



**HAL**  
open science

**De l'autre côté du miroir, par Martine de Gaudemar  
Congrès Narratologie et Arts, Strasbourg, Décembre  
2013, dir: Marta Grabocz.**

Martine de Gaudemar

► **To cite this version:**

Martine de Gaudemar. De l'autre côté du miroir, par Martine de Gaudemar Congrès Narratologie et Arts, Strasbourg, Décembre 2013, dir: Marta Grabocz.: Le mode d'existence des personnages de la culture. The Narratology an the Arts., Marta Grabocz, Dec 2013, Strasbourg, France. hal-04347572

**HAL Id: hal-04347572**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04347572>**

Submitted on 15 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# De l'autre côté du miroir : le mode d'existence des personnages de la culture

par

Martine de Gaudemar

## Préalable méthodologique et ontologique

Dans cet atelier de narratologie auquel je remercie vivement Marta Grabocz de m'avoir conviée, j'espère contribuer au débat des narratologues sur les rapports entre textes et *media* en parlant de l'être ou du mode d'existence des personnages de la culture.

Mais je dois préciser d'abord mon approche, car elle est un peu extérieure à la narratologie, notamment du point de vue de la méthode.

J'aborde en effet les textes ou les œuvres comme des objets, voire des sujets vivants, où s'est objectivée une vie de l'esprit encore à l'œuvre. Mon approche relève donc d'abord de la philosophie de la culture. Cette philosophie de la culture a pris acte du *linguistic turn*, et a fait son deuil de la philosophie de la conscience<sup>1</sup> : on ne peut retrouver des « sujets » qu'à travers des médiations symboliques et sémiotiques, des échanges de biens, de paroles voire de femmes (comme le voulait le paradigme structuraliste de Lévi-Strauss). Paul Ricoeur avait montré cette voie en adoptant le paradigme sémiologique<sup>2</sup>.

Mais avant toute option méthodologique, mon approche doit être caractérisée comme ontologique, car elle se préoccupe de l'*être*, c'est-à-dire de la nature des êtres qu'elle étudie. Si les « sujets » n'apparaissent que dans des échanges, leur être doit être repensé comme dépendant de ces relations.

C'est le cas de certains êtres de la culture communément nommés *personnages*, qu'on rencontre dans les œuvres, mais aussi dans les conversations, dans les rêves, et sur les murs des villes : leur existence déborde les textes et les œuvres où les narratologues les étudient. Il y a donc différence mais aussi affinité. Je me sens proche de votre démarche comparative entre différents *media*, musique et textes, cinéma et BD par exemple *Les personnages* dont je me soucie apparaissent en effet dans différents *media*, c'est là un trait qui les définit : est un personnage de la culture un personnage qu'on retrouve dans d'autres œuvres, et pas seulement dans celle qui a pu lui donner naissance, en particulier quand il/elle traverse les genres, passe de l'opéra au cinéma, de l'épopée à la peinture, de la musique à la BD. J'ai réfléchi sur leur mode d'existence *transitionnel*, entre intime et collectif, circulant « entre nous », et selon moi constituant « l'entre nous », ou l'espace médiateur lui-même.

J'aimerais faire ressortir pour vous et avec vous ce en quoi à la fois :

- a) Les personnages concentrent des traits figuratifs et narratifs, voire argumentatifs, traits caractéristiques d'un monde qu'ils emblématisent, et d'un mode d'existence qu'ils revendiquent comme leur forme de vie.
- b) Les personnages excèdent le monde possible dont ils sont les ambassadeurs, le réseau de relations où ils sont plongés et qui les constitue. Ils l'excèdent par leur ancrage dans une naturalité dynamique qui leur confère une énergie plastique susceptible de transferts et de transformations. Une *organicité naturelle* les oriente vers un « prendre corps » qui achève le travail de la virtualité, naturalité plastique et énergique que Freud appelait *pulsion*.

---

<sup>1</sup> . Comme le formule Vincent DESCOMBES introduisant à la réédition de l'ouvrage d'Edmond ORTIGUES, *Le discours et le symbole*, Beauchesne, 2007.

<sup>2</sup> . Voir Paul RICOEUR, *Le conflit des interprétations-Essais d'herméneutique*, « La question du sujet : le défi de la sémiologie », Paris, Seuil, 1969.

Je ne pourrai l'établir faute de temps<sup>3</sup>, et devrai seulement poser des « thèses ».

Dans le lexique psychanalytique, on pourrait dire que les personnages ne sont pas seulement les figures d'un désir, des noeuds dans le tissu narratif, pris dans un scénario ou une intrigue fantasmatique dont on pourrait décrire la grammaire ; ils émanent de pulsions ou forces plastiques qui se transforment. Cela conduit à considérer les personnages comme des *devenirs*, des êtres porteurs de forces agissantes, qui ont rencontré des circonstances socio-historiques. Les personnages sont donc produits à la fois par des textes comme tissus de relations, et par des forces pulsionnelles et sociales. Le propre d'entités actives, conceptualisées comme *personnages de la culture*, c'est donc de déborder les *media* où ils se sont constitués comme personnages, pour s'en échapper et prendre d'autres formes dans d'autres media et ENTRE ces media. Jusqu'à constituer une famille de personnages apparentés, portant parfois - mais pas toujours - le même nom (comme les différentes Médée), et abandonnant alors leur statut de personnage purement singulier, toujours provisoire : un personnage singulier est à la disposition de la culture qui va l'accommoder et le transformer.

A l'appui de cette thèse, je donnerai quelques exemples et mobiliserai deux philosophes. Ils ont en commun de prendre acte du *linguistic turn*, et de plaider pour un nouveau *cogito* qui en tienne compte. Cela signifie tenir compte d'une constitution de la subjectivité se faisant non à partir d'une intériorité, mais depuis la culture partagée qui est toujours DEHORS, entre nous, appuyée sur les interactions sémiotiques et symboliques. Mon sentiment propre est celui d'une communauté de monde entre nous et les personnages réputés « fictifs » : ils vivent avec nous, près de nous, dans un monde qui ressemble au nôtre, à la fois étrange et familier, en quelque sorte de l'autre côté du miroir.

#### I- Salomé et Médée : les personnages sont des entités hybrides

La couverture de mon livre *La voix des personnages* montre Salomé peinte par le Titien. Elle est la Salomé biblique prise dans des drames politiques et oedipiens, mais aussi, selon le commentaire du tableau qu'en a fait Panofsky, un personnage d'intercesseur auprès du divin. Une légende médiévale dit en effet que Salomé, en tant que victime d'un amour passionné pour Jean le Baptiste, peut être priée par les amants malheureux pour faire entendre leur douleur amoureuse à la vierge Marie et obtenir des saints leur compassion. Salomé est donc aussi une « demoiselle », une médiatrice entre la terre et le ciel, elle n'est pas encore la « belle dame sans merci ou la « femme fatale » qu'elle deviendra chez Oscar Wilde. Et c'est bien la beauté pensive de Salomé, son visage de madone, que Titien a donné à voir, contrastant avec l'objet d'horreur que représente la tête coupée de Jean-Baptiste, entourée comme tendrement de ses bras par Salomé.

Comment ne pas penser à la Médée de Delacroix, maintenant avec peine ses enfants dans ses bras et guettant anxieusement l'arrivée des Corinthiens qui, selon une version du mythe que Delacroix n'a pu ignorer, veulent exercer leurs représailles sur ses enfant après le meurtre de Créüse, la nouvelle épouse de Jason : Médée va tuer ses enfants pour les soustraire à la vindicte populaire, retournant son statut de victime en celui de sujet agissant.

Dans les deux cas, il est un élément actif qui s'y retrouve engagé : le couteau, presque toujours présent dans les représentations de Médée, et impliqué par la tête coupée de Jean dans les tableaux de Salomé. Nous retrouverons cet objet dans mon exemple terminal, celui de Lucia di Lamermoor, qu'incarne de manière paradoxale le personnage de Paula joué par Ingrid Bergman dans le film de Cukor, *Hantise (Gaslight)*.

---

<sup>3</sup>. Je renvoie à mon livre *La voix des personnages*, Les éditions du Cerf, 2011.

Il importe maintenant de souligner un des traits définitionnels des personnages, et de caractériser leur variation :

1) La variation considérable de sens qui affecte des personnages plongés dans des media divers : La Médée de Pindare est positive, ses pouvoirs magiques sont employés pour sauver Jason et les Argonautes, comme des médecines. Elle apparaît chez Hésiode comme une jeune épouse épanouie, « la vierge aux yeux qui pétillent dont Jason fit sa florissante épouse » et qu'il ramène sur « sa nef rapide ».

Ultérieurement, le meurtre des enfants est interprété selon trois versions : la famille de Créon se venge en tuant les enfants ; les Corinthiens se vengent en tuant les enfants ; Médée elle-même tue ses enfants pour les soustraire aux représailles des Corinthiens. Christa Wolf de nos jours a repris la deuxième version. L'infanticide n'est pas une version privilégiée, c'est une version possible. L'infanticide est toujours imposé à Médée par les circonstances. Elle ne devient mère meurtrière comme un trait essentiel que dans la forme tragique.

2) Dans la variation de sens, certains traits subsistent mais avec un nouveau sens, parfois inversé. Ces traits sont des prédicats caractéristiques (être battu, tuer ses enfants, séduire des femmes, etc.). La relation à certains objets joue un rôle définitionnel en précisant certaines actions : tuer, séduire, défier, et en les reliant à des objets emblématiques ; c'est ainsi que l'objet-couteau peut rentrer dans ces traits caractéristiques.

Comme exemple éclatant de la variation de sens qui affecte les personnages, évoquons Don Giovanni qui se définit par une conduite de séduction des femmes, mais aussi par le défi à l'égard d'une figure paternelle. Il est interprété selon les siècles et les auteurs comme une figure de l'héroïsme, de la liberté, ou de la méchanceté typique de l'aristocrate (le « grand seigneur méchant homme »). Lorsque certains traits disparaissent, la question se pose de savoir si le personnage ne disparaît pas. Les personnages sont donc des entités en relation.

Ces aspects conduisent à faire des personnages des entités hybrides qui débordent les textes ou les œuvres. Ils obligent à penser une articulation entre logique et physique : la logique des discours, des paroles, et des récits et intrigues, et une physique, une matérialité en mouvement, ce que j'appelle une naturalité recelant des ressources actives. Un personnage les organise et les met en forme, et divers récits ou scénarii vont les capturer et les formuler dans un récit révisable. Cette naturalité peut être pensée philosophiquement comme celle d'expressions ni artificielles ni conventionnelles (dans un lexique leibnizien), de devenirs (dans un lexique deleuzien), ou de pulsions (dans un lexique psychanalytique). Mais il s'agit toujours de forces que des interactions sémiotiques et symboliques ont pu conduire à une prise de forme, comme c'est le cas également pour la monnaie, les signes, les objets échangés. Nous nommons cette prise de forme culture ou civilisation, et le devenir humain de l'animal appelé à l'humanité passe par la prise de forme des personnages.

L'articulation entre logique et physique est mise en évidence dans certains schèmes ontologiques. Mon schème ontologique principal est issu du travail de transformation du schème aristotélicien du passage de la puissance à l'acte : le passage devient celui d'une virtualité qui travaille insensiblement et produit des expressions sensibles<sup>4</sup>.

Les personnages fruits de ces devenirs exhibent des objets brillants, fascinants comme des *agalmata* platoniciens. Ils sont comme des stars, des étoiles qui étincellent et parfois s'obscurcissent, mais flamboient quand un créateur leur redonne une forme éblouissante en les plongeant dans un monde (des relations, des circonstances, un contexte) qui leur donne une efficacité maximale.

Je les considère donc comme des virtualités actives poussant à l'expression. Elles existent avant leur prise de forme, dans une condition fantasmatique ou fantomatique, dans un état informe ou

---

<sup>4</sup> . Sur ce changement de paradigme, voir mon *Leibniz, De la puissance au sujet*, Paris, Vrin, 1994, 2002.

relativement organisé, dans un scénario parfois très pauvre, comme un schéma où sont présents une action et un objet, pris dans une dynamique d'interaction. Dans certains tableaux, les objets, les vases, les plantes ont cette portée agissante. A ce niveau peu organisé, les personnages relèvent du typique, du mythique.

Activités parfois en sommeil pendant des siècles, les entités-personnages se réveillent à la faveur de contextes socio-historiques grâce à des auteurs qui en donnent relectures et réinterprétations. On assiste à une transformation des personnages même lorsque leur assise initiale est un contexte historique, par exemple César, Robespierre ou Napoléon. Les transformations des personnages (historiques, ou fictifs dès leur origine), assurent le renouvellement d'une culture transmise : ils proposent des mondes nouveaux alors qu'ils étaient des ambassadeurs de mondes anciens. Les personnages deviennent alors des passeurs entre passé et avenir. C'est le cas de Don Giovanni, lu par Lydia Goehr, Peter Conrad, Bernard Williams, etc. Don Giovanni se répète différemment chez Tirso de Molina, Molière ou Mozart, il flotte entre idée et individualité. Les lectures contemporaines conduisent à poser la question du prédicat essentiel d'un personnage, car montrer un Don Giovanni qui se suicide, ou un Don Giovanni amoureux est contraire aux prédicats définitionnels du personnage. Ces personnages sont limites et nous font percevoir ces limites.

Si les personnages sont des entités actives qui débordent les *media* qu'ils traversent, on peut se demander comment ils agissent sur nous.

## II- Ricoeur et Cavell : narration et cogito

Pour répondre à cette question, évoquons d'abord rapidement deux philosophes qui ont en commun la reconnaissance de la force éclairante d'hypothèses et de concepts psychanalytiques, qui ont adopté des présupposés ontologiques très proches, et montrent enfin un grand intérêt l'un pour les récits et l'autre pour les narrations dans différents *media*.

### II-A- Ricoeur

Je mobilise en Ricoeur le lecteur de Freud, mais aussi le théoricien de l'identité narrative à travers un récit de soi, enfin le théoricien du travail de mémoire comme enchevêtré avec le travail du récit historique.

Ricoeur met en lumière l'élément pré-narratif, énergétique, présent dans tout processus d'expression, élément qu'on peut trouver en amont des textes où des œuvres où il vient s'exprimer. Ricoeur prend ainsi une option ontologique très forte, anti-actualiste : tout n'est pas épuisé par ce qui est présent dans les textes, et il faut aller au-delà ou en-deçà du texte pour retrouver ses ressources. Citons deux traces de cette option ontologique énergétique :

Dans *Le Volontaire et l'involontaire*<sup>5</sup>, Ricoeur évoque une réalité évanouissante, insaisissable tant qu'elle n'est pas représentée, mais qu'on peut surprendre en soi au cœur de son action. Cette ressource sera prise en compte ultérieurement quand il s'agira de récits, et notamment de récit de soi.

Dans *Temps et Récit*<sup>6</sup>, Ricoeur parle de l'« élément pré-narratif » qui pousse à la narration orale et écrite, il invoque l'expérience ordinaire des histoires non (encore) racontées qui font l'enchevêtrement des histoires de nos vies, et sont comme une histoire potentielle à raconter.

A l'appui de cette approche par le pré-narratif, deux exemples sont mobilisés, qui sont autant d'expériences de narration de soi ou d'autrui au sein de pratiques sociales codifiées :

- la situation psychanalytique, dont la dimension d'interlocution est à souligner.

---

<sup>5</sup> . Paul RICOEUR, *Philosophie de la volonté*, t. 1, Le volontaire et l'involontaire, Paris, Aubier, 1950, p. 333.

<sup>6</sup> . Paul RICOEUR, *Temps et récit*, t.1, Seuil, 1983, p. 141.

- la situation judiciaire, lorsqu'il faut comprendre et évaluer l'action d'un suspect. Dans les deux situations il s'agit d'attribuer, à soi ou à autrui comme à leur sujet, la responsabilité de certaines actions ou événements, en sorte d'aboutir à un jugement ou à une évaluation au moins virtuelle. Ces deux situations montrent un aspect de la condition humaine d'être « enchevêtrée » dans des histoires dont l'issue souhaitable, parfois thérapeutique, est celle du récit.

Cet aspect thérapeutique s'explique, selon moi, parce que l'acte de raconter achève une dynamique d'expression et de revendication inachevée, et appartient à la dimension de la transmission de la culture, ce que Ricoeur appelle la « traditionalité ». Ricoeur évoque l'activité narrative qui rend justice aux victimes en s'appuyant sur l'effort et le désir, qui sont les vecteurs du mouvement vers la signification. Le récit rend aux victimes leur identité, leur redonne leur nom propre. Il raconte ce qu'elles ont fait et subi, les transformant en personnages d'un récit. Nomination et narration font donc émerger des personnages qui sauvent de l'oubli les personnes, victimes ou coupables, menant à leur terme les dynamiques d'expression inachevées que sont leurs existences humaines. La comparaison menée par Ricoeur entre les récits en situation psychanalytique et les récits en situation judiciaire suggère la dimension de plaidoyer que peut prendre un récit qui met en vedette les personnages, même quand il les met en accusation. Ceux-ci deviennent *les avocats d'une forme de vie*, de leurs choix d'existence : ils sont comme autant de propositions de mondes possibles, de manières de vivre ensemble incarnées.

## II B-Cavell : fictionnalité ?

L'oeuvre du philosophe américain Stanley Cavell, disciple de Wittgenstein et élève d'Austin dont il poursuit la théorie des actes de langage en étudiant les énonciations passionnées (*passionate utterances*), montre également l'importance des personnages dans les récits. Que le personnage porte une dynamique d'expression au théâtre, dans un roman, à l'écran, ou sur la scène politico-historique, il montre, à travers une histoire source de commentaires et de nouveaux récits, ce que Cavell appelle un « claim ». Il expose une revendication ou exigence de reconnaissance pour son existence et sa forme de vie, laquelle est enchevêtrée dans un contexte d'autres histoires. Les exemples qu'en donne Cavell nous conduisent à faire des personnages plus que des noeuds dans un récit : des êtres à part entière, des entités qui font partie du mobilier du monde, tout en ayant un rapport étroit avec des personnes vivantes. Ils varient également selon les différents media qu'ils traversent, épopée, comédie, tragédie, cinéma, peinture, opéra, qui donnent à leur *claim* une tonalité (*pitch*) différente.

Après avoir défini le *claim* caractéristique des personnages, qui ressemble à un leit-motiv et s'exprime particulièrement bien dans l'*aria* des héroïnes d'opéra, je donnerai l'exemple d'un personnage, Paula dans le film de Cukor *Hantise (Gaslight)*, qui hérite de la problématique du personnage de Lucia di Lammermoor. Cet exemple montre d'une part les changements de tonalité qu'opèrent les changements de genre, et d'autre part le rapport de ces changements à la constitution de soi et à l'émergence d'un sujet non seulement à l'écran, c'est-à-dire dans l'intrigue, mais dans l'existence grâce au rapport que le spectateur entretient avec le personnage à l'écran. D'où le rôle éthique du cinéma selon Cavell, que ses disciples cinéastes (Terrence Malick, Arnaud Despléchin, les frères Dardenne) mettent magnifiquement en évidence. Cavell, comme le faisait Ricoeur, montre qu'un nouveau *cogito* est possible, à travers les médiations du langage, de l'expression et de l'interaction sémiotique. Cet exemple montre enfin la persistance d'un objet, le couteau, déjà remarqué avec Salomé et Médée, changeant de sens dans le passage de la tragédie lyrique au cinéma.

i) Êtres transitionnels Définissons d'abord le *claim* caractéristique des personnages, qui contribue à leur définition : c'est une déclaration, et donc un acte de parole par lequel un

personnage réclame et affirme son droit à exister dans une forme de vie déterminée, dans un monde précis, dans ses choix d'existence. Cette déclaration (qui peut être un *aria* dans l'opéra) est explicite quand le scénario, le texte, ou le tableau montre les raisons d'adopter cette forme de vie, ou d'accepter voire d'aimer ceux qui ont fait ces choix.

Fonctionnant comme un cogito, le *claim* des personnages en fait des outils d'évaluation par où nous jugeons ce qu'il convient ou non de faire dans telle ou telle situation. Plus le personnage varie, et plus nous envisageons de modalités possibles de leur existence. Immobilisé dans un seul médium, comme c'est le cas de divers personnages de roman, un personnage est plus difficile à mobiliser dans une expérience de pensée : sa trajectoire d'existence, comme celle de nos vies, semble difficile à faire varier parce qu'elle est prise dans des textes, des récits, des tableaux par lesquels les personnages nous sont transmis. Mais dans la mesure où ils sont repris de génération en génération, ils subissent de fait les variations de sens déjà signalées, attestant ainsi de la nature principalement *narrative* de ces êtres symbolique, objets d'un échange symbolique.

Reste que la *corporéité* des personnages, plus ou moins épaisse selon les *media* en cause, est l'indice de *l'excès des personnages sur les textes où ils prennent forme* : êtres symboliques mais pas seulement, ils sont aussi des êtres réels, ou surréels, êtres de passage, évanescents, proches des ombres et des revenants, qui sont faits de l'étoffe des rêves et des pulsions. Ce pourquoi j'en parle comme d'êtres situés de l'autre côté du miroir.

Faute de pouvoir développer le rapport étroit mais paradoxal des personnages aux personnes, je me contenterai d'évoquer un texte de Cavell, dense et beau, paru dans *Must we mean what we say ?*<sup>7</sup>. Ce texte de 1969 sur le roi Lear s'intitulait « L'évitement de l'amour », et réfléchissait à cette occasion sur la nature de la représentation de théâtre et ses enjeux.

Après avoir instillé le doute dans les certitudes robustes d'un interlocuteur de bon sens pour qui le théâtre n'est pas « pour de vrai » (seuls les petits enfants crient au guignol pour prévenir le personnage du danger qui le guette), Cavell nous interroge sur nous-mêmes : ce que ça nous fait d'aller voir Othello étrangler Desdémone, ce que cela signifie pour nous, et par conséquent ce que nous allons chercher au théâtre : que pouvons-nous en inférer quant à notre rapport à notre existence ou à nos destinées, et donc quant à notre rapport à nous-même et autrui ?

Même si je sais et que je dis (peut-être pour alléger l'impact terrible du théâtre) que l'existence des personnages est « fictionnelle » car je ne puis me confronter aux personnages, *cette caractérisation de fiction comme régime d'existence ne règle rien : elle est plutôt le nom d'un problème*. En effet ni Dieu ni les racines carrées ne sont non plus dans la nature. Même si je sais que les personnages sur scène ne sont pas des personnes mourant « vraiment », les vicissitudes de leurs existences produisent en moi compassion et angoisse. Je m'en soucie, je sais que je suis concerné. C'est un fait incontournable, un morceau de réel sur lequel on bute :

« C'est une chose que je sais, comme je sais que je ne saurais choisir le contenu de mes rêves, ou endurer la souffrance de ma fille, ou modifier l'enfance de mon père. »

Il y a donc une grande proximité entre nous et les personnages, peut-être plus étroite qu'entre nous et nos voisins les plus proches. Les personnages sont nos « pareils », et souffrent d'une souffrance que nous partageons, qui est nôtre. Les personnages seraient-ils des doubles de nous-mêmes, existant dans d'autres mondes possibles ? de l'autre côté du miroir ? Leur proximité ou leur distance est d'étoffe psychique, car ils incarnent ou réveillent les virtualités des spectateurs.

---

<sup>7</sup> . Stanley CAVELL, *Must we mean what we say? A book of essays*, Cambridge University Press, 1976, ch. X The avoidance of Love - A reading of King Lear, p. 266-353. Tr. fr. *Dire et vouloir dire* , S. Laugier et C. Fournier, Les Editions du Cerf, 2009, « L'évitement de l'amour », p. 412-518. Lire en particulier les pages 492 à 496.

Il faut que je connaisse quelque chose de la possibilité de tuer par jalousie pour pouvoir recevoir certains films, pièces ou drames lyriques.

Au théâtre, je me confronte délibérément à une situation d'impuissance qui définit la tragédie, ce que Ricoeur appellerait la dimension non choisie de mes choix (et que la psychanalyse appelle « inconscient »). Nous ne sommes apparemment pour rien dans ce qui s'y passe. Les événements ont lieu dans une dimension d'irrévocabilité qui est naturellement celle du passé et culturellement celle du destin<sup>8</sup>. Cette situation me remplit d'une terreur et d'une angoisse dont je sais qu'elles ne changent rien à la situation : « C'est précisément cette condition d'impuissance à quoi la tragédie donne du sens. » Le théâtre donne du sens à mon existence dans sa dimension d'impuissance, en produisant une scène analogue à la scène des rêves, et en reconstruisant l'histoire qui s'y passe selon une logique minimale<sup>9</sup>.

Le texte de Cavell conduit enfin à caractériser les personnages eux-mêmes comme ce qu'il advient des personnes quand nous nous tenons en retrait, et que nous adoptons une position spectatrice, dans l'ombre, laissant les autres comme en scène pour nous représenter :

« eux et nous, nous n'occupons pas le même espace ; il n'y a pas de distance entre nous, de même qu'il n'y en a pas entre moi et une figure dans mon rêve, et aucune entre moi et mon image dans le miroir ».

Les personnages nous reflètent dans notre dimension inconnue ou déniée. Ils sont essentiels à notre rapport à nous-même et à autrui, à notre personnalisation qui est notre devenir « humain ». Ils rencontrent nos personnages intérieurs, ce pourquoi nous leur sommes attachés comme à une part de nous-mêmes. Leur revendication nous concerne, concerne ce que nous voulons, et comment nous voulons vivre ensemble en tant que « personnes »<sup>10</sup>. Il y a donc une dimension métaphysique, mais aussi anthropologique et politique dans notre rapport aux personnages.

ii) Filiation et transmission : Cavell établit un lien de filiation entre la tragédie et la comédie antiques, le drame shakespearien et le cinéma hollywoodien, sous deux formes que Cavell dégage comme *Comédie du remariage* et *Mélodrame de la femme inconnue*. Considérant les formes expressives comme des actes de parole, à la manière dont le *Guernica* de Picasso est une accusation muette<sup>11</sup>, Cavell nous convie à écouter la modalité expressive ou la tonalité de différentes œuvres.

---

<sup>8</sup> . C'est aussi le cas au cinéma, comme Cavell l'explique dans *The world viewed*, Harvard University Press, 1971, ch. IV, Tr. fr. *La projection du monde*, Belin, 1999, p. 55 : « Quand je visionne un film, mon impuissance est assurée mécaniquement : je ne suis pas présent à quelque chose qui se passe et que je dois avaliser, mais à quelque chose qui s'est passé, que j'absorbe (comme un souvenir). En ceci, le cinéma ressemble aux romans, ce qui se reflète dans le son de la narration même, dont le temps est le passé. »

<sup>9</sup> . Même si certains drames contemporains, dits « absurdes », cherchent à se rapprocher de la situation des rêves et des cauchemars, ils ont toujours plus de sens que les drames de l'existence elle-même et nous aident à interroger ce sens ou ce défaut de sens. Le tragique est sans doute exaspéré par le dispositif de l'opéra, qui est selon moi un dispositif de transcendance, puisque la plainte des héros et héroïnes vise un au-delà du spectateur et même le suscite. Que cette plainte soit chantée accroît la division du sujet chantant entre un corps produisant la voix, et un au-delà qui donne sa voix au chanteur lui-même pour qu'il puisse prier qu'on l'entende. A l'opéra l'expression elle-même est en jeu, comme le héros Orphée l'emblématise, en quête d'une voix absente qu'il va chercher au-delà de notre monde. Seule cette voix permettrait d'échapper au tragique de la solitude et de la mortalité.

<sup>10</sup> . Posant la question « comment vivre ? », ils posent implicitement celle du contrat social, que nombre de films contemporains rejouent en imaginant un cataclysme qui obligerait les survivants à inventer ou réinventer les lois de la communauté.

<sup>11</sup> . Voir Claude IMBERT, *Lévi-Strauss–Le Passage du Nord-Ouest*, L'Herne, 2008, p. 55.



La *Comédie du remariage* hérite à la fois de la comédie ancienne et de la comédie romanesque shakespearienne. Les différents films qui constituent son corpus sont comme les enfants d'une même famille qui emprunteraient à leurs parents des traits différents, biologiques et culturels. Il est donc moins question de « structure » que de filiation et de transmission. Ces films héritent en fait d'un même problème, et ils proposent pour le traiter différents styles, différentes approches ou manières de surmonter les obstacles. Le genre de la comédie du remariage, qui réunit des couples plus mûrs que les tourtereaux qu'unissait la comédie antique, traite non seulement des obstacles extérieurs que l'amour-passion doit surmonter, mais de l'obstacle que les héros constituent eux-mêmes pour une possible vie commune. Un genre est alors selon Cavell une *forme* au sens musical, inséparable des notes et même des sons, c'est-à-dire une forme « adhérente ».

« Un genre n'a à proprement parler pas d'histoire, mais une naissance et une logique ou une biologie : une VIE où ce genre développe dans d'autres exemples que la série initiale les conséquences qui lui sont intrinsèques, c'est-à-dire ses virtualités, car il y a quelque chose de vivant dans cette logique ».

Les personnages font partie de ces virtualités, ils portent des développements possibles internes au genre.

Le *Mélodrame de la femme inconnue*, genre dégagé par Cavell quinze ans après celui de la *Comédie du remariage*, vient redéfinir après coup le premier genre. En effet, il inverse le signe des traits caractéristiques des comédies du remariage. Les mélodrames nient ce que les comédies affirment. Ils traitent dans une tonalité différente le même contenu expressif et le même problème : *comment vivre ensemble ?* Problème qui n'est pas seulement politique, mais aussi anthropologique et métaphysique : une sociabilité est-elle possible pour l'animal humain ? Comment le civiliser ?

Par la voix de leurs personnages, principalement féminins, ces films déclarent que l'on peut vivre ensemble, en couple ou en cité, ou NON. Contrairement aux Comédies, les Mélodrames déclarent l'impossibilité de la vie de couple, paradigme de la socialité. Ils refusent la forme du mariage, considéré comme asservissement conjugal. Cette déclaration est celle d'une femme qui veut demeurer inconnue (comme l'Inconnue de Zweig), ou se plaint de rester inconnue, méconnue, non reconnue, et travaille à faire entendre sa voix (comme la Paula de Cukor). Cette femme, Paula, est la sœur de la Nora de la *Maison de Poupée* d'Ibsen. Elle est une des incarnations du personnage de la « femme inconnue », expression qui fonctionne comme le nom d'une famille de personnages ou « individualités typiques ». Les deux genres de films, comédies et mélodrames, élaborent les rêves d'émancipation d'une génération de femmes qui aspirent à avoir une seconde chance et prétendent avoir une voix dans la collectivité.

iii) Un exemple : Il est temps de terminer avec un exemple, celui de Paula dans le film *Gaslight* de Cukor.

Cet exemple noue et renoue les fils des précédentes considérations sur la constitution narrative de l'individualité, sur le rôle formateur du personnage dans l'humanisation et la civilisation, sur le caractère excédant les textes de personnages qui tiennent leur efficace de forces naturelles et pulsionnelles ainsi que de la matérialité sensible d'une vie organique. Il montre aussi ce qu'il advient d'un personnage plongé dans un autre *medium*, passant ici de l'opéra au cinéma.

Le film *Hantise (Gaslight)* de Cukor met en scène, à l'écran, une jeune femme dont la tante, cantatrice, a été assassinée.

Le grand air de la tante était l'Air de la folie, de Lucia di Lammermoor devenue folle, qui chante après avoir assassiné un époux qu'on lui avait imposé.

Paula « hérite » de sa tante dans tous les sens du terme : elle se trouve dans l'obligation de « faire comme » sa tante, vivre dans sa maison, travailler une voix héritée d'elle pour devenir

comme elle cantatrice, épouser son pianiste, celui qui accompagnait sa tante quand elle chantait. Cette tâche est proprement impossible et affolante.

La répétition impossible et destructrice prend la forme d'un piège tendu par le mari de Paula pour la rendre folle, la déséquilibrer en lui faisant croire qu'elle souffre d'hallucinations, en sorte que sa voix ne soit pas entendue ou soit disqualifiée. Enfermée par son mari (joué par le « séducteur » Charles Boyer), Paula, incarnée par Ingrid Bergman, est coupée de toute communication avec l'extérieur, et n'a plus de critères pour distinguer le réel de l'imaginaire. Le film figure une position solipsiste d'enfermement intérieur.

Paula va sortir de cet enfermement en s'appuyant sur deux éléments :

- le secours actif d'un jeune journaliste épris d'elle qui mène l'enquête, dix ans après, sur l'assassinat de la tante, et suit la piste du pianiste devenu le mari de Paula.
- La reprise créatrice par Paula du *claim* présent dans l'*aria* de Lucia di Lammermoor, dite « air de la folie ».

Menaçant son mari d'un couteau, Paula déclare : « oui, je suis folle ». Elle donne sans chanter un équivalent singulier de l'*aria* de sa tante, qui lui permet de retrouver une voix propre, celle d'un *cogito* disant *Je suis, j'existe*, qui se sépare des identifications meurtrières et affolantes, et s'écarte ainsi, en le jouant sur un mode original, d'un passé qui lui faisait destin. Paula transforme les traits identificatoires dont elle était chargée, à travers une répétition qui est aussi écart et séparation. Ce faisant, elle montre que le monde de l'opéra avec son dénouement tragique obligé, ses plaintes adressées à des dieux d'un autre monde, est devenu le monde du cinéma, où le couteau ne tue pas nécessairement, mais peut servir à une libération des liens qui ligotent. Au cinéma, une fin optimiste est possible.

Le mari demande à Paula de le délier, car le journaliste l'a ligoté sur une chaise. Mais Paula refuse de le libérer et fait planer ironiquement la menace d'un assassinat justifié par son état de folie. Elle se libère ainsi d'autres liens : à sa mère folle et à sa tante assassinée. Ayant renoncé à ses identifications aux personnages maternels, Paula peut marcher d'un pas plus léger, en faisant le deuil du personnage d'épouse fidèle qu'elle avait endossé jusque-là au péril de sa vie, et qui l'avait privée d'avoir voix au chapitre. Ricoeur pourrait dire qu'elle a renoncé au moi narcissique que se disputent différents « maîtres », à un « ego » qui vient répondre à la question QUI ? alors que cela devrait rester une question.

Ce qui est authentique dans le *cogito* de Paula, c'est son passage du silence à l'expressivité, qui suppose d'accepter les médiations de la conversation et du débat public. Comme l'écrit Ricoeur dans un article publié en 2008 par la revue *Esprit* :

« Les personnages du théâtre ou du roman sont des entités semblables à nous, agissant, souffrant, pensant et mourant ».

## Conclusion

Je me suis appuyée sur un schème ontologique qui complète le paradigme sémiologique : celui du passage incessant de l'insensible au grand jour, qui se substitue à l'époque moderne au schème aristotélicien du passage de la puissance à l'acte, tout en permettant de comprendre le devenir comme actualisation incessante des virtualités. Cela me permet de poser la thèse : les personnages de la culture sont tissés de la même étoffe narrative et expressive que celle de notre existence. Ils sont nous-mêmes de l'autre côté du miroir.

Cela permet aussi de transformer le *cogito* classique énoncé par Descartes en l'acte expressif de personnages qui font un monde. Leur acte de parole, leur « Je suis, j'existe », est un cas particulier de ce *cogito* expressif. Cet acte déclaratif est un acte de reconnaissance de leur peu d'être comme personnages évanouissants et fantomatiques, de leur fragilité ontologique. Or

leur nature est apparentée à la nôtre. Avons-nous plus de consistance que les personnages de la culture partagée ?

La question doit être posée, comme elle doit être posée pour l'*aria* des cantatrices, acte déclaratif qui constitue un être évanouissant destiné à s'interrompre lorsque cesse le souffle du chant. Nous-mêmes, les êtres humains, nous respirons, parlons grâce au souffle entre nous, et nous expirons...

C'est ce qu'emblématise le destin tragique des femmes chantantes à l'opéra : un jour, comme elles, nous n'aurons plus la force de sonoriser notre souffle, plus la force de puiser dans l'espace aérien de quoi alimenter notre souffle. Orphée doit renoncer à Eurydice, il n'y a pas moyen de la ramener à la vie. Reste à chanter...un certain temps.

Coupure : L'opéra joue sur tous les tableaux, tous les registres de l'expression, du sémiotique infraverbal sonore au sémantique de l'intrigue en passant par le jugement primitif sur le monde que constitue la voix.