

Personnel dramatique (Dramatis personae)

Le théâtre occidental, à l'origine, met en scène des forces, comme le fait l'épopée mais, à la différence de l'épopée ce sont des forces en action, des forces agissantes (comme ne cesse de le répéter [Aristote](#) dans sa Poétique). Ce qui compte est ce qu'elles font ou veulent faire (ou ne pas faire), non ce qu'elles sont ; ou plutôt, leur nature est au service de leur fonction. Il importe peu dès lors qu'elles soient habillées de chair (uniformisée par le [masque](#)), qu'elles soient des éléments naturels (Océan dans Prométhée), des dieux (partout présents dans les tragédies, même les plus « laïques », celles d'Euripide) ou des voix collectives incarnées en [chœur](#). Leur individuation ne sert qu'à orienter leur force dans un sens précis rendu de ce fait plus immédiatement lisible pour le spectateur : Phèdre est la passion comme Apollon est la justice, c'est là un préalable qui n'intéresse le théâtre que dans la mesure où il est suivi d'effets, destructeurs ou bénéfiques.

Cette conception de forces en travail, foncièrement anonymes (même quand elles ont une identité) va marquer le théâtre pendant des siècles. Les noms que portent les [personnages](#) sont précisément choisis pour dépersonnaliser ceux qui les portent, que ce soient Miranda pour une « merveilleuse » jeune fille, Perdita pour une enfant perdue (puis retrouvée), Putana pour une entremetteuse, Castiza pour une pure jeune fille, Vendice pour un vengeur, Lussurioso pour un débauché (tous ces exemples sont tirés du théâtre shakespearien et élisabéthain, mais la [farce](#) française et la [commedia dell'arte](#) fourniraient autant d'exemples). Pour devenir [personnages](#) de théâtre, les noms se contentent de faire passer à l'acte les virtualités contenues dans leurs définitions. Mais les potentialités d'action positive (desir) ou négative (refus) ne sont pas si nombreuses qu'on ne puisse les cataloguer et les rassembler en un personnel dont les auteurs dramatiques impliquent les membres dans des combinaisons au demeurant assez simples : [l'amoureux](#), l'ambitieux veulent conquérir l'objet de leur pulsion vitale (une femme, le pouvoir) avec quelques soutiens ([valet](#), [entremetteuse](#) ou complice) ; ils doivent affronter des forces de refus ([obstacles](#)) supérieures à leur force désirante (les parents, les chefs, les rois) ainsi que des traverses dues à quelque rival ou [traître](#). On aura reconnu quelques-uns des [emplois](#) qui vont avoir la vie assez dure puisqu'on les pratique encore à la Comédie-Française à la veille de 1940. Néanmoins les choses se sont compliquées un peu en cours de route car les forces en jeu peuvent s'additionner et même se mélanger en un alliage contradictoire : bourgeois gentilhomme ou atrabilaire amoureux. Le risque d'un tel oxymore est de promettre celui qui est dépositaire de tendances opposées, soit à l'aveuglement de l'inconscience, soit à la folie de l'irrationalité, soit à une sorte d'implosion qui mène à l'impuissance dramaturgique d'Alceste ou au suicide très concret de Lorenzaccio. Impuissance encore quand un vengeur hésite (*Hamlet*) ou quand un chef se dérobe à ses responsabilités (Félix dans Polyeucte).

On entre, avec ces derniers exemples, dans une dimension existentielle qui permet de faire cohabiter des forces qui, en dramaturgie classique, devraient s'annuler ou s'autodétruire. Le théâtre aristotélien est mort et le théâtre psychologique naît alors, théâtre de l'individu, comme faisceau de tendances si atypiques qu'il devient impossible de les faire entrer dans une typologie quelconque : le personnel dramatique se développe en ramifications tentaculaires et finit par perdre toute identité relevant de la caractérologie traditionnelle, au bénéfice de monades toutes uniques. Le théâtre est encore action, mais action largement imprévisible, encore qu'il y ait dans l'individuation la plus complexe des restes assez visibles de pulsions anonymes pour que le spectateur y trouve cette part de valeur généralisante des affects sans laquelle il n'y a pas de communication possible. Si l'on fait un pas de plus, on passe du théâtre de l'acte au théâtre de l'être où aucune force n'est plus vectorisée mais s'alimente de son propre être-là (chez [Beckett](#) et d'autres). S'il n'y a plus de personnel dramatique, il reste, utilisant la défroque de locuteurs d'emprunt nommés encore personnages (ou, mieux, [figures](#)), des mots qui parlent, pour ainsi dire tout seuls. Paradoxe ironique, exploité surabondamment par [Novarina](#) qui donne à un personnage appelé E muet (dans l'Opérette

imaginaire) les rôles aux avatars foisonnants de l'Homme d'outre-ça, de Clytophon, de l'Homme Sang et de l'Infini Romancier...

Rédacteur(s)

[M. Corvin](#)

Édition Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Lexique théorique et théoriciens](#)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-personnel-dramatique>