et il repousse les forces de celui-ci lorsqu'elles menacent d'en déborder le porteur.

Il a toujours existé diverses sociétés animistes et il en existe encore quelques-unes. Certaines feignent de ne pas connaître la possession et d'autres, moins nombreuses, la combattent carrément. Toutes deux utilisent largement les masques afin de signifier les dieux, démons, esprits et afin de s'en prémunir. D'autres pratiquent sans ambage la possession et celles qui, dans ce cas, sont masquées, donnent au porteur de masque la mission de contrôler cette pratique et de bien encadrer « les possédés ». Il existe bien sûr des sociétés de possession qui n'utilisent pas de masques. Au cours de ces cérémonies, il est courant que ceux qui la dirigent, entrent, à leur tour, en possession. L'absence de masque est palliée bien souvent par les tambours sacrés qui peuvent être d'une grande taille et qui servent d'effigies. Enfin, je préciserai pour ne pas céder à des généralisations qui réduisent la réalité, que certains porteurs de masques entrent aussi en possession. De même façon que certains masques ne frappent plus l'assistance, certains ne préservent pas leurs porteurs.

Je profiterai de notre réflexion sur le masque animiste pour faire remarquer aux racistes volontaires et involontaires qui parlent toujours de sociétés primitives, que ces sociétés ont, en quelque sorte, inventé le processus de signification, dont nous sommes si fiers. Elles retiennent l'attention du spectateur grâce à l'expression de l'effigie et, dans un même moment, elles écartent le fond insondable au moyen de la répression masquée. Il s'agit de l'acte de la signification et si ces sociétés sont primitives, c'est au sens de principe premier, de sociétés primordiales.

3. Les deux personnages

Lorsque nous évoquons le personnage, il serait bon que nous sachions auquel nous pensons, encore qu'il y en ait un des deux qui nous soit bien difficile à définir. Nous avons l'habitude, trop peut-être, de l'effigie et de l'expression, et je voudrais signaler que l'absence positive de masque n'est pas vraiment un manque de masque, souvent la grimace y suffit.

Et nous pressentons que le masque retient les effets d'un personnage, moins lisible, plus imprécis mais si prenant et si vivant, un personnage venu des profondeurs. Un personnage dont nous dirons qu'il est « personné ». Le néologisme évite la personnification, une espèce d'édification qui renvoie à l'effigie ; il évite également la seule expression : personne. Expression bien ambiguë puisqu'elle signifie aussi l'absence. Encore que justement, dans personné, l'absence pointe, comme elle pointe sans cesse dans ce néant que le théâtre, en deça du masque, a décidé d'affronter et de rendre fécond à chaque re-présentation. Bien sûr, ces deux personnages ne sauraient exister l'un sans l'autre, mais ce n'est pas une raison pour souhaiter en faire taire un.