HAL
open science

L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)

Julie Sermon

To cite this version:

Julie Sermon. L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2004. Français. NNT : . tel-01832413

HAL Id: tel-01832413

https://hal.science/tel-01832413

Submitted on 7 Jul 2018

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.

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle
Institut d'Études Théâtrales

Thèse présentée par Julie Sermon en vue de l'obtention du Doctorat
Arts du Spectacle (discipline : Études Théâtrales)

L'effet-figure :
états troublés du personnage contemporain
(Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)

Sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert
(Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle)

Thèse soutenue le 22 novembre 2004

Jury :
Monsieur le Professeur Jean-Louis Besson
Monsieur le Professeur Jean-Pierre Ryngaert
Monsieur le Professeur Arnaud Rykner
Monsieur le Professeur Jean-Pierre Sarrazac

Je tiens à remercier tout particulièrement,

Jean-Pierre Ryngaert, de m'avoir aidée à trouver ce qui était vraiment important,

Noëlle Renaude et Philippe Minyana, de m'avoir parlé de leurs écritures et confié des textes encore inédits,

Robert Cantarella, Michel Cerda, Christophe Huysman, Ludovic Lagarde, Frédéric Maragnani et François Rancillac, d'avoir pris le temps d'une discussion sur la figure,

Fabien Cavaillé, d'avoir été aussi présent, précis, attentif et patient tout au long de cette recherche.

TABLE

INTRODUCTION 5

LE NOM 25

1. LISTE DES PERSONNAGES : NOUVEAUX MODES D'EMPLOI(S) 26
   1.1. De l'ordre d'importance à l'ordre d'apparition *27*
   1.2. Modèles extrêmes de présentation *32*
   1.3. Les apparitions humaines inconcevables *38*
2. LES FIGURES COMME *PERSONNE* : UN THEATRE DE CONVENTION 46
   2.1. Personne / prosopôn *47*
   2.2. Personne / persona *48*
   2.3. Des masques de langue *52*
3. PRINCIPES DE NOMINATION : RECENSEMENT TYPOLOGIQUE 55
   3.1. Les figures conventionnelles : références et dévoiements *58*
      3.1.1. Noms reconnaissables, noms ressemblants, noms improbables 58
      3.1.2. Du nom commun au nom propre 63
      3.1.3. Réappropriation ludique du nom 66
   3.2. Les identités génériques *73*
      3.2.1. Quintessence de la relation interpersonnelle : les figures emblématiques 77
      3.2.2. Dramaturgies de la multitude et de la polyphonie : les figures intermittentes 81
   3.3. Les silhouettes *86*
      3.3.1. Modélisation 87
      3.3.2. Étude et manipulation 89
      3.3.3. Conditions d'apparition 93
      3.3.4. Surexposition : *Comptes* (N. Renaude) 102
   3.4. Les figures récurrentes : auto-engendrement des personnages par l'écriture *113*
      3.4.1. Généalogies intertextuelles 113
         3.4.1.1. Parentés 114
         3.4.1.2. Les créatures 121
         3.4.1.3. Les rôles 133
      3.4.2. Générations poétiques 146
         3.4.2.1. Blasons 148
         3.4.2.2. Variations 152
         3.4.2.3. Personnel prosodique, troupe hyperfictive 158

IDENTITES SUR PAROLE 169
1. DECLINAISONS D'IDENTITE 170
1.1. Autodésignation, présentation, interpellation *170*
1.1.1. Le *franc-jeu* : la figure dans l'entre-deux du drame et de sa mise en représentation 174
1.1.2. La prise de parole 184
1.1.3. Galerie de personnages 190
1.1.3.1. Témoignages 190
1.1.3.2. Signalements 197
1.2. Jeux de noms *206*
1.2.1. L'appel 207
1.2.2. L'adresse 212
1.2.3. Troubles identitaires 220
2. LE PERSONNAGE DEJOUE PAR SA PAROLE MEME : DE L'ENONCE COLLECTIF AU CORPS DE TEXTE 230
2.1. Récupérer *233*
2.1.1. P. Minyana et les expressions 234
2.1.2. Scies et sentences chez J-L. Lagarce 237
2.1.3. V. Novarina et l'information 242
2.2. Disjoindre *246*
2.2.1. Figures de lecteurs 246
2.2.2. Commentateurs de photos, échangeurs épistolaires 253
2.3. Perméabiliser *261*
2.3.1. Flux de citations : le théâtre dans la parole 261
2.3.2. Dissolution : le drame du personnage 266
2.3.3. Porosité : les identités *répliques* 275
3. LA SINGULARITE DES FIGURES : UNE IDENTITE POETIQUE 289
3.1. États instables *290*
3.1.1. Figures psychotiques 290
3.1.2. Figures surpsychologiques 292
3.1.3. Figures burlesques 294
3.2. Personnage littéral *300*
3.2.1. Êtres de mots 301
3.2.2. Partitions rythmiques, corps de l'oralité 306
3.2.3. Figures, libres et imposées 314

CONCLUSION 320

BIBLIOGRAPHIE 333

INTRODUCTION

Entre crispations nostalgiques et déclarations péremptoires, le personnage est désormais le lieu d'un malentendu. Summum de la « vieillerie poétique » pour les uns, médiateur indispensable et inégalable pour les autres, la place et les fonctions qui lui sont concédées consomment une rupture : celle des écrivains au grand public – qui ne s'entendent plus sur le sens de la représentation et ce qui s'y joue. Traditionnel « vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la *mimesis* »[1], le personnage théâtral s'est trouvé au carrefour des perturbations qui ont globalement affecté l'ensemble des rouages de la forme dramatique. Il n'a pu, de fait, que s'en trouver profondément ébranlé, et il semble difficile, depuis Robert Abirached, d'évoquer le personnage autrement qu'en état de crise[2]. En cette absence de toute norme dramaturgique, de tout modèle idéal a priori qui paradoxalement définit notre modernité théâtrale, c'est en effet presque toujours par référence à ce que le personnage n'est plus, en constatant les divers modes de ce que l'on ressent avant tout comme ses *manques-à-être* qu'il est généralement abordé.

Manque d'engagement tout d'abord : le personnage tend à être toujours moins agissant, se contentant la plupart du temps de se livrer à des actions anodines, à des gestes sans conséquences. Manque de cohérence ensuite : le personnage ne parle plus comme il faut, toujours trop, ou pas assez, ou alors pour ne rien dire, en tout cas rien d'essentiel. Manque d'épaisseur enfin : le personnage n'a plus forcément d'identité clairement définie, ni même vraiment stable, et semble la plupart du temps traversé par ses propres paroles beaucoup plus qu'il ne les porte ou n'en est l'origine. Désœuvré et destitué de ses fonctions d'usage, dénaturé, le personnage tend malgré tout à persister ; mais il ne relève que d'un statut incertain et d'un mode d'existence problématique. Le personnage théâtral n'a évidemment pas échappé au « soupçon », et depuis le tournant du vingtième siècle, c'est sur les qualités, les enjeux et les effets de sa présence, pour et par elle-même, qu'ont convergé les intérêts d'un certain nombre d'auteurs. En ce sens, la mise en crise du personnage a aussi permis d'inaugurer une nouvelle ère de théâtralité, dont l'histoire continue de s'écrire au présent.

---

[1] J.P.Ryngaert, article « Personnage (crise du) », in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Études Théâtrales n°22, Louvain-la-Neuve, 2001, p.87.
[2] R.Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. *Tel* (1ère éd. : Grasset, 1978), 2001.

De manière contiguë à l'invention de la mise en scène – et il n'y a évidemment pas là simple coïncidence historique[3] – les auteurs ont livré l'écriture théâtrale à un double décentrement. En même temps que leur intérêt se déplaçait de l'énoncé à l'énonciation, ils ont considéré le personnage non plus seulement comme effet de fiction mais aussi comme enjeu de représentation. Ce faisant, ils ont tendu à évacuer de la scène le personnage comme image illusoire d'un individu possible, du moins plausible, telle que l'avait instaurée la *mimêsis* bourgeoise. R. Abirached montre à quel point cette charte de représentation est historique[4], bien qu'on tende aujourd'hui à la prendre pour essence et définition – dans la *doxa* pour le moins : les principes de causalité, de reconnaissance, de conscience psychologique, restent globalement à l'horizon d'attente du spectateur. Ce consensus n'est autre qu'un régime de lecture aux stratégies codifiées, dont les auteurs sont conscients, et que depuis un peu plus d'un siècle, ils ont cherché à mettre en crise, effectivement ; mais en s'employant à bouleverser les conventions dramaturgiques en usage, les auteurs en sont aussi venus à renouveler le statut et le mode de définition du sujet théâtral. Traversés par des régimes de paroles inédits et livrés à des systèmes narratifs, énonciatifs, complexes, les êtres qui apparaissent désormais sur scène ne s'appréhendent plus en des termes absolument référentiels : ils imposent leurs propres lois et leurs propres registres d'existence.

Le diagnostic établi par R. Abirached s'arrête au « nouveau théâtre »[5] ; l'auteur n'envisage pas les écritures émergeantes – pour aller vite : le « théâtre du quotidien » (appellation qui permet de regrouper des auteurs aussi divers que M.Deutsch, Kroetz ou M. Vinaver), et celui dit du « Nouveau Roman » (M. Duras, R. Pinget, N. Sarraute). Il y a toujours un temps d'incubation entre la production des formes et leur réception critique[6]. Ces dernières années, deux tendances de l'écriture contemporaine ont été théorisées, qui permettent de relancer la question du personnage – de sa définition et de sa saisie.

---

[3] À partir des années 1880, le visible se « problématise » : les artistes (toutes pratiques confondues) reconsidèrent la question mimétique, s'interrogent à nouveau sur les rapports du réel, de sa reproduction et de sa mise en forme. Ainsi, R.Abirached montre bien qu'en critiquant le personnage, et partant, en réactivant sa théâtralité, les auteurs ne font que poser avec les moyens qui leur sont propres – ceux de l'écriture – cette question de la représentation. En ce sens, il me semble qu'on peut considérer la « crise » du personnage comme le versant poétique de l'avènement de la mise en scène.

[4] Elle ne date vraiment que du XVIIIe siècle, et ne concerne donc, finalement, qu'une période très circonscrite de l'histoire du théâtre occidental.

[5] Celui des années 1950-60.

[6] Qui tente de déterminer des critères par repérage de symptômes.

La première concerne le passage d'une dramaturgie de l'action à une dramaturgie de la parole. Michel Vinaver propose ainsi une « méthode d'approche du texte théâtral », bipolarisée :

> « La parole est action (et on l'appelle parole-action) quand elle change la situation, autrement dit, quand elle provoque un mouvement d'une position à une autre, d'un état à l'autre. À l'opposé, la parole est instrument (ou véhicule) de l'action quand elle sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action d'ensemble ou de détail. »[7]

qui consiste à envisager l'ensemble des axes dramaturgiques[8] en regard de cette opposition première. Concernant les personnages, M. Vinaver oppose les dramaturgies où :

> « Ils sont fortement dessinés, cernés, caractérisés ; ils sont intéressants pour eux-mêmes et en eux-mêmes »

et, « à l'autre pôle », celles où :

> « L'espace inter-personnages est plus prégnant, intéresse davantage que les personnages pris individuellement »[9]

On retrouve la même partition parole théâtrale fabulaire / parole désinstrumentalisée dans *Lire le théâtre contemporain* :

> « une partie des auteurs contemporains envisage le rapport à la fable d'une manière différente. Ils se posent moins comme des « raconteurs d'histoires », et davantage comme des écrivains faisant appel à toute l'épaisseur de l'écriture. »[10]

où tout au long de son analyse, Jean-Pierre Ryngaert pointe les modalités et les effets de cet épaississement de la langue au détriment de la fable, et se faisant pose la question de la réception du personnage.

Dans les écritures contemporaines, J-P.Rynagert montre en effet que le monde en représentation – et donc : les êtres qui l'animent – ne sont plus forcément « donnés », qu'ils font au contraire appel (bon gré, mal gré) à la coopération du lecteur-spectateur :

> « Le modèle classique repose sur l'évidente clarté des informations fabulaires, qui doivent être complètes, cohérentes et massives dès le début du texte. La sous-information dans l'écriture a du mal à être acceptée comme un jeu avec le lecteur,

---

[7] M. Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse des textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll.Babel, (1ère éd. : Actes Sud, 1993), 2000, p.900.

[8] M. Vinaver propose 15 axes d'analyse : statut de la parole, caractère de l'action, dynamique de l'action, situation, informations/événements, fonction des thèmes, statut des idées, personnages, statut du spectateur, statut du présent, méprise/piège, surprise, déficit, rythme, fiction théâtrale. (M. Vinaver, « Méthode d'approche du texte théâtral », *op.cit.*, pp.893-910).

[9] M. Vinaver, *op.cit.*, p.906.

[10] J-P.Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan Université, coll.Lettres sup. (1ère éd. : Paris, Dunod,1993), 2000, p.6.

> comme la mise en place d'un puzzle informatif dont les pièces n'arriveront qu'au compte-goutte, et, bien pire, comme un puzzle dont il manquera *forcément* des éléments puisqu'il serait acquis que ceux-ci existent dans l'encyclopédie individuelle du lecteur et que son jeu à lui est de travailler sur ces absences et sur l'évidement de l'écriture pour y introduire son propre imaginaire. »[11]

D'une certaine manière, on peut dire que le personnage devient alors, en lui-même, un pôle *intrig(u)ant* de la représentation – intrigue qui peut être poussée jusqu'à l'énigme lorsque ce travail de retrait et de diffraction des données narratives se double dans les textes d'un mouvement d'émancipation de la parole vis-à-vis de ses énonciateurs :

> « L'affaiblissement du personnage énonciateur, sa démultiplication ou sa suppression pure et simple est une autre modification notable. La parole n'est plus nécessairement énoncée par un personnage construit, à l'identité repérable. [...] Les relations entre la parole et l'action, contradictoires ou divergentes, donnent à voir le trouble ou les stratégies de personnages qui ne correspondent pas fatalement à ce qu'ils disent. Tout un théâtre est construit strictement sur le terrain de la parole [...] »

Dans certains cas, J-P. Ryngaert note que cette destitution du personnage – sa propension à être le moteur de l'action et le centre ordonnateur de la parole – se voit cependant compenser par un nouveau pacte dialogique, qui se noue comme par-dessus scène (et fait donc du personnage un corps subsidiaire) :

> « le véritable dialogue contemporain s'effectue de plus en plus directement entre l'Auteur et le Spectateur, par divers procédés énonciatifs, le personnage affaibli s'avérant être un relais de moins en moins indispensable entre l'un et l'autre. »[12]

C'est sur l'avènement de cette voix, du moins de cette présence auctoriale en contrepoint du drame – et a priori contraire aux lois du genre (le monde dramatique est un microcosme autonome) – que se concentrent les analyses de Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame*[13]. Ce que l'auteur nomme la « pulsion rhapsodique » de l'écriture constitue, aux côtés de l'avènement d'un « théâtre de la parole », la deuxième grande caractéristique des formes théâtrales de ces cinquante dernières années : elle consiste en un geste d'écriture, qui déjoue et se joue dans le montage des formes, des genres, des registres, des tons[14].

---

[11] J-P. Ryngaert, *op.cit*, p.7.
[12] -P. Ryngaert, *op.cit*, pp.104-106.
[13] J-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Saulxures, Circé/Poche, (1ère éd. : Lausanne, L'Aire, 1981), 1999.
[14] « la modernité de l'écriture se décide dans un double mouvement qui consiste d'une part à creuser, à déconstruire, à problématiser les formes anciennes, et d'autre part à en forger de nouvelles. [...] Toute son attention [celle de l'auteur] est vouée au détail de l'écriture. Et le détail, on le sait, signifie originellement partage, mise en pièces. Écrivain-rhapsode donc (en grec, *rhaptein* signifie « coudre »), qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et dépièce ce qu'il vient de lier. » ; « La pulsion rhapsodique – qui ne signifie ni abolition ni neutralisation du dramatique (l'irremplaçable relation immédiate de soi à l'autre, la rencontre toujours catastrophique avec l'Autre qui constituent le privilège du théâtre) – procède par un jeu multiple d'appositions et d'oppositions… Des modes : dramatique, lyrique, épique, voire argumentatif. Des tons ou de ce qu'on appelle « genres » : farcesque et tragique, grotesque et pathétique, etc. [...] De l'écrit et de l'oralité aussi… Et l'énumération n'est pas exhaustive. » (in J-P. Sarrazac, *op.cit.*, respectivement, pp.24-25 et 195).

Au « bel animal » aristotélicien, ces procès de « rhapsodisation » ont pour effet de substituer des corps de texte hybrides, « monstrueux », « couturés », où toutes les composantes classiques du drame se voient affectées. J-P. Sarrazac les envisage terme après terme, et dans le troisième chapitre de son essai, pose la question du personnage : il l'intitule « Figures d'hommes » – notion qui lui sert à nommer un « nouveau statut du personnage », intrinsèquement lié à la crise de la *mimêsis* bourgeoise analysée par R. Abirached :

> « L'auteur-rhapsode réfute la coalescence du personnage de théâtre et de la personne humaine. Il entend ainsi éviter toute confusion entre l'art la réalité. »

et qu'il définit plus précisément comme conjonction dialectique d'une épure idéalisée et d'un corps surexposé :

> « Mais l'élévation symbolique du personnage va de pair avec une majoration et une accentuation du corps. Et cette présence têtue du corps interdit toute fuite dans l'abstraction ou dans le ciel des allégories. La figure ne représente donc ni l'hypostase ni la dissolution mais un nouveau statut du personnage dramatique : personnage incomplet et discordant qui en appelle au spectateur pour prendre forme ; personnage *à construire*. »[15]

En saisissant le « personnage rhapsodé » selon une double perspective :

> « en amont, à travers le corps singulier de la créature ; en aval, à travers le territoire symbolique de la figure »[16]

J-P. Sarrazac se propose de rendre compte de la tension théâtrale propre au personnage moderne :

> « En tant que créature le personnage dramatique est – au sens propre comme au sens symbolique – défiguré. Au lieu d'atteindre à l'individualité, il se dépersonnalise à l'extrême. Son statut se trouve ainsi déporté du « typique » où l'avait ancré Goethe – l'universel dans le particulier, la généralité abstraite fondue dans une identité concrète et singulière – [...] vers *l'atypique*, le monstrueux, l'universalité paradoxale de l'absolue différence. Mais, si le personnage moderne s'origine dans une zone d'ombre où il n'est encore qu'une corporéité irréductible et déviante, il est quasi-simultanément projeté vers un horizon lumineux où nous le déchiffrons comme entité symbolique. »[17]

A la suite de J-P. Sarrazac, il m'a semblé que le mot de « figure » était effectivement à même de nommer un nouveau genre de personnages[18].

---

[15] J-P.Sarrazac, *op.cit.*, p.87.
[16] J-P.Sarrazac, *op.cit.*, p.86.
[17] J-P.Sarrazac, *op.cit.*, p.84.
[18] J'ai en fait découvert ce mot il y a quelques années, en même temps que les écritures de Noëlle Renaude et de Philippe Minyana : les metteurs en scène et les acteurs qu'à l'époque j'ai pu voir – et entendre – travailler sur les textes de ces auteurs préféraient souvent parler de « figures » plutôt que de « personnages » lorsqu'ils évoquaient les êtres qu'ils avaient à incarner. Intuitivement, ce mot me semblait aussi très juste ; je l'ai adopté sans davantage m'y pencher dans mes travaux de maîtrise puis de

Pour ma part cependant, je ne rattacherai pas a priori ni exclusivement cette notion de figure à une propension symbolique de l'être théâtral ; le parti pris de cette recherche est plutôt d'explorer ce mot dans toute son extension.

À côté des connotations symboliques à juste titre pointées par J-P. Sarrazac (qu'on pense à « figure de proue », « figure tutélaire »), il me paraît en effet intéressant que ce terme de figure se trouve également au croisement de deux autres grands champs sémantiques. D'un côté, celui du visible : la figure désigne d'abord une « forme envisagée de l'extérieur »[19]– ce qui, au théâtre, invite à opérer un déplacement important : la figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme entité substantielle, et demande donc de trouver d'autres voies d'approche si on décide de l'étudier. J'y reviendrai. Deuxième champ d'occurrences : celui de la technique, au sens très général de conventions ou de codes d'écriture. On parle de figures en rhétorique, mais aussi en géométrie, en danse, et, plus globalement, dans tout ce qui a trait à l'acrobatie (cirque, gym, sports de glisse). Parler en ce sens de « figure », c'est toujours pointer la question du corps (et/ou du langage) mis en jeu dans un espace et selon un protocole donnés : j'ai fait l'hypothèse que les figures théâtrales étaient intrinsèquement liées à un univers d'écriture, qui imposait ses propres règles de jeu et de représentation. Restait à savoir lesquelles.

Des analyses de J-P. Sarrazac, je retiendrai, partant, l'idée que la figure est un « personnage à construire », qui fait du sens un procès auquel le lecteur / spectateur est invité à participer. Je retiendrai également l'idée de la « créature » comme « essence monstrueuse du personnage », au double sens d'identité « dépiécée et couturée » et d'« objet d'une *montre* qui la désigne dans son extrême et insupportable

DEA. Devenue sensible à ce terme, je me suis cependant rendu compte qu'il n'était pas exclusivement lié aux écritures auxquelles je m'attachais alors. Ce mot apparaissait dans divers textes critiques – non seulement dans *l'Avenir du drame*, de Jean-Pierre Sarrazac, mais aussi chez Jean-Pierre Ryngaert lorsqu'il parle des personnages mis en jeu dans le théâtre de la parole, ou encore, plus récemment, chez Patrice Pavis, qui y a abondamment recours en conclusion de l'ouvrage qu'il consacre à une dizaine d'auteurs contemporains, de Sarraute à Vinaver. En revanche, la figure ne faisait pas partie du lexique de la *Crise du personnage*, publiée en 1978. C'était donc plutôt un mot lié au discours du « contemporain », mais qui renvoyait bien à un état « critique » du personnage : sans être vraiment défini, ce terme de « figure » apparaissait en somme chaque fois qu'il s'agissait de nommer ce qu'on pressentait comme des statuts alternatifs du personnage. J'ai eu envie de prendre le temps de cette recherche pour enfin déplier ce mot plus précisément, et voir en quoi il pouvait effectivement être mieux à même de qualifier ceux qui, a priori, échappaient à l'emprise du mot « personnage ».

[19] Dans les langues latines et anglosaxonnes, on l'emploie aussi couramment au sens de « silhouette », de « corps entr'aperçu ». En français, on pense davantage aux « figurants » : ceux qu'on voit mais qui ne parlent pas.

singularité »[20]. Là aussi, je m'en tiendrai cependant à une définition plus « immanentiste » que J-P. Sarrazac, qui rattache à la créature une dimension bestiale, pulsionnelle – l'Autre qui vient hanter la conscience polie du personnage. Je considère d'abord les créatures comme événements « poïétiques », et c'est cette *étrangeté*-là du personnage que je qualifierais, à la suite de Vincent Jouve qui analyse « l'effet-personnage dans le roman »[21], d' « effet-figure ».

Par « effet-personnage » V. Jouve désigne les stratégies (narratives, discursives) mises en œuvre par les auteurs afin de déterminer, de manière plus ou moins contraignante, les qualités, l'identité, les fonctions de leurs protagonistes. Cette modélisation de l'être fictif, variable, dynamique, structure le mode de réception du lecteur (pris au jeu de l'illusion de vie ou confronté à un imaginaire fantomatique, déroutant, sans réel point d'ancrage référentiel). Or, à l'origine de ce travail, il se trouve qu'il y a d'abord eu une réaction et un désir de *lectrice* – comprendre comment s'organisait, s'engendrait, d'où venait aussi ce que j'éprouvais dans les textes comme présence trouble de la figure. Les analyses que V. Jouve fait des modes de fabrique de l'être fictif et des niveaux de lecture qu'active sa réception m'ont donc semblé pouvoir être des outils opérants, permettant non seulement de repérer et de décrire, depuis les textes, les fonctionnements de personnage qui a priori ne répondaient plus tout à fait aux attentes du lecteur-spectateur, mais aussi de cerner plus précisément ce que seraient les conditions propres à l'avènement d'un personnage « figuré ».

Le corpus sur lequel j'ai choisi de fonder cette étude, nécessairement, a ses contraintes et ses partis pris. Abordant le personnage comme *forme* problématique, je ne pouvais le trouver que dans un théâtre ouvertement littéraire[22]. Qui a ses postulats poétiques : le travail de la langue, un rapport réflexif au drame et aux formes de la représentation – et donc ses voies d'analyse : énonciative,

[20] J-P.Sarrazac, *op.cit.*, pp.78-79.
[21] V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, coll. *Écriture*, Paris, PUF (1ère éd. : PUF, 1992), 1998.
[22] Tout au long du XXème siècle, ont coexisté – et dialogué – deux voies d'exploration, d'expérimentation et donc, de renouvellement théâtral. L'une, sans précédent, consiste à refuser la primauté du texte : l'imaginaire de la représentation se régénère alors à même la scène, qui invente des écritures non narratives des corps, des volumes, des espaces. L'autre réside au contraire dans le pouvoir de questionnement et d'innovation des formes par la langue : les auteurs inventent du théâtre à rebours de ses présupposés canoniques, mettent le drame au défi de sa représentation. Si la crise du personnage est indissociable des innovations « pratiques » (dans le sens où la poétique de la scène nourrit et relance l'imaginaire des auteurs), il me semble que la question du personnage – compris comme être de papier, créature d'écriture – ne se pose véritablement que dans ce second champ.

narratologique, dramaturgique. Quand j'ai commencé ce travail, j'avais l'idée d'un parcours assez large, qui envisagerait la question de la figure tout au long du XXème siècle, avec de grands jalons historiques et une exploration plus précise du champ contemporain ; ayant rapidement pris la mesure de mon ambition, j'ai décidé de me recentrer sur cette dernière période.

Je ne souhaitais pas travailler sur des traductions[23] ; or parmi les auteurs français, je me suis aperçue que la question du personnage était finalement assez rarement problématique, même dans les écritures littéraires (chez Koltès ou Durif par exemple). Chacun à leur manière en revanche – singulière – Jean- Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina et Noëlle Renaude me semblait s'inscrire dans l'histoire de la mise en crise du personnage. Cet engagement réflexif dans la forme théâtrale a donc été le premier choix raisonné du corpus. Le regroupement de ces quatre auteurs a aussi des raisons historiques (ils sont publiés dans les années 1980[24]), sociologiques (ils sont de la même génération[25] et ce sont des écrivains qui n'écrivent que pour le théâtre[26]), et surtout, dramaturgiques (leur écriture relève du théâtre de la parole, et propose donc des êtres dont l'existence est strictement consubstantielle à leur accomplissement verbal[27]). Leur œuvre, qui se déploie sur une vingtaine d'années, permet d'en dégager des principes, des constantes, des ruptures, qui précisément se donnent à lire dans l'imaginaire du personnage qui leur est propre – et qu'il s'agit en tout premier lieu de qualifier.

---

[23] Étant amenée à parler des rapports de la figure à la langue (sa facture rythmique, prosodique), j'ai préféré exclure les écritures étrangères : le filtre de la traduction me semblait problématique. D'où l'aspect « local » des auteurs étudiés ici, qui ne faudrait pas confondre avec une exception dramaturgique française de l'écriture : je crois que la question de la figure gagnerait au contraire à être élargie, non seulement historiquement, mais aussi géograhiquement (on peut penser à P.Handke, J.Fosse, T.Bernhard, M.Crimp), et certainement, « esthétiquement » (qu'en est-il de la figure au cinéma en particulier ?).

[24] V. Novarina est joué dès les années 70, et lorsque N. Renaude commence à écrire, elle revendique clairement l'héritage de celui avec qui elle s'est entretenue à diverses reprises (en particulier dans le cadre d'articles qu'elle écrivait pour *Théâtre /Public*). Mais ce n'est que dans les années 80 que l'œuvre de V. Novarina est diffusée plus largement, avec l'édition de ces textes (jusqu'alors publiés par des revues et des maisons d'édition « alternatives ») chez C.Bourgois en 1979, puis chez P.O.L.

[25] N. Renaude est née en 1949 ; P. Minyana en 1946; V. Novarina en 1947; J-L.Lagarce est né en 1957 et mort en 1995.

[26] J-L.Lagarce écrit des récits ; V. Novarina, des essais. Mais ces auteurs se revendiquent d'abord comme écrivains de théâtre : l'écriture théâtrale n'est pas pour eux une activité annexe, du moins parallèle à une autre pratique littéraire.

[27] Le personnage dramatique n'a toujours été que la somme de ses énoncés ; mais dans les dramaturgies classiques, l'économie référentielle de la représentation pouvait le faire oublier. Les théâtres de la parole, qui s'emploient à désamorcer les circuits mimétiques, font au contraire passer sur le devant de la scène les procédés par lesquels se fabrique le personnage, dans sa spécificité énonciative et poétique.

Si l'on applique aux êtres du corpus les catégories et les paramètres que retient V. Jouve pour définir « l'être-là » du personnage, saisir les qualités spécifiques de sa présence[28], il apparaît qu'ils relèvent d'une aire fictive relativement bien circonscrite, définie par un nombre de critères restreints. La question des *frontières*, qui interroge les rapports que le personnage peut entretenir avec le mythe, la représentation et la réalité, révèle ainsi que les auteurs du corpus privilégient les êtres probables (les types) ou possibles (les individus) : à première vue, les personnages qui traversent les textes de J-L. Lagarce, de P. Minyana et de N. Renaude, renvoient à des rôles familiers, à un champ d'existants connu – sur ce point, les créatures novariniennes font d'abord figure d'exception. Or, en dépit du monde extrêmement banal dont semblent a priori relever la plupart des personnages du corpus, il s'avère qu'il y a finalement toujours quelque chose dans leur parole qui ne « prend » pas, qui nous échappe, une tonalité, une facture de l'écriture qui vient contrer ce sentiment d'évidence : on a l'impression de connaître, tout en étant plus ou moins furtivement surpris et déstabilisé. Par ailleurs – et simultanément – la nature fictionnelle, du moins, le statut d'être de représentation des personnages ainsi mis en jeu se voient toujours affirmés, ou reconnus implicitement[29] : les auteurs du corpus ne cherchent jamais à faire illusion. Au final, donc, la référentialité et le statut supposés de ces personnages s'avèrent chaque fois troublés, à double titre : d'une part parce que l'épaisseur énonciative, la densité poétique des paroles qu'ils donnent à entendre tendent à faire écran, jusqu'à se substituer parfois à toute autre considération d'existence ; d'autre part, parce que l'écriture s'avoue comme fabrique, joue ouvertement le jeu du théâtre, expose la représentation dans son procès – diversement, distancie le personnage.

Pour chacun des critères établis par V. Jouve, on retrouve ce même balancement paradoxal entre une première impression de familiarité et un sentiment effectif d'étrangeté. En ce sens, je dirais que l'effet-figure est d'abord celui d'un travail de l'entre-deux (de la proximité et de la distance, de l'illusion et de son déni), qui estompe les

[28] C'est ce que V. Jouve nomme la « saisie sémantique » du monde fictionnel, et pour laquelle il retient quatre critères d'évaluation :

> « Percevoir *sémantiquement* un monde fictionnel, c'est le situer par rapport aux *frontières* du « réel » et de l'« irréel », déterminer les *dimensions* de sa fictionnalité, la *distance* qui le sépare du monde du lecteur et la façon dont se résorbe son *incomplétude* structurelle. » (V. Jouve, *op.cit.*, p.22)

Pour chacune de ces catégories, l'auteur élabore tout un ensemble de paramètres, qui permettent de situer les personnages selon une gradation allant, en gros, du plus réaliste au plus stylisé. Je renvoie aux pages 65-75 de son étude pour un aperçu complet du protocole d'analyse.

contours stables du personnage, trouble les catégories de prime abord établies[30], et finalement, tient les événements comme les identités en suspens de l'être-là théâtral : les figures ont une ontologie flottante, entre acteur et personnage, réalité et fiction – état de présence équivoque qui questionne l'imaginaire même de la représentation, critique et dialectise l'image théâtrale[31]. Je crois que c'est justement tout l'intérêt de la *crise* du personnage que de donner lieu à ce que Georges Didi-Hubermann nomme des images *critiques*, c'est-à-dire, des « image[s] de mémoire et de critique tout à la fois[32] », qui parce qu'elles sont des « image[s] en crise », des « image[s] critiquant l'image »[33], ont pour spécificité d'échapper à l'alternative « lecture croyante » (illusion) / « lecture tautologique »[34] (formalisme). Dans la plupart des textes du corpus, on n'est plus vraiment en mesure de choisir entre ces deux régimes de lecture : si le personnage peut être un rouage narratif, rester un support à projection, il est aussi l'endroit par où se voit piégée, détournée, mise à mal l'illusion.

Sur fond de représentation à la théâtralité avouée, affichant la convention sans forcément refuser la fiction, les auteurs du corpus se prennent au *jeu* du personnage : ils l'évacuent moins qu'ils n'en explorent les limites, en minent le protocole spectaculaire tel qu'il a été construit, codifié, sclérosé, au fil de son histoire, et ce faisant, informent des présences, des modes, des régimes dialectiques du personnage. C'est la raison pour laquelle les figures s'appréhendent en terme d'« effets » : apparaissant dans les béances, les flottements, les impossibilités du personnage traditionnel, la figure n'est pas un non-personnage, elle est son *autre* – elle le trouble et le déjoue dans son fonctionnement même, ne cristallise rien. Si l'on reste dans les

---

[29] La « reconnaissance explicite » est le fait de « l'auteur-rhapsode » dont parle J-P.Sarrazac, et plus largement, des dramaturgies épicisées ; la « reconnaissance implicite » est liée aux effets anti-naturalistes de l'écriture.

[30] Cet état paradoxal est aussi celui du « personnage rhapsodé » décrit par J-P.Sarrazac :
« Ce qui est effacé, dans le va-et-vient incessant entre la créature et la figure, ce sont les contours sécurisants d'une individualité humaine qui ne peut plus désormais être considérée comme le foyer du drame. Le théâtre entérine l'impossibilité qu'il y a aujourd'hui pour l'homme de se rassurer par l'épreuve empirique de sa propre autonomie. Inachevé et disjoint, le nouveau personnage – qui a abdiqué son ancienne unité organique, biographique, psychologique, etc…, qui est un personnage couturé, un personnage « rhapsodé » – se place hors d'atteinte du naturalisme et décourage toute identification et toute « reconnaissance » de la part du spectateur. » (in *L'Avenir du drame, op.cit.*, p.86).

[31] Je m'appuie ici sur la réflexion de Georges Didi-Hubermann, qui questionne le concept d'« image dialectique », de W.Benjamin, et cherche à « comprendre ce que Benjamin voulait dire en écrivant que « seules les images dialectiques sont des images authentiques », et pourquoi, en ce sens, une image authentique devrait se donner comme *image critique* » (G. Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll.Critique (1ère éd. : 1992), 2001, p.128).

[32] G.Didi-Hubermann, *op.cit.*, p.134.

[33] G.Didi-Hubermann, *op.cit.*, p.128.

[34] G.Didi-Hubermann, *op.cit.*, pp.17-25.

métaphores physiques, elle serait plutôt de l'ordre d'une force – un principe d'action et de déformation ; une énergie qui travaille à modifier un équilibre :

> « Il y a bien une structure à l'œuvre dans les images dialectiques, mais elle ne produit pas des formes bien formées, stables ou régulières : elle produit des formes en formation, des transformations, donc des effets de perpétuelles *déformations*. »[35]

L'usage plus ou moins instinctif que l'on fait de ce mot dans les discours analysant, entourant, commentant les écritures contemporaines, va d'ailleurs dans ce sens. En interrogeant des metteurs en scène sur cette idée de « figure », il apparaissait en effet que ce mot s'imposait d'abord comme nécessité d'un renouvellement lexical, désir d'élargir le vocabulaire en usage afin de poser autrement les questions du jeu et de l'interprétation des « personnages »[36]. Partant du principe que l'histoire des mots a nécessairement quelque chose à nous dire de l'histoire des formes, je trouvais cependant dommage que ce soit toujours à peine en creux qu'on évoque les enjeux distincts, particuliers, de ce que certaines écritures pouvaient offrir aux acteurs en matière d'incarnation. J'ai donc essayé de comprendre quelle substitution d'instance, quel changement d'état, quel ordre de représentation cherchait à désigner, intuitivement, l'apparition de la « figure » dans le champ lexical du théâtre ; dans un premier temps, il s'agissait de savoir ce que ce mot *voulait* dire, pour peu qu'on le prenne à la lettre.

« Figure » est un mot extrêmement riche, avec ce que cela peut avoir de stimulant et de dangereux, mais il m'a semblé que son extension sémantique – les jeux de confrontation multiples qu'elle autorise (la figure et le style, mais aussi : la figure et l'idéologie du

---

[35] G.Didi-Hubermann, *op.cit.*, p.129.

[36] « Il y a un jeu de langue sur *figure* et *personnage*, qui correspond à l'envie de marquer une rupture : c'est la question du « psychologique » et du « pas psychologique ». Je crois que ce changement de vocable raconte avant tout ce désir qu'ont eu les auteurs de proposer autre chose : il s'agit de ne pas utiliser le même mot pour ne pas utiliser la même écriture, et pouvoir en parler, autrement. La « figure » n'est pas un mot que j'emploie souvent…et le « personnage » encore moins – il me semble empreint de tellement de choses, d'un tel passé, qu'il n'arrive pas à reconsidérer du présent. »

(Transcription d'un entretien avec Michel Cerda, réalisé en mai 2003)

« Je suis d'accord avec toi pour dire que la séparation qu'on ferait entre la figure et le personnage n'est pas si évidente : je crois que ces mots servent avant tout dans le travail, pour parler aux acteurs. Si on change de vocabulaire, si on dit figure, totem, porteur de paroles, passeur, messager, l'acteur change aussi d'articulation pour énoncer autrement le texte, cela lui permet de se déplacer, de se dégager de ce que le personnage traîne comme idées, images, lieux communs derrière lui. »

(Transcription d'un entretien avec Robert Cantarella, réalisé en avril 2003).

Au fil de l'analyse, j'aurai l'occasion de citer d'autres extraits d'entretiens où les metteurs en scène proposent leurs définitions.

visage, la figure et la marionnette[37], la figure, la danse et le rythme) – était effectivement à même d'ouvrir des voies d'accès possibles aux modes renouvelés de l'être(-là) théâtral, à leurs exigences et à leurs implications ; ce sera tout l'enjeu de cette étude que de le montrer. Je n'explore ici, en guise d'introduction, que le champ « esthétique » de cette notion : la figure a pour premier intérêt de poser la question du personnage en termes d'image – de saisir l'être théâtral comme enjeu figuratif et non plus herméneutique.

Dans les langues indo-européennes, « figure » est un mot qui renvoie presque toujours à une idée de manifestation visible : depuis la *figura* latine (« forme », « représentation sculptée »), on trouve en italien, *figura* : « forma, aspetto », « fattezze e sembianze umane » ; en espagnol, *figura* : « aspecto, silueta » ; en anglais, *figure*: « human form » : « shape of person » ; en allemand, *Figur* : « Mensch ; Meint eigentlich die Gestalt und Form ». En français, c'est aussi un mot qu'on emploie généralement pour désigner une « forme extérieure (d'un objet, d'un corps, d'un ensemble) », et plus particulièrement, une « représentation (d'un personnage humain), à des fins esthétiques ou didactiques ». Or, en dépit de la distinction humaine qu'on attache avec prédilection à l'idée de figure, la littérature a été pendant longtemps le seul art représentatif où cette notion n'était pas opérante : le personnage œuvrait déjà, tellement plus proche, plus propre, par l'intériorité qu'on lui confère, à la projection de la personne. La figure, en raison de ses connotations graphiques et visuelles, était pour sa part (et dans une certaine mesure, reste encore) réservée aux arts plastiques.

C'est à propos des personnages mis à mal par S. Beckett dans sa trilogie romanesque que M.Blanchot réinvestit la notion de « figure »[38], justement parce qu'on ne peut plus alors rien dire de l'intimité ou de l'intériorité supposée de ces créatures : elles sont là, elles existent, *visiblement*, mais on ne peut pas faire grand chose d'autre que le constater – sinon s'en étonner. Les personnages beckettiens n'ont pas de fond qui les animerait secrètement, ils ne sont que surfaces, dont

[37] La « figure » désigne en France les « formes nouvelles de la marionnette ». « Désignant l'ensemble de cet art dans des pays tels que l'Allemagne ou l'Italie, l'appellation « théâtre de figure » ne concerne, en France, que les créateurs qui entendent souligner la rupture avec la tradition […] Leur principale caractéristique est la diversité des techniques de manipulations utilisées, souvent au cours du même spectacle. […] Le choix de ces partenaires de jeu, leur mise en forme et la relation avec l'acteur-manipulateur occupent une place essentielle dans la dramaturgie, de sorte que la fiction dramatique se double fréquemment d'une fiction scénique [...] » (D.Plassard, article « Figure (théâtre de) » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de M. Corvin, coll. In Extenso, Larousse, 1998).

[38] M.Blanchot, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. : Gallimard, 1959), 1995, p.287.

l'écriture se contente d'enregistrer les manifestations insignifiantes – c'est-à-dire : tenues hors intrigue, hors interprétation. Le resserrement sur la figure, qui déplace les attentions de l'intériorité psychologique aux conditions d'existence objectives du personnage, va en effet de pair avec l'effritement de la narration : privé de ce continuum identitaire qu'est le personnage substantiel, actantiel, le récit n'a plus de cours à suivre ; et inversement. L'espace-temps de la figure est donc celui de la présence immédiate, du cadrage instantané, et dédramatisé. C'est pourquoi, en reprenant les termes de Gilles Deleuze (qui analyse les enjeux de l'isolement de la « Figure » chez Francis Bacon[39]), je dirais que par contraste avec le personnage, le rapport que les figures entretiennent à la représentation n'est plus « figuratif », mais « figural » : personnages d'un théâtre désinstrumentalisé, leur corps n'est ni illustratif, ni narratif , mais performatif[40]. Sur scène, les figures ne re-présentent rien ; elles s'imposent comme force d'apparition par la parole, et ne donnent rien d'autre à lire que cet événement poïétique -là.

Au fil de son analyse, G. Deleuze retient deux autres critères de qualification de la Figure chez F.Bacon, qui me semblent similaires à la manière dont les auteurs du corpus traitent leurs personnages. Le premier concerne le rapport de la figuration au réalisme :

> « *Un ensemble visuel probable (première figuration) a été désorganisé, déformé par des traits manuels libres qui, réinjectés dans l'ensemble, vont faire la Figure visuelle improbable (seconde figuration).* [...] Passant par ces traits, la figuration retrouvée, recréée, ne ressemble pas à la figuration de départ. D'où la formule constante de Bacon : faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants. »[41]

L'analogie demande une légère transposition (du visuel à l'auditif) : au théâtre, l'effet-figure passe par l'invention d'une langue inédite, qui combine les sons, module la syntaxe autrement, et ce faisant, donne à entendre des présences sans précédent. On éprouve à leur égard le

---

[39] « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Dès lors elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif : vers la forme pure, par abstraction ; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le « figural » au « figuratif ». Isoler la Figure sera la condition première. Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré. Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait. » (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, coll. L'Ordre philosophique, Seuil, 2002 (1ère éd. : La Différence, 1981), p.12).

[40] Les auteurs du corpus ne renoncent pas à l'incarnation – V. Novarina l'explore par la voie négative – mais ils ne la soutiennent plus en amont d'une existence, du moins, d'une logique qui préexisterait à son énonciation.

[41] G. Deleuze, *op.cit.*, p.92.

même sentiment de « curiosité » qu'éprouve Michel Leiris face aux œuvres de Bacon – pour les mêmes raisons :

> « Quant aux œuvres de Francis Bacon – du moins celles que, toute question de qualité mise à part, je tiens pour les plus curieusement vivantes – leur intensité extrême me paraît résulter d'une conjugaison paradoxale de ces deux voies : la distorsion plus ou moins poussée des figures coexiste avec un traitement passablement naturaliste des contours »[42]

Se voit en effet confirmée ici l'idée de l'effet-figure comme travail de déformation du personnage et de réagencement poétique, réappropriation singulière de ses codes convenus. C'est ce que dans son analyse G. Deleuze nomme le « diagramme », « ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones »[43], dont la composition rythmique rend présent un « fait », c'est-à-dire un événement « qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement, et fait coaguler des éléments d'apparence arbitraire en un seul jet continu. »[44].

Après ce détour deleuzien, je définirai donc la figure théâtrale comme produit d'une double tension. C'est une notion qui désigne d'abord l'émancipation de l'image à l'égard de la représentation narrative : on parle de figures quand on s'en tient à ce qu'on voit (et ce qu'on entend) du personnage, sans explication ni extrapolation possible ; quand sa réalité se résorbe dans cette observation-là : l'effet-figure est celui d'un imaginaire du personnage qui ne se laisse plus rabattre sur l'axe de l'illusion référentielle. Mais ce suspens figuratif n'est possible, précisément, que parce que le personnage se voit simultanément indexé à la poétique qui lui donne forme : la figure désigne une présence théâtrale qui s'invente comme être-là de paroles, irréductible à un modèle référencé. Les figures relèvent d'une ontologie poétique, d'une « logologie »[45] : elles ne sont, en dernier lieu, qu'à l'image de la langue qui les traverse.

---

[42] M.Leiris, *Francis Bacon, Face et profil*, éd.Albin Michel (1ère éd : 1983), 1988, p.27.
[43] G. Deleuze, *op.cit.*, p.95.
[44] G. Deleuze, *op.cit.*, p.150.
[45] J'emprunte ce concept à Barbara Cassin, philosophe qui interroge l'histoire « refoulée » de la philosophie : celle des sophistes, dont l'auteur montre qu'ils constituent un véritable contre-modèle platonicien (cf. B.Cassin, *L'Effet-sophistique*, Paris, Gallimard, NRF essais, 1995). Son travail a le grand intérêt d'inscrire les découvertes somme toutes récentes de la philosophie analytique (Wittgenstein, Austin) dans une histoire à long terme (sophistes grecs, traités de rhétorique latine, scolastique médiévale), qui permet de repenser les rapports du langage et de l'être, à rebours de la *mimêsis* platonicienne : la parole est un faire, une puissance de création, qui déborde largement la problématique du vrai.

Cette conception de l'être théâtral comme créature de langage n'est pas spécifique aux écritures contemporaines. Pour les mêmes raisons, Roland Barthes parle de « figure » et non de « personnage » chez Racine :

> « Cette action originelle n'est pas jouée par des *personnages*, au sens moderne du mot ; Racine, avec l'époque, les appelait beaucoup plus justement des *acteurs* ; il s'agit au fond de masques, de figures qui reçoivent leur existence, non de leur état civil, mais de leur place dans la configuration générale qui les tient enfermés. [...] Le discours racinien livre de grandes masses de langage indivis, comme si, à travers des paroles différentes, une seule et même personne s'exprimait. [...] L'unité tragique n'est donc pas l'individu mais la figure [...] Il n'y a pas de *caractères* dans le théâtre racinien (c'est pourquoi il est absolument vain de disputer sur l'individualité des personnages, de se demander si Andromaque est coquette ou Bajazet viril), il n'y a que des situations, au sens presque formel du terme : tout tire son être de sa place dans la constellation générales des forces et des faiblesses. »[46]

L'identité des figures est interactive (elle se construit dans et par les échanges, les situations d'énonciation), mais aussi performative : c'est la manière de dire qui les fait être. Chez Racine, R. Barthes montre ainsi comment c'est la « règle » de l'alexandrin qui produit le tragique – et non le personnage et sa psychologie :

> « Comme dans tout théâtre codifié, la règle se substitue ouvertement à la subjectivité, la technique à l'expression. Il y a bien des rapports entre la rigueur de la règle classique et la syntaxe impérative des symboles gestuels et vestimentaires dans le théâtre oriental : l'un et l'autre sont là pour *épuiser* l'acteur, pour substituer son savoir à son inspiration. [...] Cuny semble avoir compris que le discours tragique procédait par avancées de grands plans immobiles, de paliers ; il ne « sort » pas les mots, les inflexions, les accents ; il n'intervient dans son propre discours que pour manifester clairement ses grands changements. En bref, sa diction est *massive* (c'est-à-dire qu'elle procède par masses). »[47]

Au fil de cette étude, il s'agira précisément de voir comment cette question de la « règle » poétique se pose pour chacun des auteurs, et en quoi elle renouvelle les techniques de l'acteur.

Ce travail sur la figure est en effet porté par un triple questionnement : comment (d'un point de vue poétique), pourquoi (d'un point de vue historique et épistémologique) et avec quelles implications (pour le statut et le jeu de l'acteur ; pour le spectateur), l'imaginaire de la représentation ne passe plus nécessairement par les modalités classiques de l'effet-personnage[48]. J'ai préféré, plutôt que

---

[46] R. Barthes, « L'Homme racinien » in *Sur Racine*, Seuil, coll. Point Essais, (1ère éd. : Seuil, 1965), 1979, pp.15-16 et 18. Dans les théâtres de la parole, il s'agit encore plus clairement de « situations » d'énonciation (cf. les « figures textuelles » recensées par M. Vinaver in *Ecritures dramatique*, *op.cit.*, pp.901-904).

[47] R. Barthes, « Dire Racine » in *Sur Racine*, *op.cit.*, pp.130 et 133.

[48] Concernant le « pourquoi » et les « implications » : il est évident que chacune de ces questions pourrait constituer en soi l'objet d'une thèse. Dans le cadre de ce travail, je m'en suis tenue à ouvrir des pistes,

séparer les choses de manière trop artificielle, prendre le risque du bourgeonnement. J'ai abordé les textes du corpus par problématiques, zones de perturbations, de questionnements : l'enjeu était d'arriver à pointer des fonctionnements communs tout en dégageant la singularité de leur appropriation par les auteurs ; dans la mesure du possible, j'ai essayé de tenir compte de l'histoire de chaque œuvre – le mouvement diachronique de l'écriture. À l'occasion, j'ai indiqué en note des correspondances, des articulations, pour faciliter les recoupements du lecteur. J'espère sans trop de didactisme.

J'analyse l'effet-figure en deux temps. Dans une première partie, j'ai choisi de me tenir en amont du texte – et donc de son « devenir scénique » : je me consacre à l'analyse de la liste des personnages, en interrogeant les modes de présentation auxquels ont recours les auteurs, et surtout, en analysant la manière dont ils choisissent de nommer leurs créatures. Les êtres du corpus ont souvent des noms à forte densité poétique, qui tendent à les afficher comme « surnuméraires[49]», c'est-à-dire, sans véritable modèle de référence dans le monde, du moins, comme relevant d'une réalité à part. On a l'impression d'appellations codées – que j'ai pris comme une invitation au décryptage. Une très large partie de l'analyse consiste donc à dresser une sorte de spectre dramaturgique de la figure, fondé sur la distinction onomastique : en partant des identités les plus convenues à celles qui renvoient directement au monde de l'œuvre, l'inventaire des noms permet de baliser le champ d'existants imaginés par des auteurs qui, globalement, refusent l'illusion dramatique[50]. S'en tenir au nom était une manière d'en repasser par les voies intuitives de la lecture et de voir jusqu'à quel point, puisque la figure était censée poser la question du visible, pouvait s'imposer un imaginaire « figural » du personnage, indépendamment de son accomplissement fabulaire et de sa concrétisation scénique. Dans cette partie, je n'ai que très rarement

---

suggérer des questionnements ; l'enquête approfondie reste à faire, et est nécessaire. Je me suis ici essentiellement consacrée à la question de la production des figures dans et par les textes : je considère cet examen attentif des fonctionnements de l'écriture comme un premier terrain d'exploration, un « terreau » de recherches.

[49] Je reprends la distinction de V. Jouve (*L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.28).

[50] On sait que faire advenir à l'existence et au sens, c'est toujours, d'une manière ou d'une autre, dire comment *ça* s'appelle ; un destin, a fortiori, ne prend forme qu'à partir du moment où on lui a donné un nom. Ceux qu'on ne connaît pas, ou qui ne veulent pas se faire connaître, restent anonyme*s* ; inversement, du nom propre au surnom, du sobriquet au titre honorifique, se décline toute une gamme d'appellations, qui varient en fonction du degré de sympathie ou de familiarité attaché aux personnes. L'attribution de tel nom plutôt que de tel autre révèle donc toujours quelque chose de la relation interpersonnelle de ceux qui choisissent de s'appeler ainsi. Dans le cas de l'écriture, ces remarques engagent les auteurs vis-à-vis de leurs personnages : les identités qu'ils choisissent de leur attribuer (réalistes ou fantasques, typiques ou indécises) témoignent du rapport qu'ils entretiennent à la représentation, et influent directement sur la construction imaginaire du personnage par le lecteur-spectateur.

anticipé sur les fonctionnements des textes proprement dits ; il s'agissait plutôt d'émettre des hypothèses sur les enjeux de représentation et le rapport aux spectateurs que semblait indiquer le choix de telle ou telle appellation.

La deuxième partie, qui aborde l'effet-figure en situation d'énonciation, se construit en trois temps : ontologique, narratif, poétique. Il s'agissait tout d'abord de voir comment, au-delà du paratexte, l'univers onomastique et ses divers enjeux figuraux infiltraient effectivement la représentation. Les questions qui se posent alors sont celles des rapports du nom et de l'image, de l'identité nominale et de l'incarnation : je les envisage à la lueur des analyses de Marie-José Mondzain – philosophe qui travaille sur les sources iconiques de l'imaginaire contemporain[51]. Dans un deuxième temps d'analyse, je me suis intéressée aux rapports entre les identités nommées et les identités construites au fil de la parole. Ce traitement en deux temps de l'identité fictive permettait de mettre en évidence le fait que l'effet-figure était lié à un traitement dissocié du personnage et de l'énonciation : alors que dans les dramaturgies classiques, le protagoniste fait corps avec ses mots, qu'ils vont ensemble dans le sens du drame, dans les dramaturgies de la figure, la parole, le personnage, constituent, en tant que tels, des pôles de questionnement et d'intérêt autonomes, ouvrant des imaginaires (scéniques, diégétiques) que les écritures ne font pas forcément ni systématiquement coïncider. La poétique du visible n'est plus coalescente à celle de la fiction : c'est tout l'intérêt de l'effet-figure que de ménager des espaces de frottements, de contradictions, d'interférences, de décadrages, qui deviennent de véritables creusets de théâtralité. Dans cette partie, il s'agissait donc de voir comment se règle la distance des énoncés et à leurs énonciateurs et quelles relations les auteurs choisissent d'établir entre image des corps en scène et élaboration strictement imaginaire des effets-personnage.

Dans le dernier chapitre de cette étude, enfin, je me suis consacrée aux enjeux pragmatiques de l'effet-figure. Dès lors que les écritures s'emploient à rendre problématiques les rapports de la parole et de l'image, qu'elles travaillent la langue et la représentation dans une relative indépendance, et souvent à rebours, du moins, aux marges de

[51] M.José Mondzain, *Image, icône, économie*, *les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1996. Une remarque : dans l'incipit de *Logique de la sensation*, G. Deleuze a aussi recours au terme d'icône. « C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est…, ce qui a lieu… Et la Figure ainsi isolée devient une Image, une Icône. » (G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op.cit.*, p.11).

leur fonctionnalité narrative, se pose en effet légitimement la question se savoir ce qui se joue sur scène, et comment. En repartant de la notion d'oralité telle que la définit Henri Meschonnic, j'ai tenté de pointer en quoi la facture rythmique de l'écriture avait force de présentation, et fait l'hypothèse qu'avec les figures, se jouait l'apparition de « sujets poétiques ». Alors que le personnage est prisonnier d'une logique binaire du signe – il n'est qu'un « valant pour », un reflet du sens et du monde – la figure est un état de présence inaliénable, qui s'invente dans sorte de suspens de l'être à la parole. Il n'est alors plus question de faire-semblant : la figure, qui porte en elle (étymologiquement[52]) et assume (dans les textes) les questions du figuratif et de la fiction, donne à voir un imaginaire paradoxalement tenu hors feintise. En cela, les dramaturgies de la figure s'inscrivent dans l'histoire des formes théâtrales : elles interrogent et renouvellent les rapports de l'acteur à l'être qu'il a à incarner, du spectateur à ce qui lui est proposé en matière de représentation.

S'il m'a semblé intéressant de fonder mon analyse de l'effet-figure sur les textes de J-L. Lagarce, de P. Minyana, de V. Novarina et de N. Renaude, c'est que le parcours à travers ces quatre écritures a priori sans grands rapports permettait justement de baliser de manière assez large le champ dramaturgique des figures, et d'une certaine manière, d'en définir les limites : d'un côté, le théâtre de J-L. Lagarce, où l'on est dans une sorte de régime minimal de la figure (les êtres qu'ils proposent s'appréhendent en des termes qui restent globalement d'ordre psychologique et narratif) ; de l'autre, le théâtre de V. Novarina, qui pousse l'être théâtral dans ses derniers retranchements, et porte à son terme épiphanique la logique « figurale ». L'analyse de ces œuvres révélait cependant, par-delà ce grand mouvement général, la possibilité de combinaisons d'auteurs à géométrie variable, des « conjointures » d'écriture, qui s'articulaient différemment selon qu'on abordait la question de la figure du point de vue du visible, du symbolique ou de la technique[53]. Au fil de la recherche, des termes se sont imposés, qui

[52] Figure, comme fiction, découle du verbe latin *fingere* : « modeler ». En français, ce verbe s'est psychologisé : il a donné le verbe « feindre » (où l'on passe de l'idée du « modelage » à l'idée du modelage intentionnel, et donc de la tromperie. J'aurai l'occasion d'y revenir).

[53] J'en mentionne ici quelques unes. Lagarce, Novarina et, depuis une dizaine d'années, Minyana, inventent une langue qu'on retrouve de parleur en parleur et de texte en texte ; de manière contiguë, Minyana et Novarina inventent un style de personnage très spécifique, un corps théâtral singulier, à l'image de leur écriture ; Lagarce et Renaude s'attachent davantage aux situations et aux enjeux de l'énonciation, dans un contexte qui est globalement celui du cercle affectif. L'imaginaire de Renaude, comme celui de Minyana, a cependant trait au burlesque (cinématographique). Lagarce et Minyana ont un rythme majeur, récurrent, une « musique » immédiatement identifiable ; chez Novarina et Renaude, le rythme est aussi au cœur de l'écriture, mais ils l'explorent de manière plus protéiforme ; ces deux auteurs confèrent qui plus est à la langue une dimension omnipotente, etleur œuvre tend à l'autoréflexivité.

reviennent avec prédilection suivant les auteurs – créatures, pantins de langue, marionnettes narratives, êtres de représentation, personnel hyperfictif. Il ne s'agit pas de catégories hermétiques, ni définitives : l'enjeu de ces appellations est d'abord de nuancer des tonalités de l'effet-figure ; elles participent aussi du plaisir qu'il y a à essayer de nommer de nouveaux états du personnage.

En début d'analyse, j'ai pu établir des analogies de fonctionnements entre les écritures du corpus et d'autres écritures contemporaines ; très rapidement cependant, cela ne s'avérait plus possible. L'effet-figure étant d'abord lié à un rapport réflexif au personnage, dont l'onomastique porte à titre privilégié l'empreinte, la plupart des identités nominales demandaient à être mises en perspective de la logique et de la facture de l'écriture où elles apparaissaient : elles sont partie prenante des régimes de métafiction, de surthéâtralité, d'autoréférentialité qui caractérisent les auteurs étudiés ici ; cette dimension métastructurelle de la nomination demanderait donc à être pensée, dans sa singularité, pour chaque œuvre. De manière assez ponctuelle, j'ai par ailleurs pointé des généalogies historiques (en particulier concernant le rapport de l'effet-figure et des « théâtres du Nouveau roman »[54]), et plus symboliquement, choisi de faire d'Ubu une sorte de figure tutélaire. Qu'un personnage dise « merdre », et il devient une figure ; en caricaturant. L'idée est qu'en ouvrant ainsi la représentation, Jarry décide d'aller « contre » tout en maintenant un protocole codifié : c'est de l'intérieur et par la langue que son écriture déforme, travaille, s'attaque à un certain nombre des conventions théâtrales. L'insulte est emblématique, mais anecdotique. Tout au long de ce travail, j'aurai l'occasion de revenir sur ce qui me semblent être les enjeux fondateurs de la geste ubique[55].

Lagarce et Minyana cultivent davantage le ressassement, la maxime. J'arrête là cet inventaire, non exhaustif.

[54] J'emprunte l'expression à Arnaud Rykner (A. Rykner, *Théâtres du Nouveau roman. Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988). L'une des intuitions de cette recherche est que les figures contemporaines poursuivent le questionnement initié par les écrivains du Nouveau Roman, qui non seulement ont formalisé mais surtout ont fait fiction de la question du personnage.
Très schématiquement, on peut dégager une double tendance. La première consiste à se resserrer sur le théâtre de sa voix : on aboutit alors à une « dramatisation » de la parole (chez N. Sarraute ou M. Duras par exemple). La deuxième n'évacue pas la question du corps et se loge au cœur même de la production « imageante » et « imaginante » de la parole, en jouant du paradoxe présence de fiction / aveu de l'illusion (c'est le cas de R. Pinget, et de S. Beckett). L'effet-figure au théâtre me semble s'inscrire dans cette dernière filiation.

[55] Dans cette recherche des figures tutélaires, j'avais naturellement pensé à Woyzek. Ubu présentait l'avantage d'avoir été mis en scène par son auteur et d'être un emblème théâtral plus approprié pour un corpus qui se révélait « franco-français ».

En guise de conclusion ouverte, je clôturerai ce préambule par une double citation : d'une part, ce que Clément Rosset dit du réel, qui serait une sorte de parti pris d'analyse :

> « nous appellerons *insignifiance du réel* cette propriété inhérente à toute réalité d'être toujours indistinctement fortuite et déterminée, d'être toujours à la fois *anyhow* et *somehow* : d'une certaine façon, de toute façon. [...] Rendre le réel à l'insignifiance consiste à rendre le réel à lui-même : à dissiper le faux-sens, non à décrire la réalité comme absurde ou inintéressante. Et surtout pas à décrire comme anodin le fait qu'il existe une réalité, ignorant ainsi, ou croyant éliminer à peu de frais, la question ontologique. [56]

de l'autre, l'affirmation de R. Abirached, horizon épistémologique de cette recherche :

> « la transformation, l'effacement et la survie du personnage ne dépendent pas d'une décision individuelle, mais du statut qu'une société reconnaît, dans son fonctionnement quotidien, à ses fétiches, à ses images, à ses jeux et à son théâtre. »[57]

[56] C.Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, coll. Reprise, Minuit, 2003 (1ère éd : Minuit, 1977), pp.13 et 40.
[57] R.Abirached, *La Crise du personnage*, *op.cit.*, p.381.

LE NOM

(inventaire onomastique du personnel convoqué)

« XXII – Liste des monstres, mutants, muets, liste de tous les gens, liste des hommes faits en autre chose qu'en homme, en d'autres matières que de chair et de sang. Liste des hommes faits en esprit. »
(V. Novarina, « Impératifs », *Le Théâtre des paroles*)

1. Liste des personnages : nouveaux modes d'emploi(s)

De façon un peu abrupte, j'ai choisi d'entrer en matière comme on entre dans le livre – en examinant le premier signe distinctif de l'écriture théâtrale, la liste des personnages[58], qui lorsqu'elle précède le corps du texte à proprement parler, a toujours un effet initiatique : c'est une zone intermédiaire, transitionnelle[59], qui fait basculer le lecteur du monde réel au monde de la fiction, l'y introduit, en le plaçant nominalement face aux protagonistes de la pièce à venir. Avant même leur mise en jeu, les personnages s'y trouvent qualifiés, plus ou moins précisément, nommés, plus ou moins conventionnellement ; ces indications constituent pour le lecteur les premiers points d'ancrage concret voire les seuls fondements possibles à leur représentation imaginaire. Sur scène, les processus d'identification passent en effet, instinctivement, par la reconnaissance physique de l'acteur, image de tel rôle par rapport à tel autre ; le lecteur est en revanche obligé d'en revenir sans cesse à cette identité nominale pour tenter de comprendre qui dit quoi et à qui – beaucoup au début, puis de moins en moins, jusqu'à ce que le nom fasse suffisamment « être » ou « corps » pour lui. D'où les difficultés qu'on éprouve parfois à lire certaines pièces contemporaines, qui précisément refusent d'identifier ou de définir en amont leurs locuteurs ; d'où aussi, et à l'inverse, la valeur exacerbée du nom, dès lors que l'être qu'il désigne ne semble pas renvoyer, a priori, à un modèle référencé : l'effet-personnage se trouve alors comme dénaturé par ce que son appellation a d'inouï, d'inédit.

Partant de ces constats, il m'a semblé important d'aller voir plus précisément comment les auteurs contemporains s'y prenaient pour désigner leurs personnages : les normes de présentation classiques étant devenues globalement caduques, chaque modalité, quelle qu'elle soit, est choisie et par là même signifiante. C'est aujourd'hui à chaque auteur qu'il revient d'inventer, ou le cas échéant, de reprendre, les conventions amenées à régir son monde théâtral. Dès la première page peuvent donc se lire en filigrane, dans la manière dont nous parviennent les

[58] Je précise que ce premier chapitre a essentiellement une fonction « apéritive » : il consiste en une succession de remarques, un premier repérage de tendances, qui, tout en restant superficiels (la question est de savoir ce qu'on apprend en jetant un premier coup d'œil sur le livre qu'on ouvre), permettent de définir un champ d'hypothèses et de questionnements que les chapitres suivants exploreront beaucoup plus précisément.

[59] Par ce terme, D.W.Winnicott désigne les phénomènes par lesquels l'enfant ouvre un « espace potentiel », c'est-à-dire une « aire intermédiaire d'expérience » fondée sur le jeu. Cet espace-temps n'est ni réalité psychique (intérieure, subjective) ni perception objective (principe de réalité). C'est une aire de création de réalité et de constitution de soi. (D.W.Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel,* Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, (1ère éd. : Gallimard, 1975), 2002).

personnages, un certain nombre des partis pris propres à une écriture, et en particulier le degré de réalité, celui de théâtralité, que les auteurs décident d'accorder à leurs créatures.

1.1. De l'ordre d'importance à l'ordre d'apparition

Le premier changement notable, affectant la plupart des textes du corpus, a trait au principe organisateur des didascalies initiales, dont l'effet immédiat est de nouer, en amont de la pièce, un certain pacte de lecture – avec ses présupposés, ses attentes, qui se verront déjoués ou non. Dans les dramaturgies classiques, la liste des personnages a ainsi pour principale fonction de présenter les participants, de délimiter leurs rôles respectifs et préfigurer ainsi, plus ou moins précisément, la nature de leurs relations : un tel est amoureux d'une telle qui en aime un tel qui est le frère d'un tel qui aime la même. Il s'agit alors d'abord de situer les personnages par rapport à la fable : tout est fait pour que, d'entrée de jeu, on puisse repérer les héros, leurs amis, leurs rivaux, leurs serviteurs. Le système classique des didascalies initiales trame ainsi le plus souvent, de manière quasi transitive, le schéma actantiel de la pièce qu'elles annoncent. Dans le même temps, les différents protagonistes se trouvent en quelque sorte rangés par castes narratologiques : les personnages principaux viennent en premier, les secondaires en second, tandis que tous les rôles plus anecdotiques se trouvent relégués à la fin de la liste.

Avec la mise en crise de la fable[1], on peut repérer, entre autres conséquences, une réévaluation, une redistribution de ces différents grades dramatiques. Dès lors que le souci d'une action à faire progresser n'est plus prioritaire, la constellation des personnages n'a plus forcément à s'ordonner selon le degré (ou l'importance) de leur engagement respectif dans l'accomplissement du drame. D'où la tendance, dans les dramaturgies contemporaines, à énumérer plutôt les personnages selon leur ordre d'entrée effective en scène : leur succession dans la liste est alors à l'image même de leur tour et de leur prise de parole dans la fiction. Au point que dans le *Babil des classes dangereuses*, V. Novarina suit tellement à la lettre le mouvement pléthorique des 284 apparitions qu'un même personnage (Canusse) se trouve cité plusieurs fois. Consignant rigoureusement chacune de ses

[1] Sur cette question, je renvoie aux actes du colloque : *Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910*, Etudes théâtrales n°15-16, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1999.

interventions, l'auteur circonscrit ainsi, dans le temps virtuel de la liste, les moments très ponctuels de sa présence réelle en scène[60].

> *personnages :*
>
> Hanterne, Pinochet, Alib, Labius, Le Professeur Prigent, Les Enfants, Le Principal Tanon, Le Professeur Uri, Jandot, Habère, Docteur Mercier, Malade Darjat, Major Cerveau, Roland Hénin, Paul Lourissot, Antor, Alba, Latour, Docteur Marin, Aporifuge, Silipe, Acton, Le Verseur Acatène, Souchord, Canusse, Gloutre, Adramifère, Glilite, Luchon, Snion, Piot, Bartaglagine, Tactaud, Fi, Aglon, Jaglot, Bricache, Vapoune,, Cortaliton, Cortaligot, Orifuge, Glitaud, Aji, Guiglot, Ripe, Spartaligon, Tercine, Antoume, Canusse, Cratile, Bouche, Oreille, Contre-Gigue, Sapor, Luchon, Dajet, Malbot, […][61]

Les didascalies ne sont alors plus là pour préfigurer une fable, mais simuler, comme en lecture accélérée, le cours de la représentation à venir, dans son déploiement de parleurs à la chaîne.

On peut déduire deux choses de ce renversement de tendance – de ce passage d'une dramaturgie de l'action à celle de la parole. Tout d'abord, un refus de la hiérarchisation des rôles en amont : à première vue, tous les personnages sont aussi importants les uns que les autres, et il est impossible pour le lecteur de décider ou de prévoir qui sera le héros, pour tant est qu'il y en est (encore) un (et un seul). Ce qui lui apparaît avant tout, c'est que tous ces personnages relèvent d'un même monde et participent, le cas échéant, d'une même histoire, sans que celle-ci soit forcément centrée sur une destinée particulière : il n'y a ni jugement ni distinction au préalable. Le sens ne se trouve ainsi plus orienté indépendamment de l'écriture : c'est seulement au cours de la parole que pourront se révéler des enjeux, se nouer des relations ou des conflits, et peut-être alors émerger des degrés d'importance. Ce resserrement de la logique narrative sur la logique textuelle semble aussi témoigner du désir qu'ont les auteurs de mettre en adéquation, autant que possible, la forme écrite et sa représentation en puissance : même les didascalies a priori les plus fonctionnelles ne sont désormais plus strictement coupées du drame, elles en suivent le déroulement, et finissent à l'occasion par y participer, au même titre que les parties dialoguées.

Dans plusieurs de leurs textes, P. Minyana et N. Renaude préfèrent ainsi, à la traditionnelle liste inaugurale des personnages, exhaustive, des procédés de présentation démultipliés, qui annoncent et mettent ouvertement en place les configurations propres à chaque

[60] À sa nomination aux lignes 6 et 9 de la liste, correspondent ses apparitions aux pages 170 et 179-182.

séquence[1]. La succession des micro-situations dramatiques constituant ces pièces se trouve alors scandée par l'énumération des personnages qui y sont ponctuellement mis en jeu, comme si ces derniers étaient convoqués, juste ici et maintenant, à l'œuvre de la représentation – régulièrement renouvelée :

> 5. Dans la plaine
>
> (Tac – Lota – Promeneur – Promeneuse – Femme à la branche – Michel (l'Homme))
> (P. Minyana, *Pièces*, p.98)
>
> Mme Ka a invité Louisa M. et Mme Hulot, le peintre G. et Frelon à dîner mais M.Ka est absent.
> (N. Renaude, *Mme Ka*, p.107)

Ces effets de distribution partielle et instantanée font en quelque sorte office de levers de rideau à répétition. Etape après étape, ils ouvrent un espace, installent une scène, puis la défont ; et lorsque Florence Giorgetti décide de mettre en scène *Madame Ka*, ou qu'Etienne Pommeret monte les *Drames Brefs (1)*, ils prennent le parti d'intégrer ces didascalies à la représentation[62]. Dans les deux mises en scène, le nom des personnages, le titre des séquences, se trouvaient rétroprojetés sur un pan de l'espace qui leur était réservé, la voix enregistrée de Florence Giorgetti venant même parfois, dans *Madame Ka*, redoubler l'annonce didascalique.

Ces propositions scéniques, symptomatiques de l'ancrage « littéraire » de ces écritures, révèlent aussi à quel point la langue est devenue le seul socle, la seule loi, la seule *nécessité* de ce théâtre. L'écriture des didascalies initiales, dans ses modes renouvelés, renvoie en ce sens au passage théorisé par M. Vinaver d'une « parole-instrument de l'action » à une « parole-action » : si les personnages ne viennent plus, en actants attendus, occuper la place et le rôle qui leur seraient impartis en fonction d'une logique ou d'un schéma narratifs préétablis, la manière dont ils sont nommés, l'ordre dans lequel ils nous sont présentés, racontent en revanche quelque chose du parcours dramaturgique de la pièce telle qu'elle va se déployer.

Ce que donnent désormais à lire ces sortes d'organigrammes dramatiques, ce sont moins des informations concernant les divers

---

[61] V. Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, in *Théâtre*, Paris, P.O.L (1ère éd. : Paris, C.Bourgois, 1978), 1998, pp.156-157.

[1] C'est le cas, chez P. Minyana, de *Drames Brefs (1)*, *Drames brefs (2), La Maison des morts, Où vas-tu Jérémie ?, Pièces*. Chez N. Renaude, de *Divertissements touristiques, À tous ceux qui, Madame Ka.*

[62] *Madame Ka* (N. Renaude/F.Giorgetti), a été mis en scène au Théâtre de la Ville (Paris, octobre 2001). Les *Drames brefs (1)* (P. Minyana/E.Pommeret), au Théâtre de l'Est Parisien (novembre 2002).

protagonistes qu'un principe de fonctionnement, un défilé linguistique du texte, en concentré. Avec cette conséquence essentielle qu'une lecture attentive de la liste des personnages, tout à la fois image prédictive et parcours surplombant de la représentation, permet souvent d'émettre un certain nombre d'hypothèses, par anticipation, sur la fiction : ce n'est alors plus de fait, par renvoi à des modèles ou des références extratextuels, mais par le traitement singulier de la langue, sa poétique interne, que se profilent ou se laissent présager des mouvements, des revirements, des tendances possibles.

La description minutieuse du mode de présentation adopté par C. Huysman dans *Manuel de Hohenstein*[63] est à cet égard révélatrice. Particulièrement travaillées, précises, complexes et énigmatiques à première vue, les didascalies renouent, finalement, avec leur fonction toute traditionnelle de configuration du drame, à cette nuance près que tous les enjeux de l'intrigue, inscrite en filigrane, ne se dévoilent que par un décryptage attentif des implicites et des codes typographiques mis en œuvre par l'auteur :

Les Frères Famine : - Tête Brûlée / Le Douanier Aveugle
- Bouche Cousue

La Lune / L'Espérance / Notre-Dame du Bon-Secours / Sophie

Massémée, *mère des frères Famine et de Manuel*
Les Membres de Massémée (Main, Jambe, Mâchoire)

Les Intelligents
L'artiste

La Destinée / Forderer / La Belle Emotive

Le Monde / Manuel de Hohenstein / L'Embryon

Le Soleil et Cassiopée

Le Méridien de Paris

Mortem, *père des frères Famine*
La Mort

Saturne, L'Enfant au crâne, Vénus, Pégase, La Paix, La Population du Centre-Ville

L'Univers
Les pompiers de Strasbourg, Le Flic Vert-de-Peur
Le Tonnerre
Carol, Eve, Pascale, Gérard

Le Chœur des employeurs
Monsieur Juste
Le Chœur des travailleurs

[63] C. Huysman, *Manuel de Hohenstein*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre n°948, avril 1994, p.4.

La journaliste, Un travailleur, Une travailleuse
Le Chœur des Techniciens, une techniciennes
Le Banquier, La Boîte d'Interim
Le Chœur des jardiniers, Le Chœur des partenaires sociaux
L'Office des HLM

Les Figurines

Drolo, Foutu, Gêne

La Douleur, la Délivrance, la Chute
La Grâce, la Réalité et l'illusion, la Résistance

Tout d'abord, on note que si les personnages sont bel et bien nommés selon leur ordre d'entrée en scène, tous ne sont pas pour autant présentés de la même manière. Immédiatement, on repère quelques petites distinctions : certains noms sont annoncés seuls, d'autres sont juxtaposés, virgule après virgule, d'autres encore accumulés et regroupés en un même bloc, comme si soudain les apparitions se précipitaient – ce procédé tendant à s'amplifier juste avant la fin de la pièce. Par ces effets de rythme, l'impression d'une plus ou moins grande autonomie des intervenants présentés, cette liste trace, par vagues successives, une sorte de synopsis des prises de parole[64]. Par ailleurs, les divers procédés de définition nominale mis en œuvre par l'auteur permettent de repérer, dans leur succession, les principaux cadrages dramaturgiques de la pièce : les mythologies familiales et cosmogoniques dans un premier temps, puis un élargissement au champ social, une double ouverture, pour finir, au burlesque et à l'hypertrophie allégorique. Cela, pour ce qui est d'une lecture verticale. Car si l'on décide de s'attacher à une lecture plutôt horizontale, on s'aperçoit qu'à côté de ces regroupements typographiques, l'écriture présente un autre type de curiosité : les noms à « / ».

Par cet usage se trouve pointée une polyvalence relativement énigmatique : a priori, les êtres ainsi désignés ne sont pas vraiment distincts, puisque l'auteur n'a pas eu recours, comme il l'a fait ailleurs, à la virgule. La question se pose donc de savoir s'il s'agit d'un même pôle actantiel, amené à prendre divers visages (divers noms) au sein de la fiction dramatique, ou s'il s'agit de plusieurs rôles joués par un même acteur au cours de la représentation[65]. A la lecture de la pièce, il s'avère que cet enchaînement de noms renvoie effectivement aux différentes étapes de l'évolution ou de la métamorphose du personnage désigné

[64] Qui laisse en particulier présager une alternance de moments dialogués ou monologués, dans la pure tradition dramatique, et de moments beaucoup plus choraux et polyphoniques. C'est, en somme, le dessin et l'amplitude sonore de la pièce que la liste des personnages donne à voir.
[65] Ce texte est né d'une commande de Pascale Spengler : l'auteur savait pour qui il écrivait.

initialement : qu'il s'agisse de La Lune, de La Destinée ou du Monde, on se rend compte, a posteriori, que la nomination complexe de ces personnages trame à grands traits les multiples rebondissements de l'intrigue, quitte à en anticiper les coups de théâtre[66].

Ce regard à la loupe des didascalies a pour principal intérêt d'être démonstratif : le spectateur n'aura, sauf parti pris de mise en scène, pas accès à cette liste ; quant au lecteur, il peut très bien ne pas s'y arrêter, préférer entrer directement dans le texte – ce qu'il fera le plus souvent. Mais partant de l'idée vinavérienne selon laquelle, dans les théâtres où la parole est action :

> « la lecture *au ralenti* d'un fragment suffit à révéler pour l'essentiel le mode de fonctionnement de l'œuvre tout entière » [67]

il m'a semblé important de vérifier concrètement comment, par le travail poétique de la langue, par le régime, le mode de répartition des paroles, pouvait, dès les didascalies, s'inventer et prendre consistance un univers théâtral singulier.

1.2. Modèles extrêmes de présentation

Si l'on revient maintenant à une vision plus large, on note l'apparition, dans les écritures contemporaines, de deux modèles inédits de la traditionnelle liste initiale, qui précisément révèlent à quel point la densité verbale, les caractéristiques du mode de présentation des personnages, peuvent désormais constituer une sorte d'image homothétique de l'univers qu'elles annoncent, en préfigurer les modalités et les principes de fonctionnement, quitte à rendre problématique l'idée même de personnage.

La première tendance est paradoxale : elle consiste à ne pas présenter les locuteurs supposés. Les auteurs optant pour ce modèle proposent alors, plutôt qu'une pièce, un tissu de voix tour à tour juxtaposées, syncopées, entremêlées, qui procèdent essentiellement par

---

[66] La séquence II.15 (C. Huysman, *Manuel de Hohenstein*, *op.cit.*, p.34) révèle au spectateur ce que les didascalies avaient, dès le départ, laissé supposer au lecteur :

> La Mâchoire de Massémée. – Le Forderer l'a achevé Le Forderer m'a achevée
> La Destinée / Forderer. – Le Forderer et la Destinée sont les mêmes
> [...]
> Manuel. – Je suis le Monde

[67] M. Vinaver, *Ecritures dramatiques*, *op.cit.*, p. 11. Suite de la citation : « il s'agit d'un regard porté sur le texte à un niveau qu'on peut appeler moléculaire, et de ce point de vue la méthode renvoie à la façon dont la géologie et la biologie opèrent : par prélèvements observés au microscope. »

déclinaisons, reprises et variations. Ces voix finissent souvent, malgré tout, par se révéler plus ou moins identifiables – mais à plus ou moins long terme : délestées des présupposés et des attentes qu'inévitablement induit le personnage, ce n'est que par la lecture et dans l'écoute attentive du texte (ses rythmes, sa facture) qu'émergent peu à peu des entités énonciatrices possibles.

Ce brouillage des repères a priori renvoie au refus des auteurs d'une distribution classique (un acteur pour chaque personnage, avec un souci de mise en conformité des « emplois » et des « rôles ») et, plus globalement, à une remise en cause des conventions éditoriales normées : pas de découpage en actes ou en scènes, pas d'annonces didascaliques, pas de répliques à proprement parler. Ce sont des textes qui, ce faisant, posent ouvertement la question de leur appartenance au genre théâtral – l'idée qu'on s'en fait en tout cas. *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*, de N. Renaude, œuvre théâtrale fleuve traversée par plus de 2000 apparitions :

> **Notes de Bernadette Fouineau :**
> Brûlé photos. Grand feu. Ma vie. Les autres.
> Madeleine assommante dès le matin, a dit Pierrot mardi.
> Recopié paroles de *Chante, bengali, bengali chante.*
> Bizzarrerie dans ventre : voir Blandin.
> Loterie, samedi : gagné canif multi-usages.
> Ecrire à Houssaye : six mois déjà, pas de courage. Que dire ?
> Envisager achat concession.
>
> Tonio ? Jésus ? Ahmed ? Vous avez tout rangé ? Les F dans le fond, à côté des J et les L par-dessus ? Et les S où est-ce qu'elles sont les S ? Derrière les G ? Sur les N ? J'avais dit, Tonio, les N sous les C ? Jésus !
>
> Depuis qu'il porte des bretelles, je ne le désire plus.
> Bêêê.
>
> Tout le monde a son texte ? Quoi Brochot ? Tu n'es pas content de faire le Seau ? C'est un beau rôle le Seau !
>
> Lucien Cusset bonjour je passais dans le coin je suis venu voir c'est vide chez vous tenez je vous donnerai mon vieux canapé-lit il est comme neuf et des assiettes j'en ai plein mon buffet c'est pas du Limoges mais vous êtes pas difficile allez venez donc chercher tout ça demain soir ça me débarrasserra !
>
> J'ai pris des photos de ma femme, à son insu, vous voulez les voir ?[68]

ou plus récemment – dans un tout autre ton et une tout autre mesure – *Seuils*, de P.Kerman, *Diptyque*, de J.Lacoste ou *Les Repas HYC*, de C. Huysman[69], sont à cet égard tout à fait exemplaires.

[68] N. Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* , tome (2), Paris, Théâtrales, 1997, pp.28-29.

L'absence revendiquée de personnages est alors ce qui fonde le projet d'écriture de ces auteurs : proposer avant tout un théâtre de voix, de présences, qui se profilent, apparaissent et disparaissent selon les mouvements du texte, et dont l'existence se réduit en somme à un temps limité d'énonciation. Au jeu psychologique – que favorise la présence de personnages repérés – les auteurs substituent l'invention d'un corps de l'oralité, qui place le jeu et la virtuosité technique de l'acteur sur le devant de la scène :

> « dans le même temps où l'on renonce à la permanence d'un nom, d'une identité sociale, sexuelle, subjective, identifiable, on accentue le jeu que la parole se joue à elle-même, les activités rythmiques, les variations formelles, les conjugaisons d'affects, les débordements verbaux de toute sorte, et on place la diversité ailleurs que dans l'individuation et le seul artifice psychologique, dans des degrés d'adresse par exemple, ou dans des différentiels d'intensité. » [70]

Dans ces textes, le personnage ne vaut plus en tant qu'identité fictive, il ne fait plus illusion. Dans le même temps, on ne peut pas tout à fait prendre acte de sa disparition dans la mesure où il réapparaît comme étant le centre, au centre des miroitements énonciatifs qui, depuis toujours mais tacitement, fondent sa nature d'être théâtral. Cette ontologie verbale, seule réalité du personnage, demeure occultée tant que la parole est mise au service d'une action autre qu'elle-même. Dans ces dramaturgies de la parole, la notion d'épaisseur énonciative se substitue au contraire à toute autre considération d'existence. Par concrétions linguistiques, l'écriture finit par faire corps : si un effet-personnage finit bel et bien par advenir, ce n'est que dans l'activité et par la mise en jeu de ses principes mêmes de fonctionnement – thématisés de manière plus ou moins autoréflexive.

À côté de ce premier modèle, l'autre tendance repérable consiste, tout au contraire, à proposer des listes de personnages démesurées. Le processus de représentation y est alors moins interrogé en soi qu'il ne se trouve exacerbé et par là même dénudé dans toute l'ampleur de ses conventions. En multipliant les apparitions, en proposant des mouvements d'entrée et de sortie à répétition, les auteurs plongent leurs créatures dans un environnement hyperthéâtral qui met en exergue leur définition ludique. Comme en l'absence de prescriptions didascaliques, ces écritures induisent des principes

---

[69] P.Kermann, *Seuils*, Carnières-Morlanwelz, éd.Lansman, Hors collection, 2001 ; J.Lacoste, *Diptyque* (*Comment cela est-il arrivé ?* suivi de *Nouvelles révélations sur le jeune homme*), Paris, éd. Théâtre Ouvert, coll. Enjeux, 2002 ; C. Huysman, *Les Repas HYC*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.
[70] J.Lacoste, « L'événement de la parole », entretien avec Bruno Tackels repris dans *Dyptique*, *op.cit.*, p.81-92.

d'incarnation plurielle, sans préoccupations réalistes : confronté aux difficultés de production, le metteur en scène qui désirerait distribuer classiquement l'ensemble des rôles se verrait vite découragé. On pense aux recommandations de J. Genet qui, à la fin de la liste pléthorique des *Paravents,* précise que :

> « chaque acteur sera tenu de jouer le rôle de cinq ou six personnages, hommes ou femmes » [71]

D'un extrême à l'autre, le refus d'une liste sage, normée, témoigne donc de la volonté qu'ont les auteurs d'un théâtre résolument théâtral : si l'absence de liste initiale remet en cause le personnage via une réflexion sur la place et le statut de l'acteur (qui du coup peut tendre à le supplanter), l'élaboration de listes surabondantes renvoie quant à elle plutôt à une interrogation sur la nature même du personnage. C'est alors à l'intérieur même de la fiction théâtrale, en accusant ses rites de présentation d'un trait hyperbolique, que les auteurs s'emploient à déjouer ses présupposés et ses prérogatives traditionnels[72].

Les textes de V. Novarina sont sans aucun doute les plus emblématiques de cette esthétique de l'excès : du *Babil des classes dangereuses* à *L'Origine rouge*, ce sont chaque fois des litanies de noms qui inaugurent ses pièces – qu'un personnage se trouve, ou non, responsable de cet office didascalique. Jouissant pleinement des pouvoirs démiurges de l'appellation, l'auteur multiplie les apparitions imaginaires au fil de la langue et rappelle, ce faisant, qu'un nom peut suffire à faire le personnage de théâtre ; que d'une certaine manière même (et à la différence du personnage romanesque en particulier), il se résorbe tout entier dans ce nom, qui constitue en définitive son unique singularité : toutes ses autres caractéristiques – sa voix, son allure, son corps, son âge – c'est toujours à l'acteur l'incarnant sur scène qu'il les devra.

Fort de ce protocole épiphanique, V. Novarina n'hésite donc pas à nommer, on l'a vu, 284 personnages dans *Le Babil*, et même 511 dans *La Lutte des morts*. Mais c'est *Le Drame de la vie* qui constitue le modèle le plus accompli de cette conception nominaliste de l'être théâtral : si 230 personnages sont annoncés dès le départ, l'ensemble du texte se présente en effet comme une succession de mouvements

[71] J. Genet, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, coll. Folio, (1ère éd : *Œuvre complète V*, Gallimard, 1979) 1993, p.15.

dialogués régulièrement ponctués par de nouvelles listes de convocation, où la relève des intervenants vient chaque fois s'ajouter, par blocs et comme en surimpression, à l'immensité de la foule sonore en puissance, pour disparaître aussi vite qu'ils sont apparus, dans un déferlement ininterrompu de naissances et de morts :

> Sortie des Membres et des Esprits. Rive crime Sublet, naissance des Génitrés. L'Homme de Mondiat crime Tudier. Naissance de Jondet. Entrent le Charmantier Luiggi Bogère, Larue, Sapor Béant, Ephise Tagan, Pistonnier, l'ancien Palabrais. Sapor Béant crime Tudier, naissent l'Enfant Sucret, Rythmal, Fonction Vergique, le Professeur qui Porte, Galtin, Vanjet, Gédéon, Sermon Femnique. Vanjet crime Tudier, naissance d'Albi Recton et des Enfants Pariétaux. [73]

V. Novarina prouve ainsi, en acte, que le personnage n'existe que le temps d'un nom, et que ce n'est que parce qu'on l'a appelé qu'on peut dire de lui, concrètement, qu'il existe ou a existé. Très logiquement, le texte se clôt avec une liste récapitulant les cycles des 2187 apparitions totales :

> LE CHANTRE.
> Adam, entrez ! Dites le nom de ceux qui vous ont précédés !
>
> ADAM.
> Algon, Longis, Septime, Nordicus, Bouche, Jondet, Le Charmantier Luiggi Bogère, Larue, Sapor Béant, Les Génitrés, Ephise Tagan, Pistonnier, L'ancien Palabrais [...] [74]

En confiant à un personnage nommé Adam le soin d'ouvrir et de clôturer la représentation du *Drame de la vie*, d'en tracer par une double liste de personnages les coordonnées singulières, V. Novarina inscrit ouvertement l'ambition génétique de son écriture : dans la plus pure tradition biblique, c'est seulement par le recensement verbal que s'invente et prend forme un monde.

Pour n'être pas toujours aussi poussée, la mise en œuvre d'un *logos* démiurge s'avère consubstantielle à l'élaboration des listes démesurées : cette pratique vise toujours à instaurer un microcosme résolument autonome, fondé sur le mélange référentiel. Ainsi, qu'il s'agisse de *Madame Ka* (de N. Renaude), d'*Où vas-tu Jérémie ?* (de P. Minyana) ou du *Drame de la vie* – et par-delà la singularité des projets, la diversité de leurs enjeux –, un même et unique constat : nominalement, ces écritures mettent en place une faune théâtrale

---

[72] Je reviendrai sur les listes surabondantes dans la suite de l'analyse (cf. 3.2.2. Les figures intermittentes).
[73] V. Novarina, *Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard, coll. Poésie (1ère éd. : Paris, P.O.L, 1983), 2003, p.124.
[74] V. Novarina, *op.cit.*, p.393

proprement imaginaire, a-référencée, qui fait se côtoyer indifféremment sur scène, humains et animaux :

> La poule ébouriffée ; Le crabe vert ; Le pou de sable ; Une bande de souris délurées
> (*Mme Ka*)
> Le Chien Voltron ; L'Aigle de Pontamousson ; Le Porc
> (*Le Drame de la vie*)
> Le corbeau ; Le chien moribond ; Deux lions
> (*Où vas-tu Jérémie ?*)

êtres animés et inanimés :

> L'unique poème ; Le petit mot ; Un répondeur ; Le mode technique
> (*Mme Ka*)
> Le Germe ; Le Gaz ; Son balai
> (*Le Drame de la vie*)

possibles et impossibles, réels et fantasmagoriques :

> L'âme en pleurs de la mère défunte ; L'hallucination ; L'oiseau parleur
> (*Mme Ka*)
> La Putain en flammes ; L'Homme fraîchement torturé
> (*Où vas-tu Jérémie ?*)
> Saint Métronon ; Saint Ecusson ; Saint Blanc Scarpie
> (*Le Drame de la vie*)

mêlant les lieux et les âges :

> Le « Poilu » ; Saint Paul de Thèbes ; Saint Antoine ; Cambyse le Cannibale ; Alexandre le Grand ; Le Grand Cheikh ; Le Pilote australien
> (*Où vas-tu Jérémie ?*)
> La future Mme Ka
> (*Mme Ka*)

À l'encontre du vraisemblable et des attentes rationalistes, ces auteurs choisissent d'accorder la parole, sans distinction, à l'ensemble de la Création. Ce faisant, ils signalent, d'entrée de jeu, que ce qui va se raconter est régi par les lois de la pure fiction, sans autres contraintes préétablies : désaliénée du protocole mimétique, la scène apparaît moins comme un espace de reproduction que le lieu et l'occasion d'une configuration inouïe du réel[75].

Suspendant les catégories usuelles de l'entendement, les auteurs décident de jouer des pouvoirs traditionnellement affabulateurs de la parole jusqu'aux confins du fabuleux : la langue désormais plénipotentiaire autorise et fait advenir sur scène le champ infini des

[75] On retrouve le même désir d'outrer la représentation convenue par brassage référentiel dans *Pochade millénariste* de E.Durif. Mêlés à des appellations plus ou moins risiblement conformes (Leglumeux, Languille, Jean, Pierre, M.Barlathiers) ou fonctionnelles (La Gueulante, La Fille, Le Père, La Muette, Rimbe-Jambe-Pourrie (alias Maiako), Traîne-ta-mort, L'Attachée de presse), on trouve en effet : Sissi Impératrice, Snoopy, Les Palotins, Père U, Mère U (in E.Durif, *op.cit.*, Actes Sud-Papiers, 2000, p.4).

possibles. Avec une double conséquence en ce qui concerne la notion de personnage. La première : la généralisation de ce statut – sa réduction à son essence minimale en définitive. Qu'un être, quel qu'il soit, se trouve doté de parole, constitue désormais une condition suffisante pour l'intégrer à la liste des protagonistes. Or, si on est plus ou moins accoutumé, dans le roman, le récit, le conte, à ce que des objets ou des animaux prennent la parole et se voient ainsi élevés au rang de personnages, cette humanisation est en revanche beaucoup plus problématique en scène – qui a priori ne fonctionne que sur des rapports interpersonnels. Tout phénomène de personnification constitue une intrusion de merveilleux qui tout à la fois vient défaire l'illusion réaliste et troubler le penchant naturel du spectateur de théâtre à ne s'investir que pour des simulacres de personnes : confronté à ces personnages dramatiques inconcevables, le spectateur se trouve tiraillé entre un pôle fictif non crédible et les effets réels de la performance – l'engagement personnel de l'acteur qui l'incarne. A l'identification traditionnelle, ces écritures substituent alors, sur fond de convention avouée, une prise à partie ludique du spectateur.

Deuxième effet corrélatif à cet élargissement fantasque du personnel théâtral : même les personnages a priori les plus vraisemblables se trouvent comme contaminés par le fonctionnement insolite de l'univers auquel ils appartiennent. Leur monde n'obéit plus tout à fait aux attentes implicites qu'on pouvait en avoir, il en défie les normes ; du coup, le rapport de la salle au plateau ne peut plus être celui d'une évidence ou d'une reconnaissance sans faille, mais consiste plutôt, bon gré mal gré, en une disponibilité à l'imprévu, un consentement à l'imaginaire mis en œuvre par les écritures, où sans cesse, la perception qu'a le spectateur du personnage doit se réajuster, au rythme et en proportion des dévoiements auxquels les auteurs soumettent, globalement, tous les principes de réalité. Or, si d'un point de vue narratalogique, tous les êtres les plus invraisemblables se trouvent avoir indistinctement droit de cité sur la scène contemporaine, il me semble important, en ce qui concerne les modalités de leur réception, de faire un sort à part aux figures a priori anthropomorphiques.

1.3. Les apparitions humaines inconcevables

Le spectateur peut en effet se faire à l'idée, ne serait-ce que sur le mode de la fantaisie, qu'un animal se mette à parler : les conventions

de représentation inévitablement induites par la mise en jeu de ce type de personnages non conformes seront de toute façon là pour le rassurer – cela n'est *visiblement* pas vrai. En revanche, le recours à des êtres qui, pour être humains, n'en sont pour autant pas moins proprement impossibles, peut se révéler beaucoup plus perturbant. Le corps de l'acteur constitue en effet, « normalement », le garant inébranlable de la *mimèsis*. Mais avec l'apparition, dans les listes, de personnages au statut plus ou moins aporétique (morts, fantômes, fantasmes), qui échappent par principe à la représentation, ce corps devient au contraire le lieu de dynamismes dialectiques, qui viennent troubler, sans forcément les distancier, les fondements mêmes de l'incarnation théâtrale[76]. En convoquant sur scène (ici-maintemant) des états de personnages pour ainsi dire surnaturels et en rendant visible, ce faisant, ce qui n'est pas vraiment là et en aucun cas d'actualité, les auteurs ne font en effet que pousser à son terme la logique tacite de la théâtralité (même si l'on tend la plupart du temps à l'oublier, c'est bel et bien toujours dans la rencontre dialectique d'une parole et d'un corps étrangers l'un à l'autre que se joue et s'accomplit l'événement d'une *présence* dramatique). En cela, les apparitions humaines invraisemblables ne font que solliciter ouvertement le paradoxe fondateur de la représentation, selon lequel un *être-ici-maintenant* imaginaire traverse de part en part l'évidence même du corps de l'acteur.

Nombre de pièces mêlent ainsi, aux vivants, des personnages morts :

Le père mort (Paul) (P. Minyana, *Anne-Laure et les fantômes*)
Père mort, Mère morte (P. Minyana, *Le Couloir*)
L'âme en pleurs de la mère défunte, Le mort (N. Renaude, *Mme Ka*)
Le Mort (V. Novarina, *Le Drame de la vie*)
Le Mortel, L'Homme d'Outre-ça (V. Novarina, *L'opérette imaginaire*)
L'Amant, mort déjà ; Le Père, mort déjà (J-L. Lagarce, *Le Pays Lointain*)

qui plus que tous autres évidemment, renvoient à la dimension spectrale, aux limites du spiritisme parfois, de l'être-là de l'acteur[77] : chargé d'exhumer une parole morte (la phrase écrite) et de lui frayer, à l'intérieur de son propre corps, le trajet du vivant, l'acteur est en quelque sorte obligé de mourir à lui-même pour laisser advenir cet autre parlé :

[76] Cf. M.Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, co-éd. Arles, Actes Sud, Paris, Académie expérimentale des théâtres, 1997.
[77] « C'est toujours un ressuscité qui entre. Un intouchable. Toujours un spectre qui m'apparaît. Un défunt qui s'avance. » (V. Novarina, « Pour Louis de Funès » in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, (1ère éd. : Arles, Actes Sud, 1986), 1989, p.121).

> « L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche. »[78]

Réinventant, des signes de langue à la phonation, les conditions concrètes de l'énonciation ici et maintenant, il devient, métaphoriquement pour le moins, corps ouvert, offert en pâture à toutes ces voix désincarnées qui sur la page font office de personnages.

Le théâtre, ses voies d'accomplissement, ont donc à voir avec cette présence rendue sensible des morts ; et si, bien évidemment, une métaphysique de l'acteur n'explique pas l'apparition de personnages venus d'outre-tombe dans la sphère dramatique, on peut supposer qu'elle n'est malgré tout pas sans conséquences sur l'imaginaire des auteurs. Cela dit, je crois que ce qu'écrit Jean Genet à Roger Blin montant *Les Paravents* est finalement beaucoup mieux à même de rendre compte, globalement, de ce désir qu'ont les auteurs du corpus de ne pas s'en tenir exclusivement aux vivants :

> « Tout doit être réuni afin de crever ce qui nous sépare des morts. Tout faire pour que nous ayons le sentiment d'avoir travaillé pour eux et d'avoir réussi. [...] Si nous opposons la vie à la scène, c'est que nous pressentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles. »[79]

Considérant toujours davantage la scène théâtrale comme un espace d'exploration et d'expérimentation de la parole dans tous ses états – y compris posthumes ou fantomatiques, donc – les auteurs outrepassent les lois qui d'ordinaire cloisonnent la représentation, font du non représentable et de l'inconcevable l'un des moteurs de leur écriture, et finissent par inventer des protocoles de parole proprement inouïs, qui défont l'illusion théâtrale au profit d'un espace pour ainsi dire magique, où les supposés défunts peuvent être appelés à réinvestir la scène et prendre part à la fiction, selon des modes plus ou moins grotesques ou décalés.

Dans les pièces où ils comptent comme des personnages à part entière (chez J-L. Lagarce, P. Minyana), les morts font ainsi le plus souvent office de simples commentateurs du drame qui se déroule, en somme, à côté d'eux. Tout comme dans *Les Paravents*, leur espace-

---

[78] V. Novarina, « Lettre aux acteurs » (1ère éd. : Lausanne, Argo, 1979) in Le *Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.24.

[79] J. Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, coll. NRF (1ère éd. : *Œuvre complète IV*, Paris, Gallimard, 1968), 1986, p.12

temps constitue une sorte d'enclave méta- ou paradramatique, d'où ils peuvent à loisir observer et critiquer les vivants :

> LE PERE, MORT DEJA. – Lui reste toujours le coup de la fuite, l'a déjà fait. Lorsqu'il faudra qu'il donne plus, qu'il donne un peu, qu'il fasse ses preuves, qu'il réponde aux questions, pourra toujours s'enfuir à nouveau, cela ne m'étonnera pas. Avec moi, lorsque j'ai voulu le pousser, je ne sais plus comment on dit, les derniers retranchements, il a fui, c'est une solution.
>
> L'AMANT, MORT DEJA. – Je regarde. Je ne bouge pas. Je n'interviens pas. Je n'en ai pas les moyens. Je me pose par là, je m'assieds.
>
> LE PERE, MORT DEJA. – Je reste près de vous et je regarde aussi.[80]

C'est alors le simple fait de leur *présence* qui vient perturber le cours normé de la temporalité théâtrale – supposée linéaire et téléologique[81]. En revanche, dans le cas d'interventions plus ponctuelles (chez N. Renaude, V. Novarina), les morts jouent plutôt un rôle de perturbateurs du cours de la fiction, d'empêcheurs de tourner en rond – apparitions intempestives, résurrections inattendues, passages plaintifs, vite passés, vite oubliés :

> LE MORTEL.
> « La terre, par terre, j'ai aucune envie
> D'l'enlacer,
> J'y suis pas bien, j'veux pas y aller
> Pas y r'tourner !
> J'suis désolé : j'veux plus y aller !
> Revivre, revivre ! ça me délivre
> Du péché, où j'gisais allongé : *violovivre*,
> *Violovivre* ! *violoducre* : j'peux plus m'en empêcher ! »
>
> *Le mort retourne mourir.*
> [...]
>
> *Le mort sur son char traverse encore une fois.*
>
> LE GALOUPE.
> Ici, le mort, Jean Mortel, passe sur son char pour la énième fois.[82]

Sur l'un ou l'autre mode, la présence des morts ne se révèle d'ailleurs vraiment troublante que pour le spectateur. Le retour des défunts ne donne jamais lieu dans ces écritures à une quelconque dérive mystique : les autres personnages ne s'en étonnent pas, ou pas plus que ça ; ces apparitions participent de l'état de fait général, ni plus, ni moins. Une

---

[80] J-L.Lagarce, *Le Pays Lointain* in *Théâtre complet IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1995, p.314.

[81] À cet égard, les didascalies titrant les séquences du *Couloir* (P. Minyana, Paris, Théâtrales, 2004, p.33) sont explicites :

> INSERT
> LES REVENANTS
> (Les morts et les vivants se côtoient)

[82] V.Novarnina, *L'Opérette imaginaire*, Paris, POL, 1998, pp.43 et 139.

fois encore, les auteurs signifient ainsi leur volonté de biaiser le réalisme, de déjouer les attentes et les présupposés rationalistes cantonnant la scène à n'être qu'un espace-temps prélevé à même la réalité, pour en faire un lieu désaliéné, ouvert à tous les possibles. Par ce jeu d'oscillations constantes entre naturel et dérision, vraisemblable et fantastique, imitation et théâtralité, leurs tensions sans cesse reconduites, les écritures instaurent des mondes en suspens imaginaire, qui interrogent, mettent à l'épreuve, et ce faisant, réactivent ce que R. Abirached estime être le fondement dialectique de la *mimêsis*.

Cet élargissement des modes de présence du personnage me semble en effet s'inscrire, plus globalement, dans une réflexion sur les modalités, les fonctions et les vertus, la possibilité aussi, d'une représentation de l'homme spécifiquement théâtrale. Sans tomber dans l'anathème systématique et plus ou moins consensuel du tout médiatique, je crois qu'il ne faut pas négliger, pour autant, les effets très concrets de cette « société du spectacle » pronostiquée par Guy Debord – la production exponentielle de modèles (certes précaires, certes jetables, mais qui malgré tout profilent l'imaginaire collectif) mise en œuvre jour après jour. La fonction millénaire de l'art théâtral – proposer des paradigmes de l'humain – s'est d'une certaine manière trouvée usurpée par les temples de la communication moderne (télévision, publicité) ; plus grave en fait : ils l'ont rendue vaine, car sans trouble et sans contradiction :

> « L'agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu, l'ennemi de l'individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres. Passant dans le spectacle comme modèle d'identification, il a renoncé à toute qualité autonome pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours des choses. La vedette de la consommation, tout en étant extérieurement la représentation de différents types de personnalité, montre chacun de ces types ayant accès à la totalité de la consommation, et y trouvant pareillement son bonheur. La vedette de la décision doit posséder le stock complet de ce qui a été admis comme qualités humaines. […] »[83]

On s'identifie désormais sans discuter, et souvent sans autre recours, à des images prêtes-à-consommer, immédiatement reconnaissables, ressemblantes et reproductibles. Il semble donc légitime que le souci des auteurs soit aujourd'hui moins d'inventer à leur tour des êtres emblématiques, se contentant alors d'ajouter des modèles aux modèles, que de perturber l'évidence superficielle de l'apparition, d'en brouiller l'aspect lisse et allant de soi – interrompre, en fait, le cycle de l'idolâtrie, en renégociant les rapports de la parole au visible :

[83] G.Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll.Folio (1ère éd. : 1967), 2001, p.56.

> « L'anéantissement de l'imaginaire du visible ne peut que relancer, plus violemment que jamais, la revendication existentielle de la parole ; c'est elle qui garantit la présence de l'énigme, c'est-à-dire que c'est elle qui insuffle au visible la forme de nouvelles invisibilités. A présent, tout peut se voir et la terre entière se donne en spectacle à elle-même. Tous les penseurs et les créateurs doivent inventer dans ce nouvel espace l'émergence de lieux où l'image se love et nous attend pour se manifester. »[84]

Ainsi, à côté des personnages morts, qui précisément n'existent que de reprendre la parole, apparaissent dans les écritures deux nouvelles manifestations du personnage, qui creusent, défont, et par là même rendent problématique ce rapport tendant à unir de façon toujours plus univoque un corps et une signification.

Le premier mode d'exploration réside dans l'apparition de personnages morcelés, désintégrés. Il peut s'agir d'un personnage n'intervenant que par bouts (comme c'est souvent le cas chez C. Huysman : l'homme fixe (et les fragments de son corps) ; la main blanche du réalisateur) [85] ou au contraire d'un même personnage à plusieurs visages (comme c'est le cas dans *King*, de M. Vinaver, qui entrelace les voix de King jeune, King mûr et King âgé)[86]. Les principes d'une incarnation vraisemblable se trouvent alors évacués au profit d'une parole qui s'élabore de manière prismatique et ne fait advenir le sens du personnage que dans la parcellisation des points de vue, l'accumulation des fragments. Au trop-plein de signification – à la compacité des intégrismes – se substitue une traversée ponctuelle, partielle, déficiente, des registres comme des informations, à l'intérieur de laquelle le spectateur doit tracer sa propre voie de compréhension :

> 13. Trio
>
> (KJ) Un camion qui s'immobilise plus un véhicule ne se meut
> (KA) Et j'ai vu de mes yeux vu
> (KM) Où va le monde
> (KA) Entraîné vers l'abîme
> (T) Par la concurrence
> (KM) En son lieu et place
> (KA) Les coudes plantés sur le rebord de la fenêtre de ma chambre d'hôtel à Scranton j'ai vu j'ai su
> (KM) Quelle était la voie du salut
> (T) L'institution de l'égalité matérielle[87]

L'autre modalité consiste au contraire dans la recrudescence de ce qu'on pourrait appeler des personnages collectifs : conçus avant tout comme organe polyphonique, pôles transmetteurs de paroles, des

[84] M-J. Mondzain, *Image, icône, économie*, *op.cit.*, p.271.
[85] C. Huysman, *Les Hommes dégringolés*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p.5.
[86] M. Vinaver, *King* suivi de *Les Huissiers*, Arles, Actes Sud/Babel, 1998, p.12.
[87] M. Vinaver, *King*, *op.cit.*, pp.43-44

individus relativement indéterminés œuvrent pour un corps commun qui transcendent leurs particularités supposées. Tel est le cas des Habitants, dans *Pièces* de P. Minyana ; des huissiers, dans la pièce du même nom de M. Vinaver ; d'Un Garçon, Tous les Garçons et du Guerrier, Tous les Guerriers, dans *Le Pays lointain* de J-L. Lagarce – personnages dont la désignation révèle bien qu'ils ne valent pas sur scène en tant que sujets, mais qu'ils ont au contraire un fonctionnement générique. Ils ne se profilent qu'à travers la parole collective qu'ils transmettent de manière plurielle, anonyme, a-centrée :

> 1. Habitants parlent (1)
>
> *Ils ressassent ce qu'ils ont entendu dire.*
>
> - Il marche toute la journée
> - L'appartement est grand trois pièces et dressing-room
> - Il marche et il porte (même en juin) manteau veste polo et béret
> - Il a dit j'ai tourné au coin de la rue des Orteaux j'ai craint le pire c'est-à-dire que j'ai su que les événements qui allaient suivre ils changeraient le cours des choses
> - Quand il ne dormait pas dans l'appartement il dormait chez une ancienne poule
> - Il marche et il porte (même en juin) son béret
> - L'appartement est grand encombré
> - Il sort et il marche et il porte (même en juin) manteau et béret[88]

ou au nom d'un corps abstrait, une entité, une instance, dont ils sont les représentants :

> LE GUERRIER, TOUS LES GUERRIERS. – Et ceux-là croisés quelques minutes, une heure ou deux, une nuit, jamais revus ou salués encore sans avoir jamais rien construit. Tous les autres, les bons camarades, les petits frères et les guerriers, tous les guerriers.
> (*Au Garçon.*) Tu fais les bons camarades et je ferai les guerriers. On s'arrange.[89]

Ces statuts étranges de présence renvoient alors à certains des principes de la scène théâtrale antique, notamment ceux du chœur et de la prosopopée. De la même manière en tout cas, cette codification du personnage, par les phénomènes de disjonction qu'elle induit entre la parole proférée et sa source d'émission, a pour effet immédiat de décoller le sens de l'image, la voix du corps, et de conférer à chacun une dimension autonome, permettant au spectateur de voir et d'entendre autrement[90] – aux marges des attentes et des présupposés qui sont devenus ceux de « l'incarnation ».

---

[88] P. Minyana, *Pièces* in *Habitations / Pièces*, Paris, Théâtrales, 2001, p.75.
[89] J-L.Lagarce, *Le Pays lointain*, *op.cit.*, p.288.
[90] Dans *Le Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann décrit très précisément la sensation paradoxale que suscite le jeu choral :

> « La voix individuelle – même si souvent on peut encore la distinguer – ne se laisse plus détacher de l'espace de résonance rendu par la voix de chœur dans son ensemble et, à l'inverse, le chœur parle dans chaque locuteur particulier. Le son détourné du chœur particulier flotte au-dessus du chœur comme une entité indépendante : une voix spectrale qui semble être celle d'un *corps intermédiaire*. Il en résulte alors un

Tout au long de ce chapitre dont l'objet était de consigner, en ouverture, un certain nombre de constats et de remarques d'ordre général, on a vu en effet que les auteurs, par le choix même de leurs personnages, s'employaient en tout premier lieu à déstabiliser, déplacer les cadres usuels de l'illusion dramatique, pour mieux se consacrer aux effets et aux voies d'accomplissement de la représentation, dans toute l'ampleur de ses paradoxes. Privilégiant l'élément minimal du fait théâtral – la parole proférée, sans autre contrainte –, ils libèrent la scène du carcan mimétique bourgeois et à l'occasion, renouent même très ouvertement avec certains des codes et des conventions du jeu théâtral antique. Or, par-delà de ces effets de citations explicites mais ponctuels, une mise en perspective plus générale me semble nécessaire : elle peut aider à rendre compte des figures contemporaines – de leurs conditions d'apparition, de leurs enjeux spécifiques, et de leur inscription dans une certaine idée du théâtre. Dès lors que les auteurs libèrent l'*incarnation* de ses seuls effets de *personnification*[91], se pose en effet la question de savoir de ce qui advient, en lieu et place, sur scène. Bizarrement, je dirais des « gens », des « personnes » – qui est un mot beaucoup plus intéressant.

---

parallèle intéressant entre le chœur et le *masque*. Lorsque l'on regarde quelqu'un en train de parler, on perçoit intensément l'appartenance de la sonorité au visage individuel. Si, par contre, on entend parler une personne portant un masque (ou bien si l'on parle soi-même derrière un masque), la voix semble ici aussi être singulièrement irréaliste, séparée de soi-même ; on dirait que cette voix est celle de la Persona (le masque) et non plus celle du locuteur »

(H-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, pp.210-211)

Le « parallèle » que l'auteur établit dans son analyse avec la *persona* me semble justement pouvoir constituer, au-delà de ses rapports privilégiés au chœur, une articulation pertinente et une voie d'accès possible à la compréhension, plus globale, des effets propres à la mise en jeu des figures ; ce sera l'enjeu du chapitre suivant (2. Le nom de *personne* : un théâtre de convention)

[91] J'emprunte la distinction à Marie-José Mondzain ; j'y reviens de manière plus détaillée dans les pages qui suivent.

2. Les figures comme *personne* : un théâtre de convention

La notion d'incarnation fait partie de ces zones floues, toujours à la limite du mystique, dans lesquelles on ne peut manquer de passer dès lors qu'on aborde la question, pratique, théorique, du personnage. La lecture de M-J. Mondzain est précieuse. Cette philosophe travaille à la définir, à en tracer l'histoire, en montrant comment, dans le champ symbolique (politique) qui est le nôtre, la question de l'incarnation est consubstantielle et s'articule à celles du pouvoir et de l'imaginaire iconique : dans nos sociétés chrétiennes, l'autorité passe par l'image. L'intérêt de la thèse de M-J. Mondzain est d'affirmer que l'Eglise, en s'arrogeant le privilège de l'incarnation[92], l'a dénaturée, et partant, d'inviter à distinguer, dans le monde d'images qui est le nôtre, les images « qui incarnent » des images « qui incorporent » :

> « Rien n'est plus grave, ne menace plus gravement l'œuvre d'art (théâtrale ou cinématographique) que le repos de la personnification et de l'incorporation. Personnification et incorporation allant de pair. [...]
> Il est important de différencier incarnation et incorporation. Ce sont des mots qui appartiennent au vocabulaire de la religiosité chrétienne, parce que les chrétiens ont institué le rituel comme spectacle dans un lieu qui a pris la relève du théâtre, l'église, qui s'est précisément opposée au théâtre. Parce que justement elle a décidé de faire de son propre théâtre sacramentel une scène d'incorporation sur le mode eucharistique, à savoir qu'il se joue quelque chose de l'ordre de la transformation du corps en corps institutionnel et en identification avec la personnification de la prêtrise, de la papauté [...]. Elle ne pouvait que haïr le théâtre fidèle à une incarnation dont elle ne voulait plus. »[93]

À l'inverse, on peut dire qu'en s'employant à défaire l'intégrité illusoire du personnage traditionnel, en la mettant en crise, les écritures lui redonnent sa dimension et sa puissance imaginaires originelles : les figures demandent à être (et dans une certaine mesure ne peuvent qu'être) incarnées, parce qu'elles dé-personnifient le personnage. Définies non plus sur le mode de la référence mais sur celui du jeu, elles en ont le caractère douteux, indécidable, et leur trouble est précisément celui que procure une force de conviction (l'image) n'advenant pourtant que sur fond de convention avouée, librement consentie (dans et la parole). C'est cette liberté-là, cet imaginaire critique dont l'Eglise, et à sa suite, tous les pouvoirs institutionnels, n'ont plus voulu, qui se trouvent réactivés par l'effet-figure – force de décomposition et à ce titre, de « désincorporation » du personnage.

Si l'on consulte un dictionnaire historique, on s'aperçoit d'ailleurs que ce mot de *personnage* apparaît au XIIIème siècle pour

[92] En s'accaparant le monopole du sens (et) des visibilités pour asseoir son pouvoir.
[93] M-J.Mondzain, « Entre incarnation et personnification », propos recueillis par Jean-Pierre Han in *frictions n°2.*, printemps-été 2000, Paris, pp.37-38

désigner d'abord, non pas une personne fictive, mais, précisément, une « personnalité ecclésiastique » puis « une personne importante »[94]: c'est donc bien une notion qui a à voir, dès le début, avec les processus d'incorporation et d'identification dont parle M-J. Mondzain. C'est pourquoi il me semble intéressant de faire furtivement appel, en contrepoint du personnage et de sa présupposée exemplarité, à l'idée de *personne* : les enjeux esthétiques, philosophiques, que soulève l'histoire de ce mot, me paraissent en effet tout à fait propres à rendre compte de certains effets liés à l'incarnation des figures.

2.1. Personne / *prosopôn*

Le terme de « personne » a subi en français une double influence : d'un point de vue morphologique, celle du latin *persona* (« masque de théâtre ») ; pour ce qui est de son extension sémantique, en partie celle du grec *prosopôn*. Ce mot, qui en grec signifiait « face, figure », a d'abord été employé par les philosophes afin de désigner une « personne envisagée de l'extérieur » :

> « Le terme de personne – *prosôpon* – existe dans le vocabulaire stoïcien. Il ne désigne pourtant que l'aspect extérieur de l'homme ; il accuse son agir, autrement dit, il le situe comme monade de la vie pratique. Bref, le *prosôpon* ne renvoie pas à une philosophie première qui étudie l'être de l'homme dans sa subjectivité créatrice, mais à son comportement. Ainsi, il relève de l'ordre praxéologique et non pas de l'ontologique. »[95]

Mais avec l'avènement de l'ère chrétienne, cette notion de « personne » devient synonyme de « sujet » – autrement dit : c'est désormais de l'intérieur qu'on l'envisage :

> « L'homme, étant à l'image de Dieu, est loin de signaler une existence sans contenu substantiel (comme l'existentialisme athée l'admet d'ordinaire), à savoir une figure représentative [ce qui était le cas, en revanche, de la personne-prosôpon].
> L'homme-personne est à l'image de l'Hypostase divine, ayant donc une intériorité dotée d'une densité qui participe à l'essence divine. »[96]

Aujourd'hui, le mot tel qu'on l'emploie en français est porteur de cette ambivalence : à côté de l'acception morale – chrétienne – de la « personne » (à usage psychologique, philosophique ou juridique), c'est un mot qui sert aussi à désigner des gens, des corps, dont on constate avant tout la présence : on s'en tient alors au fait, au visible, sans chercher à interpréter. Parler des figures comme de « personne(s) » (au sens premier de *prosopôn*) plutôt que d'en faire appel au

[94] D'après le *Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey.
[95] S.Tzitzis, *Qu'est-ce que la personne ?*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1999, p.38

« personnage », c'est évoquer l'être théâtral comme pure extériorité, irréductible – alors que l'intériorité et le substrat psychologique que l'on confère traditionnellement au personnage finissent toujours par le rendre assimilable : on se reconnaît dans ce qu'il censé représenter, on l'oublie en tant que présence en représentation. Par-delà l'âge bourgeois, les figures demandent au contraire d'en rester à une saisie essentiellement phénoménologique du personnage théâtral : ce ne sont que des apparitions, dont le sens se négocie par et dans la parole, et qui, au nom du jeu de la représentation, refusent souvent toute idée de permanence, de profondeur ou de densité ontologique. A contrario, les propos que L.Pirandello fait tenir au Père dans *Six personnages en quête d'auteur* sont tout à fait significatifs de cette tendance à faire du personnage la personnification toujours plus parfaite, achevée, immuable et incontestable d'un être ou d'un état :

> LE PERE .
> Un personnage, monsieur, peut toujours demander à un homme qui il est. Parce qu'un personnage a vraiment une vie à lui, marquée de caractères qui lui sont propres et à cause desquels il est toujours « quelqu'un ». Alors qu'un homme – je ne parle pas de vous à présent – un homme pris comme ça, en général, peut n'être « personne ».[97]

Les figures ne renvoient pas à « quelqu'un » en particulier : elles s'imposent d'abord comme « présences » humaines et manifestations théâtrales, sans qu'on puisse garantir ni présumer de leur identité. En ce sens, elles exigent de faire le parcours étymologique du mot « personne » à rebours, et de remonter de l'impression d'un *individu* (conscient, psychologique) aux effets que procure la mise en scène de *masques*.

2.2. Personne / *persona*

À partir du terme *prosopôn* et de son évolution chrétienne, c'est la question de l'apparence et de l'être qui se noue : étant entendu qu'il y a quelqu'un, qui est derrière ce que je vois ? et : qui me garantit que ce que je vois est l'image, à l'image de ce que je suppose être sa vérité (dite « profonde ») ? Appliqué au théâtre, ce questionnement revient à interroger les rapports de l'acteur au jeu, à l'interprétation et à l'incarnation, et dans cette perspective, il est tentant de jouer de l'opposition figure/visage, ou plutôt de dénouer, via la *persona*, leur apparente synonymie, tardive et précisément datée.

---

[96] S.Tzitzis, *op.cit.*, p.63

[97] L.Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, traduction de Robert Perroud, Paris, Gallimard, coll. Folio (1ère éd. : *Théâtre complet de L.Pirandello*, Gallimard, NRF, 1926), 1996, p.122.

Ce n'est en effet qu'au XVIIème siècle que le mot de « figure » devient un équivalent possible de « visage ». Ce glissement sémantique – contemporain des philosophies du sujet et de l'avènement du théâtre de caractère*s* – raconte une histoire, lourde de conséquences : on passe de l'idée d'une apparence extérieure[98], libre de toute signification, à celle d'une révélation ; on assujettit l'image à un sens. Dans *Du visage au cinéma*, J.Aumont rappelle ainsi à quel point on a tendance à considérer le visage comme le révélateur même de l'être – incontestable miroir de l'âme :

> « Lieu d'où l'on voit et lieu d'où l'on est vu à la fois, et pour cette raison lieu privilégié de fonctions sociales – communicatives, intersujectives, expressives, langagières – mais aussi, support visible de la fonction la plus ontologique, le visage est *de l'homme*. »[99]

et confronte justement, à cette métaphysique du visage, le film de I.Bergman, *Persona* :

> « Le titre même du film, *Persona*, le disait : c'était une histoire de masque, sans plus d'âme derrière où s'arrêterait la vérité. La « vérité » n'était qu'une moire insaisissable, passant de visage en visage sans jamais pouvoir s'arrêter. »[100]

C'est au nom de cette opposition herméneutique qu'il me semble intéressant de mettre en perspective le faux doublet figure / visage et la question du jeu psychologique. En effet, si à un moment donné de l'histoire de la représentation[101], le visage de l'acteur devient un support d'expression et de projection privilégié, qu'à la proue des sentiments qu'il a désormais pour fonction de manifester, il « communique » visiblement les tréfonds ineffables et universels de l'être, la figure garde pour sa part des connotations plus physiologiques : elle désigne d'abord un endroit du corps, la face de la tête. Elle ne signifie donc pas a priori, n'est pas forcément intentionnelle. C'est pourquoi je ferai l'hypothèse que parler d'un théâtre de *figures*, c'est, par contraste avec le visage psychologique du personnage, s'en tenir à des manifestations expressives qui, parce qu'elles sont fond, sans vérité finale ou prétendument cachée[102], s'avouent comme représentations : les rôles

---

[98] Initialement, je rappelle que la figure désigne une « forme extérieure », une « silhouette » : elle n'est que la visibilité phénoménologique d'un corps.
[99] J.Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. essais, 1992, p.14.
[100] J.Aumont, *op.cit.*, p.11.
[101] Celui où le théâtre choisit de faire des tourments intérieurs du personnage son premier objet d'étude et d'exploration.
[102] On peut mettre cette opposition jeu de personnage / jeu de figure en perspective avec ce que disent G. Deleuze et F. Guattari de la « visagéité » (lieu de redondance de la signifiance et de la subjectivité) et des « têtes chercheuses » (« dévisagéifiées ») : « le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse elle-même d'avoir un code corporel polyvoque multidimensionnel – lorsque le corps, tête

s'affichent comme tels, ne cherchent pas à faire illusion, et renouent effectivement en cela avec la *persona* romaine – qu'au nom du visage, justement, Florence Dupont prend soin de distinguer du *prosopôn* grec. Le masque grec montre, cite le personnage comme une autre personne venant se superposer à l'acteur, alors que dans le théâtre romain, il s'agit plutôt de le défigurer :

> « à la différence du *prosopon* grec la *persona* romaine n'est pas un visage, le visage du personnage qui se substituerait à celui de l'acteur. […] Le *prosopon* ne masque pas, il donne à voir. Au contraire le masque romain, désigné par le mot *persona*, masque le visage de l'acteur, ce qui se voit sur les représentations figurées où le visage est bien présent sous le masque. Il cache le visage de l'acteur sans pour autant lui substituer un autre visage. »[103]

En privant l'acteur de son visage humain, on le constitue comme radicalement autre – au point que ce retrait l'exclue de la communauté civique : dans son essai, F. Dupont explique en effet que l'acteur romain, « double infâme » l'orateur[104], devient un véritable paria dès qu'il quitte l'espace scénique. C'est que la parole est toujours envisagée à Rome comme l'actualisation de l'énonciateur : elle n'a d'autre vérité que celle du sujet[105] (parlant, agissant) qu'elle exprime en même temps qu'il s'exprime ; d'une certaine manière, elle est, par essence, performative : elle engage l'être intégralement. Du coup, priver les mots d'une entité subjective qui les fonde, leur retirer ce visage qui normalement manifeste la volonté, la responsabilité, la conscience de celui qui les énonce, c'est faire en sorte que *personne* ne parle : c'est-à-dire tout à la fois « quiconque » et « aucun ». Le danger du théâtre romain – et son plaisir – consiste justement en ce qu'on y assiste à une parole « éloquente », au sens où elle a des *effets* (ceux de son énonciation), mais semble pourtant sans *cause*, car sans personne pour l'attester :

---

comprise, se trouve codé et doit être *surcodé* par quelque chose qu'on appellera Visage. […] le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait. En route vers l'asignifiant, vers l'asubjectif. […] la « dévisagéification » libère en quelque sorte des *têtes chercheuses* qui défont sur leur passage les strates, qui percent les murs de signifiance et jaillissent des trous de subjectivité […] S'ouvre alors un possible rhizomatique, opérant une potentialisation du possible, contre le possible arborescent qui marquait une fermeture, une impuissance. » (« Visagéité » in *Mille Plateaux*. *Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, coll. « Critique » (1ère éd. : Minuit, 1980), 2001. Respectivement pp.208, 210 et 232-233).

[103] F. Dupont, *L'orateur sans visage*, *essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, coll. Les essais du collège international de philosophie, 2000, p.155.

[104] Son jeu est réglé d'après la même efficacité rhétorique, sa parole est un faire, portée par *l'actio*. Mais à la différence de l'orateur, la parole de l'acteur est sans garant visible : l'énonciation n'est plus garantie, subjectivement, par le visage de son énonciateur, ce qui en fait une parole résolument insignifiante, c'est-à-dire : gratuite, ludique, sans autre fin que le plaisir de ses sons, la mise en jeu de ses sens.

[105] À la différence de la parole grecque, qui entretient un rapport mimétique à la Vérité : circonscrite dans le monde des Idées, on y accède par réminiscence (cf. mythe de la caverne platonicienne).

> « la performance théâtrale est un dispositif encore plus étrange puisqu'elle est réalisée non par des hommes mais par des machines parlantes et mouvantes capables de produire tous les effets d'un corps éloquent sans sujet. »[106]

En substituant au visage signifiant du personnage des effets de *persona*, on tend à faire de l'acteur un lieu d'expression neutre, seulement traversé par et manifestant des passages d'états de parole successifs, lui échappant tout ou partie. En ce sens, on peut finalement se demander s'il n'y a pas un lien entre ce qui apparaît le plus souvent comme une spécificité de la dramaturgie française – à savoir : le théâtre de la parole – et les principes de fonctionnement sur lesquels reposait le théâtre latin. L'un comme l'autre partent en tout cas d'un même postulat – dire, c'est faire-être –, et théâtre romain antique ou théâtres contemporains de la parole, ce sont des dramaturgies qui cherchent moins à construire des entités substantielles qu'elles ne définissent des dispositifs d'apparition(s), des figures à qui il s'agit de donner provisoirement corps – *à tour de rôles* :

> « L'acteur doit se représenter non pas comme un représentant en quoi que soit (surtout pas d'homme, surtout pas !) mais comme quelqu'un à qui pousse huit-bras huit-jambes huit-locutrices, respiratrices, huit-membres hauts et huit en bas, par les seize, par dix-huit, par cinquante-six trous pour émettre sans cesse des figures humaines et devenir sans visage. »[107]

Dans les deux cas, la question n'est donc jamais vraiment tant de croire à ce qu'on voit ni à ce qu'on entend que d'assister à la mise en jeu de la parole, selon un protocole qui est essentiellement ludique et non pas, comme dans le théâtre grec, mimétique[108]. La scène déployant un

---

[106] F. Dupont, *op.cit.*, p.151. De la même manière, V. Novarina dit de l'acteur qu'il « ne parle plus que des paroles qui n'ont lieu dans aucune tête. » (*Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.133).

[107] V. Novarina, *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.136. Dans un ouvrage collectif consacré à cet auteur, Marion Chénetier met d'ailleurs en perspective la dramaturgie novarienne et certains des codes de la comédie latine (M.Chénetier, « Le rire de l'atellane » in *Valère Novarina, théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2001, pp.201-211).

[108] L'idée de confronter les dramaturgies contemporaines aux études menées par Florence Dupont sur le théâtre latin était au départ très ciblée : c'est l'idée de « l'orateur sans visage », métaphore qui lui sert à désigner l'acteur romain, qui m'intéressait. Je voyais en effet dans ce retrait de la subjectivité intentionnelle, ce décollement de l'énoncé et de son énonciateur, une articulation possible avec le jeu de figure (que j'opposais au visage traditionnellement chargé, redondant, expressif, du personnage). À la lecture des analyses de Florence Dupont, les liens entre théâtres contemporains de la parole et théâtre romain m'ont semblé beaucoup plus évidents que je ne l'avais soupconné, et finalement, ce modèle de théâtralité antique me paraît intéressant pour penser les dramaturgies contemporaines. À la différence du théâtre grec, le théâtre romain n'est pas mimétique : il se donne à voir pour ce qu'il est, un code, il met en jeu une réalité qui ne prétend pas renvoyer à LA réalité. Et à la différence du théâtre grec, le théâtre romain ne fait pas de la fable le moteur de la représentation : il se soucie d'abord de l'image et de la performance, chantée et dansée. La parole romaine est un matériau, phonique, rythmique, avant d'être un support d'informations. Sur le plaisir musical du mot, le goût du jeu de mot, l'écriture modulaire, le statut de l'image scénique, il me semble aujourd'hui qu'il y aurait des articulations à creuser. Ce n'était pas mon horizon de recherche : je me suis nourrie de ces lectures sans faire de parallèles systématiques ni d'études approfondies. Dans le cadre de mon travail, j'ai seulement essayé de voir s'il n'y avait pas dans les textes une mise à jour de cette théâtralité codée.

espace de pure fiction verbale, on y voit les acteurs se livrer à un jeu de masques qui ne vise aucun sens définitif et ne s'arrête jamais sur un absolu.

2.3. Des masques de langue

Même si elle distingue la *persona* romaine du *prosopôn* grec, F. Dupont rappelle cependant que :

> « le visage de l'acteur, la *persona*, même si elle n'est pas un autre visage comme dans le théâtre grec, reste un accessoire de la visibilité spectaculaire. [...] Le masque de théâtre est donc déjà par lui-même une fiction, puisqu'il isole le *vultus* du *facies*, l'expression de l'identité, ce qui ne correspond à aucune expérience humaine possible. »[109]

Dans le jeu contemporain, on n'a plus, sauf désirs spécifiques de mise en scène ou principes d'écoles, recours au masque. Si les analyses de F. Dupont me semblent malgré tout pouvoir éclairer le fonctionnement théâtral des figures, c'est en quelque sorte parce que la langue elle-même fait désormais office de masque. Le traitement auquel les auteurs du corpus soumettent leurs personnages, la manière dont leur écriture les conçoit, en vient finalement à créer les mêmes effets de disjonction de la parole et de ses énonciateurs, suppose, donc, la même neutralité d'expression et aboutit, en définitive, aux mêmes principes de déréalisation.

Ce n'est aujourd'hui plus par l'image mais par la parole que se creuse l'écart de la salle au plateau : les auteurs dénaturalisent les personnages en les plongeant dans des univers linguistiques codés auxquels ils sont totalement indexés. Les propos que A. Jarry fait tenir à Ubu sont à cet égard tout à fait novateurs : alors que Sa Conscience lui demande de s'expliquer sur les réformes orthographiques qu'il se plaît à mettre en œuvre, Ubu répond :

> « Les bougres qui veulent changer l'orthographe ne savent pas et moi je sais. Ils bousculent toute la structure des mots et sous prétexte de simplification les estropient. Moi je les perfectionne à mon image. J'écris *phynance* et *oneille* parce que je prononce *phynance* et *oneille* et surtout pour bien marquer qu'il s'agit de *phynance* et d'*oneilles*, spéciales, personnelles, en quantité et qualité telles que per-sonne n'en a, sinon moi. »[110]

Le reversement ubuesque est de taille : non seulement le personnage n'imite personne, mais surtout, il est inimitable (*je les perfectionne à mon*

[109] F. Dupont, *op.cit.*, p.156
[110] A. Jarry, « Almanach illustré du Père Ubu. Confession d'un enfant du siècle » in *Tout Ubu*, édition établie par Maurice Saillet, préface, commentaires et notes de Charles Grivel, Paris, Livre de Poche, coll.classiques, 1985, p.373.

image ; per-sonne n'en a sinon moi). Les êtres en scène n'étant pas ou plus tout à fait des gens comme les autres, tout doit concourir à ne pas le faire oublier, et en particulier la langue, qui est toujours l'endroit par où s'engouffre le sens et où fait retour le réel.

A. Jarry, lors des représentations d'*Ubu*, avait bel et bien recours au masque : à l'époque, il importait au plus haut point de se démarquer de tout naturalisme, et donc de lutter très ostentatoirement contre les effets personnifiants des acteurs[111]. Mais le fait que l'auteur insiste ainsi sur l'originalité de langue écrite me semble, a posteriori, encore plus significatif du mouvement de rénovation qu'il a initié : la refonte radicale du personnage, *transfiguré* par les tours et atours mêmes de l'écriture. C'est en effet par de menus écarts, des distorsions, des biffures, appliqués à même la parole des personnages, que certains auteurs s'emploient dorénavant à les faire passer pour autre chose que ce qu'ils pourraient sembler être. En les soumettant à des systèmes de conventions et de fonctionnements non répertoriés, qui ne renvoient pas à des modèles préexistants, ils créent, de toutes pièces, de purs êtres de représentation :

> « Entrent des marionnettes dont le centre est creusé. [...] Comme dans le nô : *pas de personnages mais des vêtements habités*. Vêtus de langues, voici des masques, des cavaliers et des dames d'anatomie, tournant en cercles, quadrilles, carrés, constellations : comme les *personnes* d'un jeu de cartes. »[112]

Je crois qu'il est important de prendre au pied de la lettre ce qui, a priori, pourrait sembler plutôt métaphorique : les personnages contemporains comme des êtres « vêtus de langue ». Le théâtre indien s'y emploie en tout cas de manière exemplaire, puisque c'est un même mot qui désigne à la fois le nom et le costume du personnage[113]. Or c'est bien de cette question de *l'apparat nominal*, d'un nom en guise de masque qu'il s'agit, dès lors qu'on aborde les figures.

---

[111] « Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermer dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir. » (« Discours d'Alfred Jarry lors de la première représentation d'*Ubu Roi* », *Tout Ubu, op.cit.*, p.38)

[112] V. Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p.45.

[113] Cette indication m'a été communiquée par Virginie Johann, qui prépare actuellement une thèse sur le théâtre indien (Paris III, Sobonne Nouvelle). Je cite l'extrait d'un entretien de V. Novarina avec N. Renaude, que je ne connaissais pas au moment où je rédigeais ce chapitre et qui vient clairement confirmer cette intuition :

> « V.N : [...] Le nom d'ailleurs change tout : attribuée au *Vipéricien*, une réplique change immédiatement de nature…
>
> N.R. : *Vous voulez dire que les noms des personnages peuvent jouer le rôle des didascalies ?*
>
> V.N : Oui. Et ils tiennent lieu de costume ; Le nom dessine, il esquisse, il apparaît avant les paroles, il est une façon de marcher, d'entrer en scène, il indique un tempo. Bien avant toutes les paroles, le nom du personnage surgit. »

(« Novarina : l'écriture, le livre et la scène », in *Théâtre/Public* n°101-102, Théâtre de Gennevilliers, septembre-décembre 1991, p.9).

La nomination étant la voie d'accès privilégiée à l'impression de réalité et aux phénomènes d'identification, la façon dont les auteurs s'y prennent pour désigner leurs personnages est toujours révélatrice de l'idée qu'ils s'en font et, surtout, veulent en donner – la part qu'ils concèdent à l'illusion, celle qu'ils avouent de convention. C'est pourquoi, à la suite de A. Jarry, le glissement du personnage en figure semble souvent se jouer, d'emblée, dans l'originalité du nom que les auteurs décident d'attribuer à leurs créatures. Non pas qu'une identité en forme d'onomatopée fasse la figure, évidemment ; mais si l'on regarde précisément les modes de désignation mis en œuvre dans les textes où, intuitivement, on a envie de parler de « figures » plutôt que de « personnages », on s'aperçoit que la manière dont les auteurs les nomment a toujours pour fonction de leur conférer une dimension individuelle, une singularité, tout en les maintenant pourtant en retrait d'une personnification achevée. Ce sont les modalités et les enjeux de ces états troublés de personnage, de leurs effets de flottement ontologique, que l'inventaire analytique des noms se propose de déplier maintenant, plus précisément.

3. Principes de nomination : recensement typologique

Pour partir tout d'abord d'un constat général : on s'aperçoit, globalement, que les auteurs n'hésitent aujourd'hui plus à attribuer à leurs personnages un état civil, certes minimal (en général un prénom, parfois doublé d'un nom), mais qui immédiatement les rattache à une humanité identifiable. Le recours à la simple majuscule ou au chiffre – mode de désignation privilégié des années 50-70 – est pour ainsi dire délaissé. On peut le trouver encore, à l'occasion, dans certains des premiers textes de J-L. Lagarce (mais doublé alors de précisions référentielles non négligeables) :

> A., *une femme* ; B., *une femme* ; C., *un homme* ; D., *un homme* ; E., *un homme* ;
> F., *domestique, muet, homme ou femme* ; G., *domestique, muet, homme ou femme*
> (*Voyage de Mme Knipper vers la Prusse Orientale*)
>
> 1.*Un homme, environ trente ans* ; 2. *Une femme*, *trente ans* ; 3. *Un homme*, *une vingtaine d'années* ; 4. *Une femme, environ vingt-cinq ans* ; 5. *Une femme, entre cinquante et soixante-dix ans*
> (*Ici ou ailleurs*)[114]

ou plus récemment, tel quel, dans *Suite 1*, où P. Minyana met en scène un Homme (H) conversant avec des Femmes (F) dont l'auteur ne spécifie d'ailleurs pas le nombre :

> F. – Tu habitais une maison isolée à la lisière du – jusqu'au jour –
> *Petite pause.*
> F. – Elle était isolée
> H. – Pas tant que ça
> F. – Si elle était isolée
> F. – Qu'est-ce qui s'est passé
> F. – Tu habitais au bout du monde
> H. – Oui la baraque était loin de tout c'est toi qui disais qu'elle était loin de tout
> F. – Tu y passais tout ton temps
> H. – J'aimais bien la baraque
> F. – Tu y passais tout ton temps
> F. – Tu étais dans ta baraque tu y écrivais tu y bouquinais aussi
> F. – Il y avait un jardin
> F. – Mais qu'est-ce qui s'est passé
> F. – Tu habitais là jusqu'au jour où –
> H. – La baraque je l'aimais
> F. – C'était pas mal l'endroit
> F. – Je ne le connais pas
> *Petite pause.*[115]

Cet anonymat est alors intrinsèquement lié à la forme musicale et chorale qu'explore le texte : les parleurs n'y valent pas en tant qu'identités fictives, ils ne sont que des voix composées en partition, ne

[114] J-L.Lagarce, in *Théâtre complet I* , pp. 114 et 156 respectivement.
[115] P. Minyana, *Suite 1* in *Suite 1 / Suite 2 / Suite 3*, Paris, Théâtrales, 2003, p.11.

relevant d'aucun microcosme autre que l'espace de parole qu'ils déploient[116]. Ce qui n'est pas le cas de la plupart des textes de P. Minyana. C'est pourquoi, lorsqu'il a recours à ce mode de désignation dans un contexte dramaturgique plus ouvertement « fabulaire », l'auteur le mêle à d'autres procédés. On trouve ainsi, dans *Pièces*, lors de la « Petite scène villageoise » :

Tac – Anna – Irène – Dédé – Voisin 1 – Voisin 2 – Voisine 2

puis dans la « Scène de groupe »:

Tac – Trois amis (1,2,3) – Villageois 1 et 2[117]

Par contraste avec les personnages véritablement baptisés, ces identités numérotées, affichées, partant, comme purement fonctionnelles, font avant tout office de porte-parole : les êtres qu'elles désignent sont là pour commenter des faits, des souvenirs, une rumeur, divulguer des informations, échafauder des anecdotes. D'une certaine manière, ce mode identitaire renoue avec la fonction traditionnelle de messager – mais qui devient chez P. Minyana un emploi théâtral à plein temps. Si ces personnages ne disent effectivement rien *en leur nom*, finalement peu importe, c'est eux qui fournissent l'essentiel du matériau dramatique – à coup d'avis, de catastrophes, de confessions rapportés, auxquels les personnages *dignes de ce nom*, quand il y en a, se contentent la plupart du temps de réagir ; et au final, il est moins question d'en dépersonnaliser certains par rapport à d'autres que de plonger l'ensemble des protagonistes dans un univers qui n'est, en somme, plus que la figuration de lui-même. Plus que le personnage, c'est son implication dans le drame qui se trouve, en fait, dévaluée.

« L'ère du numéro matricule », comme la désignait A.Robbe-Grillet[118], apparaît donc plutôt révolue : il n'y a en tout cas plus dans ces théâtres de la parole le refus d'identification à tout prix, la recherche de l'anonymat absolu qui caractérisait les écritures de M. Duras ou N. Sarraute en particulier. Peut-être, en définitive, parce que les effets de locuteurs flottants, s'ils peuvent fonctionner dans le roman, ne sont guère tenables en scène : la mise en jeu de l'acteur ramène toujours l'évidence d'un corps[119]. Et à moins d'être aussi radical que S. Beckett

[116] C'est aussi le cas de textes tels que *Viols* de D.Lemahieu, qui met en jeu « 2 voix de femmes, 1 et 2 » (in *Théâtre II*, Pézanes, éd.Domens, 2002) ou *Pas bouger*, d'E.Darley, où les parleurs ne sont désignés que par A et B (coll.Ecritures en jeux, Pézanes, éd.Domens, 2000).
[117] P. Minyana, *Pièces* in *Habitations / Pièces*, Théâtrales, 2001, pp. 89 et 91.
[118] A.Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Pairs, Minuit, coll.Critique, 1979.
[119] C'est pourquoi certains auteurs choisissent parfois de récupérer ce principe de désignation sur un mode ouvertement parodique, en resémantisant l'effet numéro : Monsieur Un, Monsieur Deux,

(c'est-à-dire contraindre, disloquer, enfermer les corps), les effets de trouble et de remise en cause du personnage tels qu'ont pu les prôner les écrivains du nouveau roman demeurent, pour l'essentiel, au stade de l'intention. Pour P. Minyana, c'est d'ailleurs essentiellement un problème de lecture que pose ce mode de désignation :

> « Quand j'ai corrigé les épreuves de *Suites*, je me suis rendu compte qu'à force de mettre des H des F, cela devenait illisible : on ne comprenait rien du tout. Au bout d'un moment, il y a un effet déceptif, on ne sait plus qui parle. Du coup, dans *Suite 3*, qui est la pièce la plus difficile, j'ai mis des noms génériques, comme je fais souvent : Homme à la voix maniérée, L'Un, L'Autre, Toto, La Fille en deuil – des fonctions liées à leur posture dans la scène. [...] Les lecteurs, qu'ils soient spécialistes ou non, ont besoin d'une familiarité avec le locuteur, et c'est le nom qui joue ce rôle très concret.»[120]

Or, si contrairement à leurs prédécesseurs, les auteurs semblent *a priori* moins se méfier de la confusion entre personnage et individu, il apparaît que le « soupçon », pour n'être plus autant affiché et revendiqué, travaille toujours l'écriture – mais qu'il s'est d'une certaine manière déplacé. Au lieu d'être un objet de théorie (avec ce que cela engendre de techniques volontaristes et finalement peu concluantes), les procédures de mise en doute et d'invalidation du personnage se trouvent désormais assimilées, au cœur même de la fiction : aujourd'hui, le nom devient souvent le premier lieu de la théâtralité. D'où l'idée d'une typologie. Le personnel contemporain n'étant plus employé sur des critères de genres, il ne s'agit pas d'en recréer, évidemment. Par contre, dans la mesure où leurs noms obéissent désormais à une autre logique, qu'ils répondent à d'autres motivations et ont du coup d'autres effets, il peut être intéressant de repérer chez les auteurs des modes, des principes, récurrents, qui profilent des familles (nominales) de personnages, et ce faisant inventent plusieurs types de figures. En établissant de la sorte un panel, un nuancier onomastique, il sera alors possible de distinguer – à l'intérieur d'une même pièce souvent – la diversité des rôles qui incombent désormais au personnage, les défis qu'il pose à la représentation aussi, du seul fait qu'il s'appelle ainsi et pas autrement.

Monsieur Trois (H.Blutsh, *Monsieur Paul n'est pas commun* in *Théâtre incomplet*, éd. du Cardinal, 1997) ; 1, le chef, Friederich ; 2, l'adjoint, l'estafette, l'appoint, « monami », Toto (A.Friederich, *La Suisse est un petit pays situé entre l'Allemagne, l'Italie, l'Autriche et un quatrième pays dont j'ai oublié le nom*, sélection Répertoire Aneth, 2004).

[120] Transcription d'un entretien réalisé avec l'auteur en juillet 2003.

3.1. Les figures conventionnelles : références et dévoiements

Dans cette exploration en forme d'inventaire, mieux vaut commencer par les personnages dont les principes de nomination renvoient à des modèles bien connus – on verra par la suite comment les auteurs s'emploient précisément à les déjouer. Ce sont donc les qualifications nominales pouvant faire illusion de personne et emporter la conviction, du seul fait qu'elles appliquent a priori les normes du réel, que je recenserai tout d'abord : qu'un personnage se voit présenté par un prénom ou un nom (a fortiori les deux) et immédiatement, il nous semblera familier.

3.1.1. Noms reconnaissables, noms ressemblants, noms improbables

Une désignation pour ainsi dire purement civile du personnage correspond, de fait, aux écritures à l'ancrage le plus ouvertement réaliste : le nom y dit alors d'emblée quelque chose de l'origine, du milieu auquel appartient le personnage. Il le situe, comme c'est traditionnellement sa fonction[121]. M. Vinaver, qui contextualise fortement la plupart de ces pièces, adopte donc ce mode la plupart du temps :

> Anne, Nicole, Yvette, Guillermo, Jaudouard[122]

de l'entreprise Cosson ;

> Philippe et Hélène
> Charles, Sébastien, Nina[123]

lors de huis-clos familiaux. L'auteur choisit alors des prénoms qui sonnent très français, et qui d'une certaine manière renvoient à une époque précise, ils sont (ils font) datés – en gros : les années 60-70. Dans le même temps, on remarque que l'intrusion d'une identité à consonance plus étrangère, dont on ne sait pas trop s'il s'agit d'un nom ou d'un prénom (Guillermo), d'un prénom ou d'un surnom (Nina),

[121] Chez B-M.Koltès, les noms des personnages, qui d'ailleurs s'accompagnent généralement d'indications très précises concernant le lieu de l'action, s'inscrivent ainsi le plus souvent dans le droit fil des modes de présentation traditionnels. On trouve par exemple dans *Quai ouest* : Koch, Maurice, soixante ans ; Pons, Monique, quarante-deux ans ; Cécile, soixante ans ; sa fille Claire, quatorze ans ; son mari Rodolphe, cinquante-huit ans ; et Charles, leur fils de vingt-huit ans. Un garçon surnommé Fak, de vingt-deux ans. Et un homme d'une trentaine d'année, sans nom, que Charles, au début, appela deux ou trois fois « Abad » (*op.cit.*, Paris, Minuit (1ère éd. : 1985),1996, p.7).
[122] M. Vinaver, *Les travaux et les jours*, Paris, L'Arche, 1(1ère éd . : 1979), 988, p.10.
[123] M. Vinaver, *Dissident, il va sans dire* et *Nina, c'est autre chose* in *Théâtre de chambre*, Paris, L'Arche, (1ère éd. : 1978), 2000, respectivement p.6 et p.32.

produit chaque fois l'effet d'une focalisation spéciale : on pressent comme un élément perturbateur, qui vient troubler l'homogénéité (sonore) environnante. Même les noms a priori les plus communs ne sont donc pas si anodins. D'ailleurs, si les personnages vinavériens ont souvent des prénoms d'une extrême banalité, leurs noms propres se révèlent en revanche beaucoup plus singuliers. Ils ont la plupart du temps une matérialité phonétique qui est prégnante, ce sont des noms compliqués, bizarres, pas toujours faciles à prononcer :

> Madame Tigon, Paidoux, Mademoiselle Simène, Créal, Niepce, Letaize, Evohé
> (*Les huissiers*)
>
> Fernand Dehaze, Mme Alvarez, Jean Passemar, Mme Bachevski, M.Toppfer, Jack Donohue, Jenny Frankfurter, Reszanyi
> (*Par-dessus bord*)
>
> Patrocle, Mme Lhospitalier, Mme Simone Sorbet, Le Pr. Babcock, M.Veluze, Aphrodite, Théodora
> (*Iphigénie hôtel*)[124]

Ce ne sont pas des noms passe-partout que propose M. Vinaver, faits pour être transparents ou oubliés. Ils exigent au contraire d'être articulé, et ce faisant marquent la singularité identitaire de chacun des personnages, empêchent qu'on les réduise à une quelconque sphère commune – pas linguistique en tout cas. La constellation des noms mis en jeu tisse un univers de connotations (culturelles, géographiques) disparates, qui font déborder l'imaginaire du contexte affiché, et finalement créent une sorte d'espace de fiction *autonome* – qui ne trouve qu'en lui-même son propre principe de cohérence. Il se produit donc par le nom comme un décollement, une légère suspension du réel, au sein même d'une situation dramatique pourtant bien référencée.

Contrairement aux patronymes vinavériens, les prénoms que choisit J-L. Lagarce (dans les pièces où il privilégie la sphère de l'intime, explore les drames des relations humaines) s'avèrent beaucoup plus homogènes. Ce sont des prénoms doux, qui coulent d'une certaine manière, et se répondent par échos phoniques :

> Pierre, Paul, Anne, Hélène, Antoine, Lise
> (*Derniers remords avant l'oubli*)
>
> Louis, Suzanne, Antoine, Catherine, La Mère
> (*Juste la fin du monde*)
>
> Elisabeth, Hélène, Paul, Klaus, Marthe, Louise, Pierre, Catherine
> (*La photographie*)[125]

[124] M. Vinaver, *Théâtre complet I*, Arles, Actes sud, Lausanne, L'Aire, 1986. Respectivement pp. 122, 387 et 280.

Ce sont aussi, pour la plupart, des prénoms suffisamment communs pour qu'ils aient un fonctionnement générique : ici, aucun signe extérieur d'originalité, ce sont des identités passe-partout.

Le plus souvent d'ailleurs, J-L. Lagarce préfère ne pas nommer ses personnages, et les désigner seulement par un statut minimal (L'homme, La femme, L'aînée etc.). Mais lorsqu'il décide de le faire, on note une double tendance de l'écriture : la première, celle qu'on vient de voir, consiste à recourir à de simples prénoms, plutôt neutres, et qui peuvent se retrouver d'un texte à l'autre[126] (Louis/Louise, Hélène, Paul, Catherine, Antoine) ; l'autre réside au contraire dans l'attribution de patronymes qui ancrent très fortement les personnages dans un « ailleurs » :

> Joséphine, Eduardowa, Karl, Raban, Madame Tschissik, Monsieur Tschissik
> (*Nous, les héros*)
>
> Madame Forster, Monsieur Forster, Robinson Kreutznaer, Molly
> (*Vagues souvenirs de l'année de la peste*)
>
> Pat Hobby, Zelda Fitzgerald, Dorothy Parker ou Simsons, Tom Joad, Eve Harrington, Randolph Hearst, Karl Rossman, La Femme asiatique (*personnage muet*)
> (*Hollywood*)
>
> Ellen, Chonegk, Georges
> (*De Saxe, roman*)[127]

Ces appellations charrient immédiatement de la fiction : elles sont « exotiques », renvoient à un espace-temps très précis, celui de la fable – mais à la limite de la redondance, un peu trop pittoresques peut-être :

> DOROTHY. - [...] Dorothy Parker… Parker ou Simsons… Typiquement local, n'est-ce pas ?[128]

D'une certaine manière, ces noms donnent presque trop bien l'idée de ce qu'ils sont censés évoquer : ce sont des clichés acoustiques éminemment représentatifs, oripeaux nominaux bien aux couleurs de la fiction.

En ce sens, ce que dit J-L. Lagarce à propos des personnages de *Hollywood* est tout à fait intéressant :

---

[125] Jean-Luc Lagarce, respectivement : *Théâtre complet III,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, pp.10 et 206 et *Théâtre complet II* , Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.246.
[126] J'y reviendrai dans la suite de l'analyse (cf. 3.4.1.3 les rôles).
[127] J-L.Lagarce, respectivement : *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, p.54 et *Théâtre complet II*, *op.cit.*, pp.12, 56 et 224.
[128] J-L.Lagarce, *Hollywood* in *Théâtre complet II*, *op.cit.*,p.123.

> « *Les noms réels de certains personnages ou empruntés et imaginaires ne sont que des noms : les personnages peuvent être autres, même si, évidemment, ils conservent quelques traits de l'œuvre ou de la réalité dont ils sont issus.*
>
> *Où est-ce que cela se passe ? Villa de Santa Monica ou de San Simeon, bateau, lieux intermédiaires, gravure de Hooper ou studio de cinéma*. »[129]

On se rend compte de plusieurs choses. Tout d'abord, concernant le rapport des personnages au réel : les protagonistes de *Hollywood* appartiennent indistinctement au monde imaginaire et à celui de la réalité et partant, tous se retrouvent finalement pris dans une sorte de surfiction – celle du théâtre de l'écriture. Deuxièmement, l'indécision savamment entretenue par l'auteur (directement liée à l'indistinction précédente) concernant le lieu où cela se passe : on est toujours dans l'entre-deux de drames possibles, amorcés, suggérés, et de leur représentation à vue, si ce n'est en cours. Enfin, concernant les rapports qui lient le personnage à son propre nom : l'auteur nous fait comprendre qu'il ne s'agit pas d'une réplique identitaire absolue, immédiate – où le personnage apparaîtrait comme *valant* exactement *pour* l'être dont il porte le nom – mais plutôt d'un effet référentiel intermittent, comme une mémoire de personnage, qui viendrait donner du corps, de la substance, une épaisseur concrète à cet autre en scène en état d'hyper-représentation. Les noms que J-L. Lagarce choisit d'attribuer à ses personnages ont alors autant pour enjeu de produire des effets de réalité que d'imposer leurs critères d'existence dans le champ dénudé de la fiction : assumant pleinement leurs traditionnelles fonctions contextualisantes, ces identités conventionnelles affichent aussi les procédés par lesquels l'écriture fabrique de l'illusion.

Cette tendance consistant à rappeler, par le nom, la nature fictive du personnage – et son origine littéraire en particulier – est perceptible chez d'autres auteurs. Mais le plus souvent, ce n'est pas en en faisant l'avatar d'un modèle de représentation préexistant, mais tout simplement en le dotant de noms qui apparaissent comme les dérivés de noms référencés[130]. Parmi les auteurs du corpus, c'est V. Novarina qui, en la matière, semble le plus radical : on ne trouve en effet dans son

---

[129] J-L.Lagarce, *Hollywood*, *op.cit.*, p.56.

[130] Ubu est le premier à relever de cette génétique linguistique. Son nom, à l'image de son histoire, est le fruit des déformations caricaturales auxquelles A. Jarry et ses camarades n'ont cessé de livrer, par strates successives, l'un de leurs professeurs :

> « Pendant ces mêmes années, au lycée de Rennes, un professeur de physique, M.Hébert – surnommé le P.H. ou Père Heb, Eb, Ebé, Ebon, Ebance, Ebouille – incarne aux yeux des élèves « tout le grotesque du monde ». À ce titre, il est le héros d'une geste potachique abondante, dont un épisode, rédigé par Charles Morin, un ancien de la maison, relate les tribulations du P.H. devenu roi de Pologne [...] »

(Rapporté par C. Grivel dans la section *Chronologie* que l'on trouve en introduction à *Tout Ubu*, *op.cit.*, pp.17-18).

œuvre presque aucune occurrence de prénoms existants et employés tels quels. Par contre, on peut déceler ça et là, sous forme d'anagramme en quelque sorte, des prénoms possibles, que l'auteur s'emploie à déformer de manière assez systématique :

- par ajout de préfixe (de préférence, le *a-* privatif) : Ablaise, Arémie
- par défaut de prononciation : Silipe (Philippe), Jaglot (Jaquot), Ramon (Raymond), Antoume (Antoine)
- par mélange de prénoms : Octard (Octave + Hector), Arémie (Rémi + Amélie)[131]

Ce travail de récupération et de reconfiguration des noms propres reproduit, à un niveau microstructurel, l'entreprise de traitement de la langue française que l'auteur a décidé, plus globalement, de mettre en œuvre pièce après pièce : ce mode de désignation lui est donc particulièrement approprié.

On peut cependant retrouver des principes similaires dans d'autres écritures, avec une nuance essentielle : contrairement à V. Novarina, c'est alors à des personnages dotés de noms réalistes ou plausibles que les auteurs mêlent des noms semblant pour leur part être fabriqués par détournements et substitutions phonétiques. On se trouve du coup confronté à une faune nominale assez hybride, où les noms des personnages subissent – ou non – des transformations plus ou moins flagrantes, pouvant aller de la paronomase (le presque identique) à l'onomatopée (le proprement invraisemblable). Ainsi, chez P. Minyana :

Kos, Elisabeth, Arlette, Suzelle, Tita, Latifa
(*Chambres*)
Tac, Anna, Irène, Dédé, Lota, Michel, Solange, Nadette, Gervais
(*Pièces*)

S.Valletti :

Mérédick, Bastien, Suzy, Léopold, Nelly
(*Le jour se lève, Léopold !*)
Platon, Olive, Alphonse, Niku, Foularde, Melki, Dolorès
(*Domaine ventre*)[132]

[131] V. Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, *op.cit.*, pp.156-157
[132] S.Valetti, *Le jour se lève, Léopold !*, L'Atalante, Nantes, 1998 et *Domaine ventre*, Théâtre des Treize Vents, Montpellier, 1992.
Dans un texte où l'auteur explique « comment [il] a écrit certaines de [ses] pièces », on apprend que cette déformation des noms à partir de noms existants peut être la trace d'une déformation plus profonde : celle de la pièce dont il a emprunté la structure, en faisant de son nombre de personnages, de scènes, de son rythme d'entrées et de sorties le « squelette » de sa propre pièce. « Je décidais de tout simplement recopier les noms des personnages à la suite pour faire ressortir la structure de la pièce. Non pas son sens, mais son organisation […]. Pour la première fois j'allais écrire une pièce en sachant où j'en étais dans son déroulement. Il me fallait inventer mais à l'intérieur d'une structure déjà établie […]. Pour preuve de ce que j'avance, on pourra remarquer les noms des différents personnages. Parfois il reste en eux sous forme de fragments une sorte de

D.Lemahieu :

> Mam'zelle Coco, Madame Margot, Madame Nicky, Mademoiselle Rita, Mam'zelle Sissi, Madame Suzon, Mademoiselle Zaza, Madame Zulma, Alice
> (*Les baigneuses*)
> Mabuse, dit Mab, Percy, Cram, Mina, Vladis, dit Vlad, Nazebrock, dit Naze
> (*Nazebrock*)
> Marco, Pina, Dédé, Suzy, Loulou, Slavia
> (*Les veaux de ville*)
> Cindy, Candy, Nina, Willy, Dora, Mirko, Marie-Lou
> (*Les Allogènes*)[133]

ou A.Friederich :

> Etienne, Silvie, Hug, Sara, Daniel, Jennifer
> (*Programme de gestion colère et enlisement*)
> Friederich, Toto, Monsieur Mostar Cru, Cottet
> (*La Suisse est un petit pays situé entre l'Allemagne, l'Italie, l'Autriche et un quatrième pays dont j'oublie le nom*)[134]

Ces modes de désignation viennent alors contrer les effets personnifiants que suppose l'incarnation théâtrale, mais sans totalement les évacuer.

En privilégiant de la sorte le diminutif, le surnom, la petite déformation, les auteurs démystifient le personnage, l'avouent comme créature de langue, mais lui confèrent aussi une dimension plus familière : si ces êtres ne nous semblent pas tout à fait crédibles, ils nous sont à première vue plutôt sympathiques. Ces auteurs savent que le nom en vient toujours à régler la distance du spectateur au personnage, qu'il instaure son mode de relation et de participation, et choisissent donc de s'en amuser, en sollicitant la gamme variée des connotations onomastiques, et en en jouant sur tous les tons.

3.1.2. Du nom commun au nom propre

Procédé en miroir du mode de désignation précédent, les auteurs peuvent aussi, plutôt que de modifier les noms connus, récupérer des mots existants et les employer tels quels, en les détournant de leur champ d'application supposé : les personnages ont alors des noms

---

marque de fabrique qui indique la pièce d'où ils viennent : ainsi dans ma pièce *Papa* du dénommé Corned-Beef qui vient de Cornouailles, de Alban qui vient de Albany, de Ed qui de Edgar… Dans d'autres pièces par exemple Yaguel qui vient de Iago… » in LEXI/textes n°6, Paris, Théâtre National de la Colline, L'Arche, 2002, pp.17-26.

[133] D.Lemahieu, in *Théâtre I* et *Théâtre II*, Pézenas, Domens, respectivement, 1997 et 2002.

[134] A.Friederich, *Programme de gestion colère et enlisement* in *Journée mondiale de la fin*, Paris, Théâtrales, 2004, p.72. *La Suisse est un petit pays situé entre l'Allemagne, l'Italie, l'Autriche et un quatrième pays dont j'oublie le nom*, sélection Répertoire Aneth, 2004.

d'objets, de choses, et d'autres. L'effet comique voire déréalisant de ce mode de nomination vient de ce qu'un nom commun sera toujours entaché de son image acoustique d'usage[135] : en l'entendant, on ne peut faire autrement que penser à la chose que le mot est censé désigner. Le personnage se voit du coup traversé, doublé d'un effet référentiel inadéquat, lié au sémantisme de son patronyme. C'est un procédé très souvent employé par N. Renaude :

> Mme Verdure
> (*Petits rôles*)
> Paul, Léon, Jules, Joseph et Adèle Calepied
> (*Lunes*)
> Adrienne Train, Maxime Fuyard, Robert Fuyard
> (*Le Renard du Nord*)
> Yolande Tatin, Gisèle Gloriette, Pierrot Tache, Maurice Complot, Yvette Leharang, Augustine Pot, Olympia Faitard, Amédée Oscur
> (*A tous ceux qui*)

mais que l'on trouve également chez H.Blutsh :

> Jean-Bernard Ciment, Ernest Lafouille
> (*Le professionnel*)[136]

A.Friederich :

> Piéton, Anglomaque, Jean Marchandise
> (*Didadactures*)[137]

P. Minyana :

> Agathe Pourcieux, Valérie Poulet
> (*Fin d'été à Baccarat*)
> Car, Gros, Sel, Cagette
> (*La maison des morts*)
> Monsieur et Madame Gardien
> (*Anne-Laure et les fantômes*)

ou dans les premiers textes de V. Novarina :

> Patin, Botte, Zéphir, Frise, Glacière, Vitre, Santon, Tesson, Galon, Gadin
> (*Le Babil*)
> Exécution, Col, Couture, Madame Sperme, Mulot
> (*La Lutte des morts*)

Les enjeux ne sont cependant pas tout à fait les mêmes suivant que le personnage se trouve entièrement réduit à un nom de chose ou que le nom commun emprunté, détourné, qui sert à le désigner, soit aussi accompagné d'un prénom.

---

[135] « L'image acoustique » désigne, chez F.Saussure, l'empreinte psychique d'un son (et non pas seulement sa matérialité phonique).
[136] H.Blutsh, in *Théâtre incomplet*, *op.cit.*, p.44.

D'un côté, l'effet recherché semble en effet être celui d'une réification absolue, d'une défection de l'humain pour le moins (c'est souvent le cas chez V. Novarina) ; de l'autre, on reste davantage dans l'ambiguïté : le personnage se trouve moins plongé dans un monde marionnettique que dé-réalisé, dénaturalisé (chez N. Renaude en particulier). Ces modalités de nomination, qu'elles soient plus ou moins radicales, viennent en tout cas chaque fois troubler la vraisemblance, et font que les personnages ne nous semblent pas crédibles. Même s'ils sont dotés d'un véritable état civil, les connotations comiques, burlesques, risibles de leurs noms nous empêchent de les prendre vraiment au sérieux ou de les considérer comme des personnes à part entière : ils sont irrémédiablement marqués au sceau de la fiction[138].

Ces personnages, relevant par leurs noms d'une aire brouillant ouvertement les catégories normées du réel[139], s'inscrivent dans la continuité des généalogies beckettiennes. Dans l'essai qu'il consacre à cette œuvre, B. Clément montre en effet comment S. Beckett a rapidement abandonné le recours à des noms existants et préféré désigner ses créatures à l'aide de noms récupérés (Estragon, Pozzo), ayant à l'occasion une fonction ironique (Lucky), peut-être symbolique (Godot, Hamm et Clov), ou en les inventant au contraire de toutes pièces (Krapp, Nagg, Bam, Bem, Bim, Bom)[140]. L'auteur en conclut que :

> « Deux propos, apparemment contradictoires, sont ainsi tenus sur les noms propres : l'un affirmant l'arbitraire du signe et plaidant pour l'indifférence du choix ; l'autre invitant à décrypter, derrière le caractère insolite et la gratuité apparente, une signification cachée mais non contestée. »[141]

Ces remarques visant à montrer comment, via le nom du personnage, s'ordonnent des rapports tour à tour conflictuels, déceptifs ou intrigants entre le narrateur beckettien et les attentes de son lecteur, peuvent s'appliquer de la même manière aux auteurs du corpus. En s'ingéniant à doter de noms surprenants leurs créatures, ils s'efforcent de rompre avec cette tendance qu'a le spectateur à considérer le personnage en scène comme un simple alter ego : ils lui accordent un statut nommément autre.

---

[137] A.Friederich, in *Journée mondiale de la fin*, *op.cit.*, p.40.
[138] Le procédé est pourtant, en soi, absolument réaliste : qu'on pense à tous ceux qui veulent changer de nom parce qu'ils le trouvent trop dur à assumer.
[139] Dans le sens où ils dénaturent le lien linguistique conventionnel entre la chose énoncée et son référent.
[140] Cf. *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *La dernière bande*, *Quoi où* (in *Catastrophe et autres dramaticules*).
[141] B. Clément, *L'Œuvre sans qualités, rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll.Poétique, 1994, p.214.

Suivant le même paradoxe que chez S. Beckett, il apparaît alors qu'en mettant à mal les fonctionnements attendus du personnage, en dénudant les conventions et l'arbitraire qui le fondent, c'est finalement vers lui que les auteurs font converger toutes les attentions. Mais avec un renversement conséquent : dans ces écritures, le personnage vaut essentiellement en tant qu'*interface* narrative, si ce n'est purement linguistique, et c'est comme tel que son nom invite à l'appréhender. Autrement dit : si le personnage ne se présente plus vraiment comme relais vers un individu réel ou du moins possible, il est en revanche l'endroit même par où se trouvent mis en œuvre un monde (un mode) imaginaire, un protocole théâtral singulier, dont son identité nominale cristallise plus ou moins directement les enjeux.

3.1.3. Réappropriation ludique du nom

Dans cette perspective, il faut faire un cas à part pour les textes où les auteurs du corpus, alors même qu'ils ont recours à des noms propres ou communs attestés, s'emploient justement à les resémantiser en fonction du projet ou du propos singulier de leurs pièces. Les noms des personnages sont alors plus ou moins explicitement emblématiques d'un rôle, d'un fonctionnement, d'une poétique, qui ne font vraiment sens qu'à l'intérieur du monde où ils se trouvent mis en jeu. Ce faisant, les auteurs réactivent à leur propre compte le fonds narratif ou symbolique qui préside à l'étymologie génétique des prénoms, et dont J-L. Lagarce s'amuse justement à rappeler les enjeux cruciaux dans *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* :

> Si vous voulez, parrain, marraine, pousser plus avant la complexité du choix et établir relation entre le prénom choisi et quelques notions d'ordre général, rappelez-vous que, par exemple, Georges signifie « travailleur de la terre » ;
>
> Victor : « vainqueur » ; Maximilien : « le plus grand » ; Philippe : « qui aime les chevaux » ; Bernard : « chasseur d'ours » ; Louis : « qui s'y connaît en hommes » ; Maurice : « le fils du Maure » ; Gustave : « sur qui Dieu s'appuie » ; Sophie : « pleine de sagesse » ; Marguerite : « perle » ; Lucie : « la lumière » ; et Thérèse, j'arrête là, Thérèse : « qui sait dompter les bêtes féroces ».
>
> Il peut être fastidieux d'être éclairé sur ces étymologies [...] mais on voudra bien réfléchir tout de même, suis là pour ça,
> On voudra bien réfléchir qu'il est bon en cette circonstance, et en toutes circonstances, l'ai déjà dit, il est bon d'être éclairé pour éviter de donner le nom de Maximilien à un enfant né de parents minuscules auxquels il ressemblera, ou le nom de Maurice quand il est à craindre que la mère ait fréquenté à l'excès les dancings aux professeurs mulâtres.
> On rit, on plaisante et on sombre sans le savoir dans l'infamie.[1]

[1] Jean-Luc Lagarce, in *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, pp.18-19.

C'est de cette adéquation entre les attributs d'un être et son nom – ou de leur antinomie au contraire – dont vont diversement jouer les auteurs.

Dans *Les Guerriers*, P. Minyana expérimente les deux possibilités. Les deux premiers intervenants de cette pièce se voient ainsi nommés conformément à leur nature : de manière quasi transparente (et de toute façon explicité par l'auteur en personne), le nom renvoie à la définition dramatique de ces personnages :

> Taupin (*c'est « celui qui creuse »*)
>
> Wolf *(« celui qui erre »*)

Ces principes de dénomination sont proches du surnom : comme lui, ils font appel à des médiations symboliques, totémiques, qui ont valeur de caractérisation. Pour les deux autres personnages, l'auteur va en revanche recourir à des prénoms existants mais détourner ironiquement leur sémantisme d'origine : le creusement du rapport entre le personnage et son nom se trouve alors pris en charge par la fiction. Il est en ainsi de Constance, qui prend la parole en disant :

> J'ai connu ainsi toutes les variations de l'amour

puis de Noël, soldat ennemi qui a tué toute la famille de Constance, a épargné cette dernière, l'a forcée à avoir une liaison avec lui, puis qui s'est installée avec elle et qu'elle a fini par tuer – lourd présent, donc –, cristallisant qui plus est, du seul fait de son prénom, les souvenirs les plus douloureux de l'héroïne :

> [...]es obus n'ont épargné que la façade seule qui se dresse encore et une des pièces du bas mais ces obus ont éventré les chambres d'en haut et les vastes belles pièces d'en bas je ne parle pas de cette pièce unique où j'ai vécu par après qui était la plus étroite mais celles où l'on mangeait le dimanche on y chantait à Noël adieu belles pièces du bas ! [...]
> il m'a dit : je m'appelle Noël et je lui ai dit bêtement que mon chien Titus était mort le Noël d'avant et que son nom Noël me faisait penser à mon chien [142]

Par-delà leurs effets sémantiques ponctuels, ces noms – reflets identitaires du personnage ou volontairement attribués à contre-emploi – sont aussi une manière pour les auteurs de renouer avec la désignation fonctionnelle des rôles héritée de la comédie classique, où Géronte nommait un homme vieux, Angélique, la jeune première. Avec cette différence qu'aujourd'hui, la dimension programmatique du nom ne se réduit pas forcément à l'identité fictive du personnage.

[142] P. Minyana, *Les Guerriers* in *Les Guerriers*, *Volcan, Où vas-tu Jérémie ?*, Paris, Théâtrales, 1998. Respectivement : pp. 11, 17, 23, 24 et 29.

Dans certains textes, les identités programmatiques peuvent en effet être à l'image du fonctionnement même de l'œuvre où elles apparaissent – sorte de signature de l'auteur sur sa création. Il en est ainsi, par exemple, du couple de Monsieur Boucot et Madame Bouche, dans *L'Atelier volant* de V. Novarina. Par un jeu de parité phonétique ([bouc], [bouch]) et de racines dérivées (buccal, bucco-), la nomination met en effet en place une sorte d'hydre dramatique – variations masculine et féminine d'une même réalité sémantique – renvoyant directement à la poétique de l'auteur :

> « L'acteur n'entre pas sur le théâtre ; l'acteur s'avance avec tout le théâtre entre ses dents. » [143]

Ces personnages sont alors les représentants, les officiants d'une certaine pensée du théâtre, qu'ils expérimentent en leurs noms mêmes et qu'ils auront plus globalement pour tâche de mettre en œuvre tout au long de la représentation. Monsieur Boucot et Madame Bouche apparaissent comme les maîtres de cérémonie de *L'Atelier volant*, pièce dont ils ordonnent, au fur et à mesure qu'ils les nomment, le rythme des apparitions, l'enchaînement des séquences, la succession des jeux auxquels ils soumettent leurs Employés :

> « Les Employés n'ont pas de propre corps, de propre souffle, de propre parole (alors que Boucot c'est un corps qui s'use, qui va disparaître en parlant). Chez les employés ça parle d'ailleurs, ça vient d'ailleurs, du dehors. Boucot, rien ne lui vient jamais que dans son dedans. Boucot parle. Ça parle dans les employés. Ça leur sort par la bouche, mais c'est pas leur bouche qui parle. Parce qu'ils n'ont pas de bouche. Que Boucot toujours prend. Ils ont leur bouche *quelque part*, alors que Boucot n'a, comme *quelque part*, que sa bouche. [...]
> Madame Bouche. Grande voix qui vient va, avec des grandes oscillations du proche au lointain, dans un mouvement hypnotique [...] Boucot manipule, Madame Boucot passe. Sans âge. Sorcière. Partout. Invisible. Vocale, buccale, armée. Le froid de ses dents, son dentier, sa douceur. Buccale, comme Boucot, mais avec beaucoup plus de folie articulatoire encore. [...] Vacillante, sous hypnose, complice, elle passe distraitement les accessoires au manipulateur Boucot. »[144]

Boucot et Bouche sont des résidus de personnage : à ce titre, ils occupent dans l'œuvre une place ambiguë. Apparaissant dans les premiers textes[145], ils ont d'abord pour fonction d'incarner un contre-modèle : ils interviennent en contrepoint des créatures aux fonctionnements plus proprement novariniens.

On peut repérer des types de d'appellation similaires chez P. Minyana ou N. Renaude, à échelle réduite : les noms de leurs personnages sont alors (à) l'image non pas de l'œuvre, mais plus

[143] V. Novarina, « Pour Louis de Funès », in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.133.
[144] V. Novarina, «Lettre aux acteurs », in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, pp.12-14.
[145] On les retrouve, ensemble ou isolés, traversant *Le Babil…* ou *Le Drame de la vie*.

ponctuellement, d'une pièce. Chez P. Minyana, c'est en définitive seulement le cas de O*ù vas-tu Jérémie ?*, pièce en 7 séquences et 5 chants intercalaires, où Jérémie parcourt les drames intimes et politiques du monde méditerranéen : observateur et témoin de diverses scènes dans lesquelles il n'intervient que très laconiquement, ce sont chaque fois ses *jérémiades* qui ponctuent (assurent le transit, la transition) d'un endroit à l'autre.

Chez N. Renaude, cette indexation du personnage à la forme même que prendra son histoire est en revanche beaucoup plus fréquente : en fait, dès que l'auteur choisit de donner à sa pièce le nom d'un personnage. Il en est ainsi de son premier texte, *Rose, la nuit australienne*, où dès le titre, on hésite à faire de Rose un adjectif qualificatif (apposé au groupe nominal) ou un prénom (qui du coup, se trouve étrangement resémantisé). Mais la véritable ambivalence, les véritables effets de collision se jouent ailleurs : le prénom Rose témoigne en effet de la fabrique même de l'écriture, qui juxtapose « discours narratif romanesque et discours théâtral »[146], le tout sur fond d'imaginaire *à l'eau de rose* – ce qui renvoie en filigrane au parcours même de l'auteur. N. Renaude explique en effet :

> « Entre 1979 et 1988, j'ai eu une activité alimentaire qui consistait à condenser les romans pour *Bonne Soirée*, revue dite de « lecture » elle-même dite de « divertissement ». [...] On m'avait engagée pour réduire des histoires, sous contrainte : pas de sexe, pas de politique et des fins heureuses. On aimait bien les romans qui se tramaient sur fond historique, mais on les aimait encore mieux peinture de notre époque moderne. On aimait bien aussi qu'il s'y passe quelque chose. On voulait surtout donner du rêve à la ménagère de plus de cinquante ans. Amour, aventure, douleur, frayeur, trahison, émotion, sensation, passion, évasion. Mais dans les règles de la douceur et de la décence. [...] La masse de fictions de *Bonne Soirée* que je ne m'étais pas donné la peine d'imaginer mais que je triturais à plaisir, ce monde « rose » de l'amour fou et du cliché sentimental (assez souvent infect), et les réflexions dramaturgiques que je menais pour *Théâtre/Public*, en fusionnant, ont fait que mon écriture est sortie de sa zone d'ombre ; sont nées *Rose, la nuit australienne* et *L'Entre-deux*, réunies à l'époque sous un même titre générique, assez révélateur : *Deux pièces qui parlent d'amour*. En réalité, ce n'est pas tant d'amour qu'elles parlent mais de forme, et surtout, elles associent deux choses qui ne vont pas du tout ensemble, *Bonne Soirée* et *Théâtre/Public* ; un fond romanesque et un socle théorique ; une structure duelle née d'un souci de questionnement du discours d'un côté, et d'une manière de surdose de bluettes romanesques et fantasmatiques de l'autre ; un pan romanesque et un pan dialogué.
> Et depuis ce jour je n'ai plus fait que ça : mettre ensemble ce qui ne va pas ensemble, séparer ce qui s'unit, interroger avec entêtement chaque élément qui compose un texte dramatique, recycler tout ce qui peut faire office de fiction, me soucier moins du sens de l'histoire que du sens que peut avoir une forme, etc. »[147]

---

[146] « Entretien avec Noëlle Renaude » in *L'Avenir d'une crise (1980-2000)*, textes réunis par Joseph Danan et Jean-Pierre.Ryngaert, Etudes Théâtrales n°24-25, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2002, pp.238-239.
[147] N. Renaude, *B.S. 88/98*, *frictions n°7*, deuxième trimestre 2003, Paris, pp.116-118.

Dans *Blanche Aurore Céleste*, l'auteur motive également le nom de son personnage à un double niveau, diégétique et structurel. L'héroïne se présente d'abord en expliquant pourquoi ses parents l'ont appelée ainsi :

> Papa frappa Maman. Maman tomba sur le lit. Papa, plein de remords, sauta sur Maman. Ils me conçurent. C'était le matin. Au chant du coq. Ils m'appelèrent Blanche. Y accolèrent Aurore. Et ajoutèrent Céleste.
> J'arrivai en même temps que l'averse, face à la fenêtre.
> Depuis, tout va tout vient, comme les nuits sur les jours.[148]

C'est donc cette fois au sein même de la fable (et non plus seulement par le titre) que les prénoms se trouvent resémantisés – mais pour mieux être déjoués. Comme sa conception matinale pouvait le laisser supposer, l'histoire de Blanche Aurore Céleste n'est en effet ni pure ni candide : son monologue ne procède que par accumulation d'anecdotes, tour à tour fantasques et sordides, Blanche dévidant sa vie au fil de ses (nombreux) amants. Or, ces effets d'agglutination rocambolesque sont pour l'auteur la véritable motivation du nom de son personnage : texte écrit à l'origine pour une commande dont le thème était « les couleurs », N. Renaude a choisi le blanc, couleur de l'immaculé, certes, mais aussi somme de toutes les couleurs. Le choix du prénom révèle donc une mise en adéquation du personnage et de la forme que prend sa parole : c'est dans l'accumulation d'histoires mélangées qu'apparaît, finalement, une destinée.

Les deux autres textes, plus récents, à faire apparaître des noms de personnages dans leurs titres – *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* et *Madame Ka* – exacerbent ce principe d'entremêlement de l'identité fictive du personnage et de son fonctionnement dramaturgique. Le cas de *Ma Solange* est particulier puisqu'il présente une double inscription. D'un côté Alex Roux, qui n'est, en filigrane, que la dédicace faite à l'acteur pour qui N. Renaude a écrit le texte :

> « Christophe Brault avait quand même besoin, pour se charger de tout cela [à savoir : les innombrables bouts de paroles, accolés fragment après fragment, qui constituent la pièce], d'imaginer un corps possible, il avait besoin de l'idée vague d'un personnage qui pourrait être le fil narratif de cette histoire, une sorte de narrateur, un entonnoir, comme il disait, par lequel passerait toutes ces voix. Comme l'acteur était le dédicataire du texte, et qu'il est un ancien roux, le texte est dédié « à l'ex-roux » : c'est donc à l'acteur, et non au personnage, que le texte est dédié. »[149]

[148] N. Renaude, *Courtes pièces*, Paris, Théâtrales, 1998, p.39.
[149] « Entretien avec Noëlle Renaude » in *L'Avenir d'une crise op.cit.*, p.237.

de l'autre, Solange, qui d'idéal féminin, figure de l'amour impossible et sublimé d'Alex Roux :

> Ma Solange,
> Mon amour pour toi est si lourd et si vaste que j'ai la sensation que mon cœur se fend en deux, comme un fruit, qu'il s'ouvre frémissant et confiant pour t'accueillir, toi tout entière, et qu'il se replie à nouveau, se referme sur toi comme.[150]

tend à devenir, au fur et à mesure que le texte s'écrit, le dédicataire imaginaire du livre dans sa totalité, auquel la voix ambiguë d'un narrateur tour à tour personnage et auteur fictionnalisé s'adresse directement :

> Alors, ma Solange, à la rubrique « Alex Roux » quelques nouvelles.
> Embarqué à 14h30, par grosse houle et soleil fugace [...][151]

Chaque fois, le nom des protagonistes se soustrait donc à un ancrage ou une définition strictement diégétique pour devenir l'emblème d'un processus, révéler le rapport qu'entretient l'auteur à l'*histoire* de sa propre écriture.

Dernière occurrence en date, *Madame Ka*, n'échappe pas à ce principe : le nom même de l'héroïne est la réduction à l'initiale substantivée ([k]/Ka) d'un personnage dont elle n'est que l'avatar : Madame Kuhn[152] ; tout au long de la pièce, qui plus est, on voit ce personnage, pur être d'écriture donc, traverser vignette après vignette – toutes titrées – des instants d'existence, des lieux de confrontation :

> Une journée bien remplie de Mme Ka. Par exemple.
> Quand Mme Ka décide de prendre le métro.
> Mme Ka fait preuve, de temps à autre, il faut bien l'admettre, d'une patience hors du commun.[153]

– autant de moments exemplaires finissant par brosser de l'héroïne un portrait au *cas par cas*.

À la charnière d'un microcosme fictif et d'une dramaturgie poétique, les noms que N. Renaude attribue à ces personnages font

---

[150] N. Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux,* tome (1), Paris, Théâtrales, 1996, p.24.
[151] N. Renaude, *Ma Solange*..., tome (3), Paris, Théâtrales, 1998, p.101.
[152] *Mme Ka* est né d'une commande de Florence Giorgetti, qui avait interprété Mme Kuhn dans *Le Renard du Nord* (mis en scène en 1993 par Robert Cantarella), et qui a demandé à Noëlle Renaude de faire revivre ce personnage, sous forme de croquis, d'instantanés de vie.
Une remarque : métamorphosant l'héroïne initiale en Madame Ka, l'auteur ne peut pas ne pas avoir pensé à son homonyme kafkaïen ; on peut même voir dans le rapport globalement « effaré » du personnage à l'existence des filiations possibles ; c'est une interprétation a posteriori, qui n'entre pas dans la détermination originelle de ce personnage par l'auteur.
[153] N. Renaude, *Madame Ka*, Paris, Théâtrales, 1999. Respectivement pp.97, 104 et 152.

d'eux, *dès le texte*, des *êtres en représentation* : leur identité narrative se trouve intrinsèquement liée à leur mode de fabrique et d'apparition théâtrale, ils sont toujours construits dans la pensée concrète de leur manifestation scénique. Une fois incarnés, c'est d'une certaine manière à la puissance deux qu'ils apparaissent, sortes de représentation représenté – ce qui excède ce qu'on appelle traditionnellement mise en abyme ou théâtre dans le théâtre[2]. Il n'y a plus, imperméable l'un à l'autre, d'un côté le monde imaginaire de la fable (la diégèse), de l'autre l'espace-temps réel de la scène (sa représentation), mais un enchevêtrement inextricable des deux, qui fait que les personnages ne se définissent plus seulement comme des êtres dramatiques mais plutôt comme des créatures scéniques – des personnages *transfigurés* par les enjeux de leur représentation. Cette sorte d'auto-mise en scène des personnages par l'écriture est l'une des caractéristiques essentielles des figures ; elle est même nécessaire à leur apparition. Par contraste avec les fondements illusoires de l'effet-personnage, l'effet-figure a toujours partie liée avec l'invention d'un univers fictif dont les codes de représentation se trouvent moins dénudés que sur-joués, sur-présentés[155].

Ce dernier mode de désignation « conventionnelle », qui en vient à faire du personnage une *forme* dramatique, constitue un modèle extrême, mais qui finalement n'est que l'aboutissement logique d'un principe – plus général – consistant à faire du nom un signifiant du personnage, et non plus seulement son signifié. On pouvait penser que nommer en bonne et due forme les locuteurs reviendrait à les individualiser (c'est-à-dire à faire d'eux des êtres relativement autonomes, avec la possibilité d'un développement original). On s'aperçoit que l'octroi d'une identité personnelle tend le plus souvent à les singulariser, mais tout en les indexant – tout ou partie – à la poétique mise en œuvre par l'écriture, dont à la fois ils éprouvent et figurent le mode de fonctionnement. On aboutit ainsi à la conclusion paradoxale que dans ces écritures, l'attribution d'un état civil a moins une fonction de « personnification » que de « caractérisation ». En ce sens, les quatre catégories de personnages établies par V. Jouve ne s'avèrent pas

[154] « la mise en abyme proprement théâtrale est loin de correspondre exactement à la notion de théâtre dans le théâtre. Celle-ci désigne un *dédoublement structurel*, et la première un *dédoublement thématique*. » (Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, p.13).
Dans les pièces de N. Renaude, la mise en abyme est, pour ainsi dire, inhérente au projet d'écriture, elle porte et accompagne l'auteur, mais n'est jamais explicitement thématisée comme telle dans la fiction proposée (excepté dans le dernier livre de *Ma Solange*…).
[155] Les modalités spécifiques de ces phénomènes d'hyperreprésentation seront abordées pour chaque auteur dans la deuxième partie de l'étude (cf.1. Déclinaisons d'identités).

vraiment opérantes concernant les écritures du corpus[156]. Son classement – *type, caractère, individu, personne* – part en effet du principe que :

> « le personnage est une synthèse entre unités « statiques » (l'être) et unités « dynamiques » (le faire) : autrement dit, tout acteur se construit à travers certaines *qualifications* et au moins une *fonction*. [...] La question de l'*identité* du personnage se ramène à celle des rapports entre qualification et fonction. »
>
> « Le *type* et le *caractère* se distinguent par une redondance parfaite entre qualifications et fonction. [...] L'*individu* et la *personne* n'affichent, eux, qu'une redondance *partielle* entre fonction et qualification. » [157]

Or, dès lors que ces deux pôles de l'être et du faire se résorbent dans l'état et la mise en œuvre de la parole dramatique, on assiste, de fait, à un phénomène de caractérisation généralisée : le personnage coïncide parfaitement avec ce que sa parole fait de lui. Parler de *caractères* à propos des écritures contemporaines, ce n'est donc pas faire référence à des profils réels, bien répertoriés, mais désigner le fait que des personnages s'imposent alors comme *modèles d'application* d'une langue très structurée : les figures sont empreintes d'un certain nombre de signes distinctifs, repérables de texte en texte, non plus psychologiques (comme c'est le cas des caractères compris comme « personnalités ») mais poétiques, et par là même propres à chaque écriture. Je m'emploierai à les préciser et à les distinguer tout au long de ce travail ; ce qui m'importe pour le moment, c'est de voir comment la simple désignation du personnage cristallise et ordonne en amont de l'écriture un certain nombre de questions quant à son statut d'être de/en représentation.

3.2. Les identités génériques

Les enjeux de caractérisation auxquels aboutissent les principes de nomination conventionnelle du personnage peuvent peut-être expliquer, en partie, le goût tout aussi affirmé dont témoignent les auteurs contemporains pour les identités génériques. Si l'on s'attache au personnel dramatique mis en jeu dans les écritures de ces vingt dernières années, on ne peut en effet que noter la recrudescence de personnages qui, à défaut d'avoir un nom, se trouvent réduits à une caractéristique : leur sexe (La Dame, L'Homme), leur âge (La Plus Vieille, La Plus Jeune), leur identité professionnelle (L'employé municipal, Laitier),

[156] V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*. Elles achoppent de la même manière sur les personnages du Nouveau Roman, sur lesquels V. Jouve passe très vite. Son analyse de l'effet-personnage se consacre presque exclusivement aux écritures qui ne mettent pas en cause l'illusion réaliste.
[157] V. Jouve, *op.cit.*, pp.142-143.

géographique (L'homme du pays de Ir, Le Pilote australien) ou familiale (La mère de M.Ka, Le grand-père de Jérémie)[158]. Ces modes de désignation font penser à ceux des *figurants* au cinéma, identifiés d'un trait rapide : les auteurs se contentent alors d'élire un – et un seul – des multiples critères qui traditionnellement fondent l'être de fiction et permettent de le repérer puis de l'appréhender en tant qu'individu vraisemblable. Isoler ainsi un prédicat unique pour désigner le tout de leurs personnages permet aux auteurs de les ancrer dans une certaine réalité, de leur donner un point d'attache référentielle, mais tout en les maintenant à une distance qui empêche de vraiment les singulariser.

Ce mode de désignation elliptique a toujours existé, mais il se trouvait jusqu'alors réservé aux rôles mineurs, qui n'intervenant que très sporadiquement dans l'univers des personnages principaux et n'ayant rien à dire ou à accomplir en leur nom, ne méritaient donc pas d'être désignés autrement que par leur statut (garde, messager, vieillard, etc.). Dans les écritures contemporaines au contraire, le rapport s'est inversé à tel point que ce principe de nomination générique devient souvent le seul mode de traitement de l'ensemble des personnages proposés. De prime abord, on en conclut, très logiquement, que les traditionnels héros ont déserté la sphère dramatique pour ne laisser place qu'à des intervenants simples, anodins, anonymes – une gamme large et variée d'antihéros. La pièce de J-L. Lagarce, *Les Serviteurs*, constituerait même dans cette perspective un modèle tout à fait exemplaire, puisque le drame se trouve alors exclusivement pris en charge par des personnages que la tradition théâtrale relègue au rang de subalternes :

> La Cuisinière, La Fille de cuisine, Le Chauffeur, La Première Femme de Chambre, La Deuxième Femme de Chambre, Le Valet de Chambre[159]

Mais en fait, il semble qu'opter pour ce mode d'appellation générique et le démocratiser (dans le sens où il est étendu, sans distinction, à l'ensemble des protagonistes) témoigne surtout de la volonté qu'ont les auteurs, d'une part, de se débarrasser des conventions reproduisant sur scène la ségrégation sociologique du monde réel, d'autre part de mettre et de tenir à distance leurs personnages : la qualification générique a toujours quelque chose du parangon (contrairement au nom propre, qui d'emblée confère une dimension plus familière et personnelle à l'être qu'il désigne). En ce sens, les auteurs renoueraient plutôt avec la tradition théâtrale du « type » : c'est a priori en tant que fonctions

[158] Les exemples sont tirés des textes du corpus.
[159] J-L.Lagarce, in *Théâtre Complet I*, *op.cit.*, p.182.

précises, représentants d'une certaine catégorie, ou d'une certaine position, qu'ils décident de faire participer leurs personnages à l'espace de parole. On note cependant deux grandes différences avec les « types » tels que les conçoit la dramaturgie classique. La première : aux grands paradigmes socio-psychologiques (le fourbe, le galant, le justicier, le maître, le valet), se sont substitués des modèles beaucoup plus quotidiens et prosaïques (Le garçon d'hôtel, La dame pipi, L'intervieuweuse)[160] ; la deuxième : en généralisant l'emploi de la majuscule pour désigner leurs personnages (La Nourrice, La Fillette, Le Docteur Culemane, L'Infirmier Turban)[161], ou tout simplement par le recours quasi systématique à l'article défini, les auteurs contemporains semblent vouloir hisser l'ensemble de leurs créatures au rang de figures exemplaires.

Contrairement au type classique, qui renvoie à des universaux et pour qui le personnage dramatique n'est en somme qu'un médiateur symbolique (substitut visible, incarnation circonstanciée d'un profil éternel : Harpagon *est* l'Avare, Alceste *est* le Misanthrope), le type contemporain, lui, s'autoproclame, il s'impose en se nommant explicitement comme tel, et s'affirme ce faisant comme un modèle insolite possible – sans plus passer par le détour d'une identité fictive autre. À cet égard, les personnages de J-L. Lagarce se révèlent particulièrement intéressants : ils démultiplient souvent en personne les procédés de mythification qui président à leur nomination. Ainsi, si l'auteur fait d'emblée des personnages de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* des êtres représentatifs d'une place précisément circonscrite au sein de la hiérarchie familiale (L'Aînée, La Mère, La Plus Vieille, La Seconde, La Plus Jeune), les héroïnes redoublent à diverses occasions leur dimension emblématique d'origine :

> LA SECONDE.– […] ce que nous n'avons pas entendu, toutes ces années !
> Qu'il était mort et qu'il ne reviendrait plus ou qu'il faisait sa vie, refaisait sa vie, à l'autre bout du Monde et n'avait que faire de nous, les Désespérantes Idiotes, à l'attendre, toutes ces insultes, ce qu'on entendait ! […]
>
> L'AINEE.– […] Je me lève alors que le type dort encore, il ronfle comme ronflent les hommes mariés, ceux-là qui savent que l'autre, la Brave Habituelle, a renoncé, […][162]

Dans ces écritures, les rapports entre le monde et la scène tendent à s'inverser : les personnages génériques ne sont plus là pour illustrer de manière emblématique, théâtralement, des profils préexistants, mais se

[160] P. Minyana, *Anne-Laure et les fantômes,* Paris, Théâtrales, 1999.
[161] J-L.Lagarce, *Vague souvenir de l'année de la peste* in *Théâtre complet II*, *op.cit.* ; V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op.cit.*
[162] J-L.Lagarce, *op.cit.*, pp.239 et 244.

voient au contraire dotés, du fait même qu'ils sont en scène, d'une dimension et d'une puissance tutélaires potentielles – que les auteurs s'amusent à revendiquer plus ou moins explicitement[163]. V. Novarina – qui à côté de J-L. Lagarce est l'auteur à solliciter le plus souvent ces enjeux totémiques de la désignation – en vient ainsi à inventer ses propres fonctions :

> Le Lanceur Semnique, Formulateur Andret, Le Porteur Génicien
> (*Le Drame de la vie*)
> Le Batrassier Communiel, Le Charmantier Luiggi Bogère, Le Vivaridier Sardin, L'Ecarnicien Mercique
> (*La lutte des morts*)
> Le Vipéricien, Le Ramasseur de Piétons, Le Promeneur d'Homme, Le Porteur de Sa Tête
> (*Je suis*)

Mais en fait, qu'il fasse référence à des fonctions possibles (tous les Docteurs, Professeurs et autres autorités traversant ses textes) :

> Le Docteur
> (*L'Atelier volant*)
> Le Professeur Prigeant, Le Principal Tanon, Le Professeur Uri, Docteur Mercier, Major Cerveau, L'Ingénieur Maintendon, Avocat Clément, Général Potame, Docteur Crépin
> (*Le Babil des classes dangereuses*)
> Le Docteur de Vacuité, Le Docteur Pleinier, Le Docteur du Bien, Le Président Omnipotentiaire, Le Président Volant
> (*Je suis*)

ou qu'il les invente de toutes pièces, par un jeu de suffixes qui en donnent simplement l'idée[164], V. Novarina ne tient finalement absolument pas compte des catégories supposées de ses personnages : tous parlent la même langue – novarinienne. Ces principes de désignation générique participent juste du plaisir, beaucoup plus global, que l'auteur éprouve à mettre en œuvre son omnipotence nominative.

D'une manière plus générale, les auteurs inventant et proposant ces sortes de types ne témoignent jamais d'une quelconque velléité didactique. La scène n'est pas là pour analyser un modèle de comportement ni cristalliser des paradigmes à proprement parler : les auteurs en jouent seulement, et qu'ils aient ou non recours à des emplois, des statuts « réels », on s'aperçoit que ce n'est en tout cas jamais dans un souci d'illustration naturaliste qu'ils accordent la parole à ces personnages. Ce que dit J. Genet dans la préface des *Bonnes* est à cet égard essentiel (et, semble-t-il, toujours d'actualité) :

[163] Cette tendance à la théâtralisation généralisée sera mise en perspective du « lieu commun » dans la deuxième partie (cf.2.1.2. Scies et sentences chez J-L.Lagarce).
[164] Par le jeu des connotations sémantiques de [-eur], [-ier], [-ien], qui servent en français à former tous les noms de métiers. V. Novarina fabrique une illusion de personnage purement linguistique.

> « Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celles de ma pièce : qu'en savez-vous ? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne, je parlerais comme elles. Certains soirs. »[165]

Même les personnages renvoyant a priori à des catégories référencées du monde ne font pas corps avec leurs paroles, leur langue n'obéit pas à l'idée (caricaturale, stéréotypée) que l'on pourrait s'en faire. Au contraire, il apparaît que tous les protagonistes, quels qu'ils soient, participent dans leur diversité (et paradoxalement : au même titre) à l'élaboration commune d'un univers de fiction, qui est avant tout poétique.

L'attribution d'identités génériques n'a donc pas vraiment vocation à représenter, sous forme d'échantillons, la disparité du monde réel, mais plutôt pour principale vertu de singulariser les différentes polarités entre lesquelles la parole va ensuite se répartir, passer, butter, rebondir, selon des principes qui sont toujours rythmiques avant d'être diégétiques : la désignation générique se présente d'abord comme une modalité, parmi d'autres, permettant de distinguer de manière minimale les différents locuteurs, en donnant à chacun une identité nominale *propre*[166]. Et dans la mesure où chaque auteur se réapproprie la notion de type à sa manière singulière, il s'avère que les êtres ainsi définis sont essentiellement emblématiques de l'imaginaire poétique qui leur donne forme – difficile, donc, de vraiment tirer des conclusions d'ensemble. Ce qui apparaît récurrent en revanche, c'est que ce mode de désignation à grands traits donne généralement lieu à deux configurations dramaturgiques.

3.2.1. Quintessence de la relation interpersonnelle : les figures emblématiques

La première consiste à proposer une sorte de quintessence de cette relation interpersonnelle qui, traditionnellement, fonde le drame, en l'épurant de tout substrat anecdotique. Si le personnage n'est pas présenté de manière subjective, s'il n'a de dimension individuelle marquée, c'est que seule sa position actantielle, la partie qu'il jouera au

[165] J. Genet, « Comment jouer « Les Bonnes », p.12 in *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, Folio théâtre (1ère éd. : Décines, L'Arbalète, 1963), 2002.

[166] Ce qui explique cette tendance qu'ont les auteurs à doter les fonctions de majuscules. Elles constituent et deviennent effectivement les noms propres de leurs personnages (phénomène particulièrement sensible chez P. Minyana, qui finit par les employer sans article : Laitier, Facteur, Mère Laitier, Gamine in *Le Village* (inédit)).

sein d'un univers précisément circonscrit finira par le singulariser : son identité ne préexiste pas à son accomplissement dramatique.

Que les personnages se réduisent à une identité sociale :

L'Ancien Gouverneur, La Femme de L'Ancien Gouverneur, Le Nouveau Gouverneur, La Mère du Nouveau Gouverneur, Le Père du Nouveau Gouverneur, La Sœur du Nouveau Gouverneur, L'Ami du Nouveau Gouverneur, L'Intendant
(*Retour à la citadelle*, J-L. Lagarce)

Le Dealer, Le Client
(*Dans la solitude des champs de coton*, B-M.Koltès)

généalogique :

L'Aînée, La Mère, La Plus Vieille, La Seconde, La Plus Jeune
(*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, J-L. Lagarce)

Intrus, Sœur Aînée, Grande Sœur, Sœur Cadette, Petit Frère, Père mort, Mère morte
(*Le couloir*, P. Minyana)

La Femme Agée, L'Homme Agé, La Jeune Femme, Le Jeune Homme, La Fille, L'Ami
(*Variations sur la mort*, J.Fosse)

ou biologique :

La Première Femme, La Deuxième Femme, Le Premier Homme, Le Deuxième Homme
(*Carthage, encore*, J-L. Lagarce)

La Femme, Le Premier Homme, Le Deuxième Homme, Le Plus Jeune, Le Plus Agé
(*Les Orphelins*, J-L. Lagarce)

Elle, Lui, La Fille
(*Et jamais nous ne serons séparés*, J.Fosse)

on s'aperçoit que la simple désignation des personnages instaure les cadres d'une cellule dramatique réduite à l'essentiel : une sorte d'épure de situation, un système, à l'intérieur duquel des conflits se laissent présager.

Les pièces fonctionnant selon ce régime ne proposent en effet, dans la plupart des cas, que la mise en œuvre de relations mouvantes, qui se font et se défont au gré de l'accumulation, de la stratification des points de vue, qu'engendre et qui se nouent autour d'un même récit matriciel. Ce sont les configurations instables que règle l'ensemble des rôles attribués (entre groupes, alliances, rivalités et oppositions) qui font office de tension dramatique. Sur le mode du duel ou de l'opposition ternaire, entre querelles oratoires et verbigérations, s'élabore peu à peu une histoire où il s'agit d'abord pour chacun de tenir et de défendre sa place, son avis, son interprétation : les personnages informent un drame

sans y participer vraiment autrement que par leurs versions des faits, la juxtaposition de leurs visions.

Cette configuration renvoie de manière significative à l'opposition dramaturgique établie par M. Vinaver concernant les personnages :

> « Ils sont fortement dessinés, cernés, caractérisés ; ils sont intéressants pour eux-mêmes et en eux-mêmes.
> *Ou bien, à l'autre pôle :*
> L'espace inter-personnages est plus prégnant, intéresse davantage que les personnages pris individuellement. »[167]

En refusant de trop individualiser leurs protagonistes, les auteurs manifestent clairement ce déplacement d'enjeux : ce n'est que dans le rapport à la parole, ses effets et ses implications sans cesse renégociés par les locuteurs eux-mêmes que pourront advenir des effets de fiction. Les propos échangés, les avis confrontés, constituent désormais le matériau et l'épicentre du drame.

Au sein de ces appellations de type générique, il faut signaler un cas limite : celui où les auteurs, résorbant à tel point toute la théâtralité dans les pouvoirs de la parole, refusent d'accorder une quelconque identité fictive à leurs énonciateurs, et choisissent au contraire de placer la réalité de l'être-acteur sur le devant de la scène. Il en est ainsi de P.Handke, qui confie la mise en œuvre de son *Outrage au public* à Quatre acteurs :

> Nous ne sommes pas des représentations. Nous ne suivons pas les indications d'un metteur en scène. Nous ne sommes pas censés figurer quoi que ce soit. Nous ne portons pas de noms d'emprunt. [168]

ou qui, dans *La Chevauchée sur le lac de Constance*, attribue à ses officiants l'identité d'acteurs réels, en précisant que :

> « *Pour la* lecture*, les personnages sont désignés par des noms d'acteurs connus, ce qui évite des dénominations comme « Acteur A », « Acteur B », « Acteur C », etc.* [...] *Pour la représentation de la pièce, chaque personnage devrait simplement porter le nom du comédien qui l'interprète : personnages et interprètes ne font qu'un.* »[169]

Le personnage ne vient plus alors servir d'écran ou de soutien fictif à l'accomplissement d'un imaginaire : c'est à l'acteur seul, sa capacité à jouer de ce que sa parole invente, que revient la tâche de faire advenir du théâtre.

---

[167] M. Vinaver, *Ecritures dramatiques*, *op.cit.*, p.906.
[168] P.Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, L'Arche, 2000, p.23.
[169] P.Handke, *La Chevauchée sur le lac de Constance*, Paris, L'Arche, 1999, p.8.

Plus récemment, N. Renaude, dans *Fiction d'hiver*, délègue de la même manière à Acteurs 1, 2, 3 et 4 (devant à l'occasion s'interpeller sous leurs vrais noms[170]) le soin d'élaborer et d'alimenter des histoires ne les concernant absolument pas. S'ils ne cessent d'engendrer de la fiction, ce n'est qu'en tant que médiateurs, « rapporteurs » pour ainsi dire – à coup de commentaires et d'hypothèses qu'ils émettent au sujet de protagonistes absents, brassage d'anecdotes de plus en plus fantasmées, détournées, déformées et invalidées au fur et à mesure qu'ils les racontent :

> ACTEUR 2. – Son polaroïd il l'a bien acheté à Hochstein-Rochbach ?
> ACTEUR 3. – C'est toi qui as dit qu'il avait acheté un polaroïd : deux cents marks.
> ACTEUR 4. – Il a pris des photos là-bas ?
> ACTEUR 3. – C'est tellement déprimant Hochstein-Rochbach pendant la semaine commerciale avec du Gustav Hazenbrock diffusé dans toute la ville – je cite – qu'il n'en a pas pris.
> ACTEUR 2. – Il va à Hochstein-Rochbach. Il achète un polaroïd. Il revient sans une seule photo. Pas une photo de la ronde-bosse.
> ACTEUR 4. – Elle n'existe peut-être pas.
> ACTEUR 3. – La cousine de Joséphine m'en a parlé.
> ACTEUR 4. – C'est Altdorfer alors qui n'existe pas peut-être.
> ACTEUR 3. – Je connais Harmut.
> ACTEUR 4. – Il te l'a décrit ?
> ACTEUR 2. – Des vêtements de lin.
> ACTEUR 3. – C'est vague.
> ACTEUR 4. – Du lin ? Alors qu'il gèle ?
> ACTEUR 2. – J'ai fait la même remarque alors il a rectifié : genre. Genre lin. Du tissu froissable – je cite.
> ACTEUR 4. – Du tissu qui se froisse ?
> ACTEUR 2. – C'est le genre froissable – je cite toujours.
> ACTEUR 3. – Ce n'est pas une description.[171]

Ce refus de qualifier l'être parlant d'un point de vue fictif n'est que l'aboutissement d'une position consistant, plus globalement, à ne doter les personnages que d'identités minimales qui les font apparaître, en définitive et avant tout, comme de simples porte-paroles : la désignation générique a pour premier effet de maintenir les locuteurs en deçà de l'effet-personnage. C'est seulement parce qu'ils parlent qu'ils peuvent devenir des personnages possibles, affectés d'une certaine manière : les écritures affichent sont passées d'une conception essentialiste à une approche beaucoup plus existentialiste (structuraliste) de l'être dramatique. Les identités génériques, référencées ou non, ne se construisent qu'au fil de la parole qui est leur spécifiquement attachée plutôt qu'elles ne reproduisent ou ne se conforment à des propos qui leur conviendraient de fait, leur reviendraient typiquement.

[170] N. Renaude, *Fiction d'hiver / Madame Ka*, Paris, Théâtrales, 1999, p.68 et pp.71-72.
[171] N. Renaude, *op.cit.*, p.70.

3.2.2. Dramaturgies de la multitude et de la polyphonie : les figures intermittentes

Le choix d'une désignation générique des personnages peut donner lieu à une tout autre configuration, inverse au premier modèle : au lieu de chercher à épurer la scène et en distiller ce qui serait une sorte d'essence théâtrale minimale, les auteurs en viennent tout aussi bien, par ce procédé, à démultiplier les apparitions. On trouve ainsi chez V. Novarina :

> Le Professeur Prigeant, Le Professeur Uri , Le Principal Tanon, Major Cerveau, Major Ursus, Major Léo, Le Verseur Acatène, Docteur Mercier, Docteur Marin, Docteur Nabant, Malade Darjat, L'Ambulancier Santon, Le Député Haguit, Gérante Lucarne, Gérante Soupise, Convive Métronome, Convive Diapason, Convive Course, Convive Archamp, Convive Cache, Convive Dury, Convive Nasse, Convive Gorge, Convive Suthon, Convive Duchêne, Convive Osmine, Convive Pamine, Convive Hélice, Convive Albert, Convive Crépin, Convive Museau, Convive Luquet, L'Ingénieur Maintendon, L'Ingénieur Armand, Ingénieur Dapot, Ingénieur Périssart, Avocat Clément, Sapeur Chabord, Général Potame
> (*Le Babil des classes dangereuses*)

> Première Philosophe, Deuxième Philosophe, Le Docteur Pleinier, Le Docteur de Vacuité, L'Illogicien, L'Autre Mangeur de Soi-Même, Le Mangeur de Soi-Même, Premier Horloger, Second Horloger, L'Homme à Horloge, Le Faux Aveugle, Le Premier Rameneur de Corps, Le Second Rameneur de Corps, Le Prophète, Le Passeur avec Dieu, Le Passant à Corde, Le Marchand de Cailloux, Les Mangeurs Plusieurs, Le Président Omnipotentiaire, Le Président Volant, Le Vipéricien, Le Ramasseur de Piétons, La Femme Sans Sac, Le Promeneur d'Homme, L' Assez Vague Jardinier, Les Amoureux Parlants, Le Conducteur du Char, Les Ouvriers du Char, les Musiciennes
> (*Je suis*)

P. Minyana :

> Gardienne immeuble, Cordonnier, Charcutier, Epicier, Tatoueur, Quincaillier, Buraliste, Vitrier, Proporiétaire, Voisin 1, Voisin 2, Voisine 2, Villageois 1 et 2, Promeneur, Promeneuse, La Bonne
> (*Pièces*)

> Le garçon d'hôtel, Docteur Hartman, Le présentateur, La dame pipi, Le médecin, La joueuse de guitare (Gudrun), Le client, L'homme de chantier, L'intervieweuse, Madame Pleck (La vieille dame), Le gros, L'homme
> (*Anne-Laure et les fantômes*)

ou N. Renaude :

> L'ancien professeur de philosophie, Un pervers sans grâce, La simplette, La brute, Le vendeur, La présidente, Un très vieil homme, La dame qui vend des petits paniers, La passant, L'ophtalmologiste, Le coiffeur, Un peintre, Le policier, Le douanier, Son dentiste, Le facteur, Le fruitier, La fruitière, Les jumelles des fruitiers, Le glacier, Une jeune touriste

(*Madame Ka*)[172]

Ces personnages se réduisent entièrement à leur désignation, ils s'y résorbent, sans aucune épaisseur possible et pour le coup, se rapprochent effectivement de la tradition des rôles mineurs tels que pouvaient les mettre en œuvre les dramaturgies classiques : ce ne sont que des figures fonctionnelles, furtives, transitoires. Une différence majeure cependant avec les figurants « classiques » : leur nombre, la profusion de leurs apparitions.

Si les petits rôles, par définition, avaient pour usage de se limiter à de très brèves et très lapidaires interventions (annonces, messages, scènes de groupe), dans ces écritures, l'accumulation de personnages qui ne font que passer, apparaissant pour disparaître aussi vite, tend en effet à se substituer à tout autre mode d'échanges et de relations. Ce personnel dramatique intermittent, dont la présence tendait jusqu'alors à faire office de toile de fond, à la fois décor et décorum des personnages principaux, n'est désormais plus là pour donner du corps ou élargir l'environnement des rôles phares (protagonistes, pour leur part, réellement pris dans un drame et dotés d'une véritable densité humaine) ; leur prolifération vient au contraire animer un espace dramatique tout ou partie vide d'actions, et institue un régime énonciatif et narratif original, fondé sur la variation et la variété des enchaînements.

Cette configuration polyphonique du drame est presque toujours le mode adopté par V. Novarina. La langue constituant le seul et véritable *sujet* de son théâtre, multiplier les locuteurs lui permet de donner provisoirement corps aux paroles sans pour autant les assigner à une conscience intentionnelle stable, repérable et par là même vraisemblable. La diversité affichée des parlants, le rythme soutenu de leurs entrées et de leur sorties dans la parole tiennent en échec, du moins en retrait, tout effet-personnage. C'est avant tout une plastique énonciative amenée à prendre une infinité de visages qu'on voit se profiler sur la page. D'où les problèmes d'incarnation que cette écriture ne manque de poser lors du passage à la scène. A.Gay note dans *Les Théâtres du verbe* que :

> « La redistribution des répliques est un mal rendu nécessaire par l'immédiate identification des corps et des visages des acteurs, par l'inévitable *représentativité* de leur physionomie, qui interdit que soient perçues les dérives nominales qui, dans l'œuvre écrite, font échec à toute construction stable de personnages au profit de

[172] Je n'ai chaque fois recensé que les identités génériques. Dans les listes, elles sont mêlées à d'autres modes de dénomination.

« figures humaines » dont les identités s'anéantissent dans le perpétuel présent qui les fait apparaître et disparaître dans un même mouvement. »[173]

On peut supposer que l'enjeu de la mise en scène sera justement d'inventer une proposition à même de préserver cette volonté de dépersonnification des parleurs telle que la met en œuvre l'écriture, et de contrer, autant que possible, les effets réalistes qu'inévitablement induit la prise en charge des énoncés par des acteurs. Il s'agit de prendre à la lettre cet affolement de la langue – et surtout pas de l'assagir en le normalisant.

Chez P. Minyana et, plus ponctuellement, chez N. Renaude[174], cette question de la prolifération des apparitions se pose en des termes un peu différents du fait que, contrairement à V. Novarina, leur théâtre ne refuse pas sa traditionnelle fonction narrative. Par le biais d'intervenants démultipliés, ils proposent au contraire tout un florilège d'histoires et d'anecdotes, qui peuvent entretenir des rapports plus ou moins lâches, se répondre parfois simplement par échos, apparaître à d'autres moments sans aucun lien manifeste – si ce n'est, précisément, le maintien d'une figure centrale, instance héroïque à titre pour ainsi dire seulement honorifique.

À la différence de la poétique novarinienne, la langue n'est pas dans ces écritures l'unique pôle cristallisant (vers lequel convergent et auquel aboutissent) les configurations énonciatives intermittentes. Admettant un principe minimal d'interlocution, N. Renaude et P. Minyana contextualisent la polyphonie : ils inventent des êtres qui, cheminant parmi la multitude, se font réceptacle de l'ensemble des paroles et des situations leur parvenant bouts par bouts. Ainsi, qu'il s'agisse de *Madame Ka*, de *Ma Solange…*, d'*Où vas-tu Jérémie ?* ou de *Pièces*, la profusion des intervenants ponctuels vient envahir l'espace du héros structurel[175] (en l'occurrence : Mme Ka, Alex Roux, Jérémie et

[173] A.Gay, « Une « spirale respirée » », p.165, in *Valère Novarina, théâtres du verbe*, sous la direction d'Alain Berset, Paris, José Corti, coll. Les essais, 2001.

[174] L'invention d'un microcosme fictif mettant en jeu un nombre relativement démesuré de personnages ne concerne en fait, à proprement parler, que *Madame Ka*. On peut cependant également tenir compte de *Ma Solange…*, via la figure d'Alex Roux. D'un point de vue strictement diégétique, Alex Roux se trouve en effet plus ou moins directement confronté à des centaines de personnages. D'un point de vue dramaturgique, il ne faut cependant pas oublier que le texte n'a pas été écrit dans cette perspective : déjà parce qu'à aucun moment la liste exhaustive des personnages n'apparaît, mais surtout parce qu'au fil du texte, la voix d'Alex Roux tend à se fondre dans un univers toujours plus bruissant, qui finit par dépasser largement le cadre de ce qui serait l'espace-temps dramatique de ce personnage supposé principal.

[175] Philippe Hamon distingue deux fonctions du héros : « Dans le premier cas, le personnage-héros organise l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant la population de ses personnages (il est « principal » par rapport à des secondaires) ; dans le second cas, il renvoie à l'espace culturel de l'époque, sur lequel il est « branché » en permanence, et sert au lecteur de point de référence et de « discriminateur » idéologique (il est « positif » par rapport à des « négatifs »). Dans le premier cas il organise et hiérarchise le *posé* de l'œuvre ; dans le second cas il fait appel

Tac), au point de le supplanter. Paradoxalement, ce n'est qu'à travers le défilé de ces situations proliférantes que le personnage central en vient à prendre consistance : il a désormais comme seul privilège d'être le principal *témoin* – au triple sens d'observateur passif, point de repère et objet de relais – de ce qui arrive sur scène en matière de drame.

En ce sens, les enjeux de représentation soulevés par cette faune d'intervenants multiples sont à rapprocher de la dramaturgie qu'invente J. Genet dans *Les Paravents*. Toute distance gardée, évidemment, avec le projet et le propos politiques qui sous-tendent la pièce, c'est bien parce qu'on suit la famille des Orties dans son errance et sa déroute que prend forme un monde par vignettes juxtaposées – sortes de miniatures animées le plus souvent par des personnages simplement « croqués » :

> La servante, L'appariteur, Le notable, Le chef, L'académicien, Le soldat de Bugeaud, La vamp, Le reporter-photographe, Le juge, Le banquier, La petite communiante, Le général (époque du Duc d'Aumale), L'homme très-français, La femme très-française, Le joueur de flûte, L'homme qui a pissé, Le policier, Le cadi, Le gardien, Le lieutenant, Le sergent, Le gendarme, Le général, L'Arabe, Le mari, Le gamin, L'épicier, Le missionnaire, Le premier combattant, Le deuxième combattant, Le troisième combattant [176]

Ces personnages génériques n'apparaîtront en général qu'une seule fois : leur destin se joue le temps de quelques répliques car ils ne sont là que pour témoigner, brièvement figurer un pouvoir, une instance, un rapport de force, auxquels se heurtent directement ou symboliquement la famille des Orties. Pour leur *part*[177], ces êtres ne sont convoqués sur scène qu'en tant que puissances emblématiques, pures représentations. Et lorsque F. Fisbach décide de mettre en scène *Les Paravents*[178], il prend d'ailleurs le parti de rendre cette dichotomie dramaturgique très manifeste. Pour rendre visible les 96 personnages de la pièce, il s'entoure :

> « d'une équipe volontairement réduite : trois acteurs, quatre marionnettistes, deux récitants. »[3]

---

au *présupposé* de l'œuvre ; dans le premier cas il est un fait de *structure*, dans le second cas il est un fait de *lecture*. » (P.Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, « Quadrige », 1984, pp.47-48, cité in *Le Personnage, Textes choisis et présentés par Christine Montalbetti*, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2003, p.151-152)

[176] J. Genet, *Les Paravents*, Gallimard, Folio (1ère éd. : Gallimard, *Œuvre complète V*, 1979), 1993, pp.13-15.

[177] Ce mot de « part » pourrait en quelque sorte baliser les perspectives de jeu et de mise en espace qu'ouvre ce champ théâtral d'apparitions. L'étendue sémantique de la *part* (« rôle » en anglais) permet d'évoquer tout à la fois le degré d'intégration narrative (« partie attribuée à qqn ou consacrée à tel ou tel emploi »), l'intensité variable de la participation (*avoir part à ; prendre part ; faire part*) et l'ontologie dramaturgique de ces figures intermittentes, à la fois « partie (d'un tout, d'un ensemble, d'un groupe) » et « partie d'un lieu » (*de toutes parts ; nulle part ; autre part, à part*).

[178] Mise en scène de Frédéric Fisbach au Théâtre National de la Colline, mai-juin 2002

[3] F. Fisbach, extrait du programme de la Colline, saison 2001-2002, p.51. Distribution : Valérie Blanchon, Christophe Brault (récitants) ; Laurence Mayor, Giuseppe Molino, Benoit Résillot (la Mère, Saïd, Leila) ;

et décide que seuls Saïd, La Mère et Leïla, singularités errant dans la multitude, seront véritablement incarnés. Pour les autres apparitions, le metteur en scène choisit au contraire de systématiquement dissocier les corps des paroles, en confiant à des marionnettistes de Bunraku le soin d'animer l'image, à deux « vociférateurs » (le plus souvent en retrait de l'espace scénique, mais toujours à vue) celui de porter les mots. À la suite de l'auteur, F. Fisbach substitue ainsi à toute forme d'illusion scénique la convention théâtrale et le plaisir du jeu avoué.

Au-delà de la pertinence ponctuelle de cette option dramaturgique, le regard que porte cette mise en scène sur les personnages des *Paravents* – la représentation marionnettique qu'elle en propose – constitue une réponse très juste à la poétique de l'image telle que la conçoit et s'emploie à la mettre en œuvre J. Genet[179], et dont Michel Corvin montre bien quels sont les enjeux ontologiques et théâtraux :

> « Dans *Le Balcon*, il apparaît que la transsubstantiation de l'image (de chair) du chef de la Police en image du Chef, son passage à la majuscule, c'est-à-dire à la Valeur, n'est possible que par dépouillement de ce qui est matière, vivante et périssable : il faut que l'image se dématérialise pour devenir Image, qu'elle cesse d'être représentation par mimétisme approximatif (celui auquel se livre Roger) pour devenir présentation, je dirais même parousie, par éternisation et immobilisation de sa qualité. [...] plus la forme théâtrale sera creuse, réduite à ses contours, à une silhouette, à un costume, à un objet, plus elle a de chances d'acquérir la force de l'apparence, en tant que signifiant. »[180]

La marionnette possède en effet, dans sa matérialité même (son immobilité stylisée, son incapacité à tricher, son manque absolu de réalisme ou de naturel), les qualités requises pour la mise en jeu des personnages genétiens : avant d'être des êtres de fiction, ce sont des êtres en état de représentation, qui valent d'abord en tant que forme d'apparition. À ce titre, et par-delà la spécificité de ces affinités électives, le choix, du moins l'idéal de la marionnette me semble tracer l'une des lignes majeures du champ imaginaire des figures[181] : il

---

Youkiza, Youki Magosaburo , Youki Isshi , Youki Chie, Junïchi Hatasaki, Hajime Ito , Satoshi Uematsu (marionnettistes du théâtre de marionnettes Youkiza)

[179] Globalement hanté par les questions de l'être et de l'apparaître, le théâtre est d'abord pour l'auteur l'occasion de mettre à l'épreuve sa métaphysique essentialiste du visible : la perfection et la maîtrise des images qui se déploient sur la scène genétienne en font un endroit de révélation outrée. Dans la continuité de J-P.Sartre, M.C.Hubert aborde d'ailleurs l'œuvre genétienne sous cet angle de l'image et de l'identité (in M.C.Hubert, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris, SEDES, coll. Esthétique, 1995).

[180] M. Corvin, « Une apparence qui montre le vide » in *Europe* n°808-809*,* « Jean Genet », août-septembre 1996, p.120.

[181] Pour parler de certaines créatures du *Balcon*, G.Genet a lui-même recours à la notion de « figure ». Chez cet auteur, elle se double cependant d'une forte charge emblématique : « J'ai eu l'idée de faire grimper

s'inscrit à l'horizon des textes où les auteurs, dotant leurs personnages de noms qui préfigurent leur manifestation scénique, les affirment d'entrée de jeu comme créatures théâtrales, dont la visibilité épuise tout ou partie la définition.

3.3. Les silhouettes

Au sein des identités génériques, qui globalement affectent la notion de personnage pour en faire une sorte d'épure idéalisée, d'intellection plus ou moins imagée, certaines creusent en effet très ouvertement cet écart qui, par le nom, défait l'image du personnage et instaure entre eux un jeu ouvert. Les auteurs dotent leurs créatures d'identités relevant d'une dimension plastique, d'un imaginaire visionnaire, qui souvent mettent à mal les fondements de l'analogie représentative convenue, en tout cas dénaturalisent les apparitions. On trouve ainsi, dans *Madame Ka*, de N. Renaude :

> La Toute petite Femme, L'Enorme Femme, Un homme bâti comme une toupie, Un cadre journal en main, Un adolescent cou de poulet, Un adolescent yeux fendus

mais cet imaginaire du personnage croqué en vignette, cette invention de véritables *figurines* est surtout spécifique à l'écriture de P. Minyana :

> Le Petit Homme en noir qui est gros, L'Homme qui se mouche, La Vieille qui est trop maquillée, L'Homme sans cou, L'homme à la poupée
> (*Drames brefs 1*)
>
> La Femme à la Natte, L'Homme aux Cannes, L'Unijambiste, L'Homme au Fagot, La Femme à la Carapace
> (*La maison des morts*)
>
> Femme à la branche d'arbre, Homme à l'album [Vieil homme], Homme habillé en femme, Homme au fauteuil [Pott], Femme aux cheveux gris [Yvette]
> (*Pièces*)[182]
>
> Le Chauve, Le Barbu, L'Homme gros, L'Homme voûté, La Fille aux talons hauts, La Femme au bras plâtré
> (*Suites 3*)

---

les Trois Figures fondamentales [à savoir : Evêque, Juge, Général] sur de hauts patins. Comment les acteurs pourront-ils marcher avec ça sans se casser la gueule, sans se prendre les pattes dans les traînes et les dentelles de leurs jupes ? Qu'ils apprennent. [...] Encore une chose : ne pas jouer cette pièce comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est – elle sera donc jouée comme – la glorification de l'Image et du Reflet» (J. Genet, «*Comment jouer* « *Le Balcon* », in *Le Balcon*, pp.10 et 12). Outre cette dimension allégorique, la différence entre les Figures genétiennes et celles que j'essaie de définir – sans majuscule – tient à l'environnement diégétique qui leur est le plus souvent attaché. Excepté dans *Les Paravents*, J. Genet ne remet pas en cause les rouages traditionnels de la narration : il multiplie les effets de double, d'enchâssement, mais les inscrit dans un contexte dramatique qui globalement fait illusion. Chez cet auteur, la théâtralité est toujours moins troublée qu'elle n'est mise en abyme.

[182] On remarque que l'auteur peut avoir recours à une double désignation, descriptive et « personnifiante ».

> Homme maigre, Femme pâle, Femme au col roulé, Homme chauve
> (*Le village*)

Ces auteurs ne proposent alors, en guise de personnages, que des sortes d'instantanés dramatiques, comme saisis sur le vif et fixés dans une image définitive qui ne laisse place, du coup, à aucune extrapolation psychologique : ce sont des êtres sans profondeur, à deux dimensions, simplement *profilés* par leur dénomination.

3.3.1. Modélisation

Ce mode de désignation, qui revient à consigner un certain nombre d'indices qualifiant visuellement les personnages (leur taille, leur poids, leurs âges, leurs accessoires – leurs diverses prothèses), constitue en effet autant de contraintes potentielles quant à leur manifestation scénique : ces noms portent en eux la question de la forme sensible sous laquelle les êtres qu'ils désignent sont censés apparaître. Bien plus : cette description physique réduite à l'essentiel (en général : un état de corps doté d'un signe distinctif) leur tient lieu d'identité, elle fonde et constitue leur seul mode d'existence. Les effets de lecture liés à ces principes de dénomination me semblent alors assez similaires à ce que peut éprouver R. Barthes face aux silhouettes d'Erté :

> « telle est la fonction de la silhouette chez Erté : poser et proposer un objet (un concept, une forme) qui soit unitaire, un mixte indissociable de corps et de vêtement, en sorte qu'on ne puisse ni déshabiller le corps ni abstraire le vêtement » [183]

L'intériorité et l'autonomie supposées du personnage se trouvent évacuées au profit d'une apparence, d'une force d'apparition dans laquelle il se résorbe entièrement : il fait absolument corps avec elle, sans autres qualités, sans autres propriétés que les critères distinctifs de sa visibilité. R. Barthes poursuit :

> « La silhouette [...] est un objet étrange, à la fois anatomique et sémantique : c'est le corps devenu explicitement dessin, très cerné d'une part, tout à fait vide de l'autre. » [184]

Le personnage ainsi désigné, dessiné, n'a pas d'autre réalité que d'être là, tel quel : pure créature scénique, qui n'existe que d'advenir ici et maintenant, dans une forme ne se conjuguant qu'au « présent

[183] R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. Point essais (1ère éd. : Seuil, 1980), 1992, p.103.
[184] R. Barthes, *op.cit.*, p.102.

d'apparition »[185], c'est un être figural, valant par ses qualités visuelles avant d'être le vecteur d'une quelconque narration.

D'où la tentation, confronté à ce type de figures graphiques, d'en recourir à la marionnette. Déjà, parce que le principe de convention avouée qui fonde et sous-tend ce mode théâtral fait que la cohérence et la probabilité des univers mis en jeu ne se pose pas. On est, de fait, dans un monde d'images et d'imaginaire où tout est possible (croiser un homme sans cou, une femme à carapace), alors qu'une représentation avec des acteurs vivants heurtera forcément beaucoup plus les attentes psycho-rationalistes du spectateur. Surtout, parce que la marionnette, contrairement aux acteurs de chair, a la possibilité (matérielle) de tenir *à la lettre* les implications plastiques de ces noms : un adolescent peut effectivement avoir un cou de poulet, un homme être effectivement bâti comme une toupie. Les défis de représentation liés à ces propositions nominales trouvent avec la marionnette une résolution plus facile : elle peut se conformer visiblement à ce que le nom dit et fait du personnage et constitue en cela, pour ainsi dire, la réponse la plus réaliste qui soit à ces écritures – la marionnette a les moyens, ne serait-ce que financiers, de tout illustrer. Cécile Fraysse et Philippe Aufort, marionnettistes que j'avais rencontrés au sujet de leur mise en scène de *Mme Ka*[186], disaient ainsi que dans le texte de N. Renaude :

> « Il y avait une multitude de personnages, donc une multitude de voix, de gestuelles. Cela grouillait et cela allait à l'encontre d'un théâtre que l'on voit de plus en plus, celui de l'économie de moyens. On avait envie d'une abondance et d'une générosité, comme au cinéma, où le moindre figurant, pour un passage de deux secondes, a malgré tout son maquillage, son costume particuliers. Il y aurait pu avoir une interprétation marionnettique plus intellectuelle, qui par exemple aurait proposé seulement des mots manuscrits, vu qu'on est dans un univers littéraire. Mais on a voulu donner un visage particulier à chacun des personnages, et on a rééquilibré cette profusion par l'absence de décors. La marionnette permet que tous les personnages existent, concrètement, ce qui est un luxe fabuleux : les gens n'existent qu'au moment où ils parlent et tu peux t'en donner les moyens, même pour deux mots. »

Mais outre les implications plastiques de ces appellations plus ou moins fantasmagoriques, je crois que l'idée de « marque », de « titre », qu'ils ont aussi évoquée, est en définitive la raison essentielle – le fondement structurel – de la dimension marionnettique de ces personnages :

> « Dans *Mme Ka*, les personnages, les situations, sont tellement marqués par leur titre qu'ils convoquent de suite des images très précises. Et la marionnette est un genre très marqué : elle permet d'accentuer tel ou tel aspect de l'apparence générale, du physique. Dans *Mme Ka*, les attributs se trouvent complètement extrapolés parce que

[185] V. Novarina, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L, 1994, p.13.
[186] *Certaines aventures de Mme Ka*, adaptation marionnettique de *Madame Ka*, A.M.K compagnie. Création en novembre 2000.

> tu n'as pas le temps de t'appesantir, les personnages ne font qu'apparaître pendant dix secondes (Mme Ka, c'est une marionnette anthropomorphique parce qu'on a le temps de rester sur elle). La plupart des personnages que propose N. Renaude permettent de délirer plastiquement, c'est presque graphique, c'est une mise en scène en elle-même »[187]

Le procédé de dénomination visuelle, s'il vient transfigurer le personnage, a aussi pour principale conséquence d'instaurer un rapport de concomitance – paradoxal au théâtre – entre monde de la fiction et fabrique de la représentation, tous deux orchestrés *à vue*[188].

3.3.2. Étude et manipulation

Cette façon de désigner les personnages les maintient en effet dans un rapport de pure extériorité qui du coup suppose, implicitement, un regard ayant seul le pouvoir de les faire exister : ces êtres n'ont pas d'identité personnelle qui les soutienne, ils n'existent au contraire que parce qu'ils sont vus, décrits depuis un hors champ qui peut être la salle (mais pas forcément), et qui en tout cas vient trouer la cohésion et l'autonomie supposées du microcosme dramatique. L'auteur s'inscrit dans le champ sensible de la représentation, son regard l'informe en même temps qu'il le garantit. En ce sens, on peut considérer cette désignation descriptive comme l'équivalent théâtral de la focalisation externe : dès la présentation des personnages, on pressent en filigrane la présence d'un narrateur qui observe un monde et ses protagonistes.

Cette présence auctoriale, par le biais de didascalies très écrites, reste d'ailleurs généralement perceptible au-delà du paratexte. Dans les dernières pièces de N. Renaude, on note ainsi, tissée au « drame », l'inscription d'une voix de régie à la subjectivité affirmée, qui marque de son empreinte le cours de la représentation, accompagne et commente les diverses situations dans lesquelles elle plonge ses

---

[187] Transcription d'un entretien avec Cécile Fraysse et Philippe Aufort, réalisé en avril 2001.

[188] C'est aussi de cette dramaturgie de l'entre-deux fiction-fabrication dont parle D.Plassard dans un article qu'il consacre – justement – au « théâtre de figures » (au sens de « théâtre de marionnette expérimental »). :

> « À travers la manipulation à vue se jouent tout à la fois l'histoire racontée et l'histoire des comédiens-manipulateurs qui nous la racontent : mise en perspective du récit et de l'énonciation d'autant plus efficace que, souvent, ces marionnettes ne préexistent pas à la représentation, mais surgissent d'assemblages éphémères, d'objets détournés, de matériaux mis en forme à l'instant, c'est-à-dire du travail même de la manipulation, qui construit et déconstruit les figures au fur et à mesure des besoins de la fable. L'accent ainsi porté sur l'activité de production et de narration, autant que sur la narration elle-même, introduit dans le spectacle théâtral un fonctionnement dédoublé, une dynamique d'échanges entre raconter et représenter, qui porte le théâtre à la frontière du récit. » (D.Plassard, « La Traversée des figures » in *PUCK, la marionnette et les autres arts,* n°8 : « Ecritures. Dramaturgie », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1995).

personnages[189]. Dans *Madame Ka*, chaque tableau se trouve précisément annoncé – et les personnages devant l'animer comme cités à comparaître :

> Mme Ka s'est inscrite à la salle de gymnastique le vendredi de dix à onze. Elle se dévêt dans l'étroit vestiaire qu'encombrent L'Enorme femme et La Toute petite femme.
>
> La fois où Mme Ka fut présentée à la Présidente de la République.
>
> Mme Ka aime bien s'imaginer qu'elle a à son service une sorte d'impresario domestique. [190]

Cette voix, qui fait apparaître le théâtre en le disant, s'affirme comme consubstantielle au déploiement de la fiction dramatique : elle est ce qui la rend possible, fait qu'elle *ait lieu*, parce qu'elle l'énonce ainsi. Par cette présence didascalique narrative, l'auteur tend à participer « en personne » au cours effectif de la représentation, configurée variablement.

Si N. Renaude s'inscrit très ouvertement – de manière *audible* – dans le champ de l'espace-temps théâtral, P. Minyana se tient pour sa part beaucoup plus en retrait, comme à distance du monde qu'il met en scène. Il organise les mouvements de ses personnages, règle leurs déplacements jusqu'à la chorégraphie souvent, convoque puis expédie les apparitions, mais ne donne jamais à entendre sa voix directement. L'auteur semble plutôt se poser lui-même dans un rapport d'étrangeté vis-à-vis de ce qui se passe sur scène, et s'affirme du coup moins comme complice que témoin de ce qui arrive : les didascalies de P. Minyana sont écrites de telle manière qu'elles semblent simplement transcrire, rigoureusement, les faits et gestes des divers protagonistes. Leur style haché, syncopé, précipité, donne l'impression qu'elles enregistrent et consignent ce qui se passe (ce qui est observé) sur scène en temps réel, sans place pour les commentaires. On trouve ainsi, dans l'une des séquences de *Suite 2* :

> *Fille rit assez longtemps en silence. Garçon sort à pas mesurés. Fille se lève, s'étire, grogne de contentement, puis se gratte, puis se penche en avant (bras lâchés) et, à nouveau, sanglot bref, puis reprenant sa position initiale, arrange ses cheveux, puis renifle comme si elle allait pleurer mais ne pleure pas. Se cambre, yeux fermés, mains sur reins (dans cette position un certain temps).*[191]

---

[189] Je ne parle dans ce chapitre que de *Mme Ka*. Il sera question de *8* et *Comptes* dans les parties suivantes (cf. 3.3.3. conditions d'apparition et 3.3.4 exposition).
[190] N. Renaude, *Madame Ka*, *op.cit.*, respectivement pp.116, 120 et 139.
[191] P. Minyana, *Suite 2*, *op.cit.*, p.68.

Or on se rend bien compte que s'il ne s'adresse pas directement aux spectateurs, P. Minyana ne cesse en revanche de diriger les acteurs. Il ne dit rien, mais ne cesse de faire faire – et c'est en définitive dans cette coordination distante, cette orchestration minutieuse, silencieuse, des événements scéniques, que précisément s'affirme et se reconnaît (en creux) la singularité de son regard et de son imaginaire théâtral.

Sous ses apparences – factices – de simple témoignage, la partition didascalique mise en œuvre par l'auteur ordonne chaque fois, très concrètement, très précisément, et de manière plus ou moins autoritaire, les voies d'accomplissement *visible* du monde dramatique tel qu'il l'invente pièce après pièce. En soumettant ainsi ses créatures à tout un jeu de pantomime, déclinée attitude après attitude, P. Minyana poursuit, au sein même du drame, l'entreprise de stylisation des corps initiée par son mode de nomination « silhouettique ».

Si ses didascalies télégraphiques ne sont pas destinées à être entendues, elles n'en font d'ailleurs pas moins partie du corps du texte : elles ne cessent en fait de l'interrompre, de le perturber, à coup de mimodrames syncopés, qui manipulent les êtres en scène et les soumettent à des mouvements, des trajets, des actions, infimes, sans autres explications et sans autre logique que celles du rythme hyperthéâtral auquel l'écriture décide de plier ses créatures. On trouve par exemple dans *Le Village* :

> *Épouse appelle la police sur son portable et sort. Femme Pliée en Deux entre avec seau et serpillière, nettoie et sort. Épouse entre, sans l'enfant, lit une lettre.*
>
> ÉPOUSE – *lisant*
> Viens mal en pis mal en pis
>
> Qu'est-ce qu'il écrit
>
> *Femme Pliée en Deux entre, attend.*
>
> ÉPOUSE – *à Femme Pliée en Deux*
> Il faut bourrer le poêle
>
> *Femme Pliée en Deux sort en traînant les pieds. Époux entre. Attend.*
>
> ÉPOUSE – *à Époux*
> Fais nous entendre Moïse et Aron
>
> *Époux sort. On entend « Moïse et Aron ». On entend des pleurs. Les pleurs se rapprochent. Entre Vieille Mère portant minerve et bonnet. Époux suit, une plaquette de médicaments à la main.*[192]

[192] P. Minyana, *Le Village*, « IV. Dans la maison calfeutrée ; 1.Chez eux » (inédit).

Il apparaît alors clairement que les répliques entre les personnages, réduites à leur plus simple expression, s'inscrivent, beaucoup plus globalement, dans une partition désordonnée de sons, de gestes, de mimiques et d'attitudes hétéroclites, une succession d'actes simplement juxtaposés, qui semblent s'accomplir par-delà l'intention ou la conscience supposées des êtres en scène. Les « drames » proprement dits n'adviennent chez P. Minyana que sur fond didascalique, ils en sont comme les manifestations verbales intermittentes : les échanges dialogués, abrupts, péremptoires, prennent la forme d'éruptions soudaines d'un matériau théâtral qui, par ailleurs, s'avère essentiellement descriptif – et prescriptif. Les silhouettes mises en jeu ne font que traverser, furtivement figurer la succession des microsituations auxquelles, très ponctuellement, elles donnent forme, sans en être vraiment responsables ni affectées, et en tout cas sans jamais embrasser du regard la totalité de ce qui se passe (en ou hors scène). Seul l'auteur a cette prérogative. Les personnages, quant à eux, se contentent d'entrer, d'accomplir les tâches caractéristiques qui leur incombent, puis sortent.

L'évidence – non justifiée – avec laquelle ils assument leur fonction d'êtres dramatiques leur confère, du coup, une sorte d'opacité, une dimension énigmatique qui précisément peut être celle des marionnettes, entre illusion de vie et mécanique mortifère, comme en suspens dans cet entre-deux soigneusement et précisément perpétué par l'écriture. *La Maison des morts*, texte plus ancien de P. Minyana, thématise d'ailleurs ouvertement cette propension des silhouettes à se faire marionnettes (potentiellement réduplicables – contrairement à l'individu, unique) :

> LA DAME A LA PETITE VOIX.–
> Vise-moi un peu le philodendron
> *Elle va près de la plante, l'observe puis la jette par la fenêtre*
> Un si beau philo
> *Va pour sortir, met un doigt plié sur sa bouche, réfléchit, se tourne légèrement vers la fenêtre. La Femme à la Natte qui a observé la Dame regarde à son tour en direction de la fenêtre. Apparaît dans le cadre de la fenêtre la « réplique » de l'Homme aux Cannes, même « côté marionnette ». Il est beaucoup plus jeune. Il est pauvrement vêtu. La Dame pleurniche, s'enfuit.*[193]

pantins *animés* plus qu'êtres dotés d'une *âme* à proprement parler.

En ce sens, l'analyse que fait R. Abirached des personnages de A. Jarry me semble pouvoir entrer en résonance avec ces silhouettes

[193] P. Minyana, *La Maison des morts, op.cit.*, p.38.

contemporaines – et la dimension « manipulatrice » des écritures qui les mettent en jeu :

> « Étrangers à la réalité de tous les jours, telle que l'on constate communément ses lois et que l'on repère ses contours, Ubu et ses comparses y échappent aussi physiquement : par leurs silhouettes, stylisées, intemporelles, disparates ; par leurs intonations, exagérées et monotones ; par leurs mouvements, stéréotypés comme à Guignol. Joués ou non par des marionnettes, ces personnages se comportent comme des poupées dirigées par une main invisible, qui les tient au bout d'un fil : de ces pantins, ils ont l'allure saccadée, le ton mirlitonesque et la féérique insensibilité. » [194]

Les silhouettes, telles les projections scéniques d'une lanterne magique, hantent l'espace du plateau sans jamais vraiment l'investir ; la fiction qui s'y déploie conserve une sorte d'étrangeté irréductible – cette distance qui, précisément, est aussi celle tenant le personnage à l'écart d'une nomination personnelle. À la suite de l'auteur, on ne peut pas tout à fait nommer (et par là même : comprendre, normaliser, s'approprier) ce qui se passe sur scène, ni dire de quoi, de qui il s'agit, concrètement ; on ne peut qu'enregistrer des faits, des visions. Prendre acte de « figures », alors, au sens de « forme (d'un être vivant, d'une personne) vaguement perçue, identifiable seulement comme espèce (forme humaine) ». Entre pantins animés et humanité, on est confronté chez P. Minyana à des gens agissant et réagissant selon des modes qui, certes, ne sont plus tout à fait ceux auxquels on pouvait s'attendre, mais qui ne nous sont pas pour autant absolument méconnus : parler de figures, c'est identifier partiellement, reconnaître par moments.

3.3.3. Conditions d'apparition

En refusant à leurs créatures l'accès au nom propre, en les définissant simplement par leur ligne, leur allure générale, les auteurs manifestent clairement cette volonté qu'ils ont de maintenir la représentation dans un en-deçà de la reproduction : on en reste aux marges, aux contours. Or si le recours à un mode de désignation « silhouettique » a pour effet immédiat de mettre les personnages en situation d'observation et d'exposition, il s'agit ensuite de tenir cette distance, ce double écart au réel et à la scène, tout au long du drame ; ce qui ne peut se faire que si l'auteur *garde un œil* sur les modalités d'incarnation de ses personnages. C'est pourquoi le choix d'une dénomination a priori contraignante s'accompagne en général d'une prise en charge par l'écriture des critères d'apparition et de mise en jeu du personnage au fil de la pièce. Les auteurs substituent ainsi, au corps

[194] R.Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op.cit*, p.191.

réel et réaliste de l'acteur jouant, des espaces de jeu tracés, stylisés et formalisés, auxquels ils lui proposent de se conformer.

Les auteurs qui écrivent pour le théâtre savent qu'à un moment donné, un corps sera présent, dans un temps et dans un espace, et qu'il portera un personnage dont il s'agit de déterminer par périodes (variables) comment il entre, sort, reste, prend la parole – et pourquoi. Or, dès lors qu'il n'y a plus de fable à proprement parler ni de profils clairement établis pour régler et motiver *naturellement* la présence, la tenue des êtres en jeu, ces questions se posent d'autant plus crucialement : à chaque instant, rien ne va vraiment *de soi*. Les auteurs peuvent choisir de ne pas se confronter à ce problème et laisser à la mise en scène le soin d'inventer les modalités d'incarnation – plus que jamais problématiques – de ces paroles libres (sans véritable sujet et souvent sans objet à proprement parler). Mais ils peuvent aussi, à l'inverse, préférer régler en amont un certain nombre de questions concernant l'interprétation de leurs personnages : c'est la fonction des silhouettes chez N. Renaude et P. Minyana.

Cette mainmise des créateurs sur leur création, dont le premier effet est de décloisonner la représentation, s'oppose, beaucoup plus globalement, à toute une tradition de jeu : celle qui tend à faire du personnage un être doté d'une signification transcendante – qu'il appartient au metteur en scène et à l'acteur de découvrir puis de révéler, au spectateur de décrypter. Traditionnellement, c'est d'après ce préjugé *essentiel* qu'on appréhende et interprète le personnage : l'attribution et donc la recherche de ce qui serait sa vérité intérieure, du moins sa, ses raison(s) d'être. Même aujourd'hui, il semble très difficile de ne pas parler de lui comme on le ferait d'une personne : on cherche à le comprendre, à l'expliquer – il y a un psychomorphisme toujours prégnant. Le plus souvent, le travail de mise en scène de l'être dramatique consiste ainsi à rendre visible, lisible, ce qu'on suppose être son sens profond : son apparence et sa gestuelle sont essentiellement à l'image de l'intériorité qu'elles ont – précisément – pour fonction de signifier. Parce qu'en proposant des silhouettes, les auteurs déterminent arbitrairement et *a priori* des expressions, des attitudes, plus ou moins exagérées ou décalées, ils ramènent au contraire les personnages à leur nature essentiellement théâtrale. N'ayant en définitive pas d'autre raison d'être que d'apparaître tels que leurs noms les désignent, ils se voient affirmés, affichés, dans cette *superficialité*-là, comme pures instances de représentation : ils ne valent qu'ici et maintenant, dans le

cadre de manifestations visibles tout ou partie délestées de prétentions mimétiques vraisemblables.

En imaginant le corps de leurs personnages, en le préfigurant au point d'en faire leur seule réalité et leur seule définition possible, les auteurs obligent l'acteur à envisager le jeu à un endroit d'expression autre, qui ne passe plus par la saisie rationaliste ni la compréhension psychologique des êtres qu'il a à incarner. Confronté aux silhouettes, il s'agit plutôt pour lui de prendre en charge une partition, *dans le corps et selon le ton* réglés explicitement par l'écriture. Ce principe de dénomination fonctionne alors comme un masque, une sorte de gros plan, qui détermine, isole et fixe une fois pour toutes un état que l'interprète, par conséquent, n'a plus à jouer. L'énergie que l'acteur aurait pu déployer pour se demander qui est son personnage, ce qu'il veut dire se trouve, d'office, très précisément cadrée – une posture lui est assignée, sans justification ni sous-entendus.

R. Cantarella, qui accompagne depuis le début l'écriture de P. Minyana, parle très précisément du renversement opéré par l'auteur :

> « Ce qui fait que Minyana parle de figures et non de personnages, ce serait qu'ils ne seraient pas atteints par ce qui leur arrive, et qu'ils ne montreraient pas les affects qui les traversent, de telle manière à ce que, comme un miroir, le spectateur puisse se reconnaître dans les atteintes faites au personnage. Le personnage serait comme conducteur de l'histoire, une sorte de transformateur, au sens électrique, qu'on verrait se modifier en fonction de ce qui lui arrive : ce qui demanderait à l'acteur de penser cette transformation, de la jouer, et de la représenter.
> Lorsque Minyana dit qu'il écrit des figures, il insiste sur cette idée que cela ne l'atteint pas forcément, ou que ça l'atteint à côté, autrement : il emprunte un vocabulaire qui va être celui de la vignette, de la miniature. Au lieu qu'une série d'affects transforme le corps de l'acteur, il va choisir un état, qui va courir sur un temps de la partition : l'effondrement physique, la tension anormale, la voix dans les rires. On crée alors des figures qui sont comme des moments d'affect, et le passage d'un moment d'état à l'autre dépend de l'analyse de la partition. Minyana travaille beaucoup sur les pathologies (reniflements, œil exorbité) qui affectent le corps. Cela permet de travailler par blocs de sens, plutôt que de faire du pointillisme : on repère des commotions, des éblouissements, des trous d'air, on travaille par masses. Vinaver a théorisé ce travail : il dit qu'il représente par écoulements, traînées, déchirures, il emprunte au vocabulaire de la peinture le vocabulaire de la transcription. On peut se dire que de telle ligne à telle ligne, on est dans une masse d'état, qu'on définit, et avec laquelle on travaille avec le même souci que lorsqu'on est dans une construction de personnage de type stanislavskien : il faut trouver le grain, la vitesse. »[195]

Cette précision « pathologique » des corps mis en jeu peut d'ailleurs parfois, chez P. Minyana, constituer le tout nominal du personnage : à côté des caractérisations proprement physionomiques, on trouve en

[195] Transcription d'un entretien réalisé avec R. Cantarella en avril 2003, autour de la notion de figure et de personnage chez P. Minyana.

effet un mode de désignation cristallisant plutôt un état psycho-physiologique du personnage :

> L'homme enrhumé (*Drames brefs 1*)
> La dame à la petite voix (*La maison des morts*)
> La jeune fille terrifiée, La poissonnière outrée, Le Banais affolé (*Où vas-tu Jérémy ?*)
> Homme à la voix maniérée, La Fille en larmes (*Suite 2*)

Mais en fait, que l'auteur affuble ses personnages d'accessoires les contraignant à une pose définitive ou qu'il leur assigne une note précisément élue à l'intérieur de la palette, des gammes vocales de l'expression (maladies, affections, émotions), l'enjeu est le même : empêcher que le corps, l'intonation, la gestuelle « naturels » prennent le pas sur la langue et la banalisent, en y réintroduisant toutes sortes de parasites du parler quotidien que l'écriture a pris justement soin d'épurer. La désignation de ces personnages permet de tracer une sorte de cadre, un moule, à l'intérieur duquel l'acteur, étroitement tenu, doit faire advenir une parole, sans autres effets finalement que ceux de son énonciation : il doit avant tout s'en remettre aux rythmes qu'elle invente. Ponctionner des états, des attitudes, dans le continuum émotionnel puis les attribuer ponctuellement à des personnages – qui le plus souvent les portent jusque dans leurs noms – c'est alors peut-être une manière de poursuivre, sous les auspices de la fiction, l'entreprise initiée par S. Beckett immobilisant, enfermant, fragmentant ses créatures. Conformément à un idéal de Surmarionnette[196] latent, il s'agit pour les auteurs d'inventer des protocoles qui transfigurent, stylisent, *imaginent* autrement le corps en scène.

Si l'invention de figurines – sorte de statuaire (animée) à l'esthétique minimaliste – est la solution à laquelle P. Minyana a le plus souvent recours, N. Renaude va au contraire dans ses deux derniers textes[197] multiplier les contraintes, dans un souci du détail poussé jusqu'à l'hyperréalisme. Elle ne se contente pas alors d'imposer un régime, un principe tonal unique à partir duquel se moduleraient globalement la parole et l'état du personnage, mais stipule au contraire presque à chaque réplique les conditions très précises de son énonciation (qui parle à qui, où, quand, et comment).

[196] Cf. Edward Gordon Craig, *L'Art du théâtre*, Saulxures, Circé, coll. Penser le théâtre (1ère éd. : Paris, O.Lieutier, 1942), 1999.
[197] C'est-à-dire : *8* (in N. Renaude, *Divertissements touristiques, L'entre-deux, Rose, la nuit australienne* suivi de *8*, Paris, Théâtrales, 2003) et *Comptes* (inédit : commande d'écriture du CDR de Tours pour l'inauguration d'une nouvelle salle, saison 2004). Je parle ici de *8* ; *Comptes* sera l'objet d'une étude plus approfondie dans le chapitre suivant.

8 se présente ainsi comme une série de vignettes, sorte de moments choisis d'un roman-photo, un diaporama, qui nous serait minutieusement restitués, image et son, sur le mode du commentaire en direct :

> TROTTOIR
> - Vous avez du toupet, Jean-Yves, dit Maryse.
> Et elle le gifle soudain.
> - Moi ? s'effare Jean-Yves portant la main à sa joue.
> - Eh bien ? intervient Denis fatigué.
> - On vous a vu à la gare en train de faire les cent pas il y a une heure à peine, explose Maryse qui semble en avoir par-dessus la tête
> - Moi ? s'effare Jean-Yves en prenant les autres à témoin.
> - Qui a dit que Jean-Yves était à la gare il y a une heure ? interroge Denis sans grand espoir.
> - Moi, avoue Hervé contre toute attente et avec un soupir. Mais j'ai pu me tromper, se justifie-t-il sans plus en enfonçant les mains dans les poches de son pantalon bleu ciel.
> - C'est un comble, s'exaspère Jean-Yves en fusillant Hervé du regard.
> - Je suis sans doute décalé, commence Gilles dont la parole est immédiatement coupée par Maryse qui lance en ouvrant la barrière :
> -Nous verrons cela plus tard, entrons, on nous attend.[198]

De station en station (courette, couloir, salle à manger, salon, porte-fenêtre jardinet, jardinet, cuisine, porte-fenêtre salon), on suit des personnages pris malgré eux dans une intrigue qui leur échappe (ils ne savent pas où ils sont, ni qui sont les habitants de cet endroit qu'ils parcourent en un défilé qui pourrait être infini – selon les anneaux d'un 8), et surtout comme empêtrés encore par le « roman » de leur propre pièce.

C'est ainsi que N. Renaude désigne l'intrusion massive du mode didascalique dans *8*, qui sans cesse vient déjouer l'ici-maintenant supposé par la fiction dramatique. Le texte tel qu'il est écrit présente en effet chaque fois, dans un même souffle, une action, une réaction, sa description, son commentaire. Du coup, confronté à ces modalités romanesques, l'acteur se trouve pris entre des tensions contradictoires : dire ou faire quelque chose, et dans le même temps dire comment il le dit et de quelle manière il le fait ; trouver l'intonation concrète, l'engagement juste des émotions et des conflits qui soudain émergent, mais sans pour autant les scinder de leur description qui immédiatement les distancie. Dans *8*, tout ce qui est visible est en fait surdit : le danger corollaire étant évidemment de tout surjouer, la principale question qui se pose à la mise en scène est de savoir ce qu'on choisit de montrer, et selon quels principes on fait se négocier les rapports de l'image à la parole.

[198] *8*, *op.cit.*, p. 91.

Les expérimentations auxquelles j'ai pu assister[199] en sont finalement toujours arrivées au même dispositif : des acteurs qui disent tout d'une part, des acteurs qui font tout d'autre part, réunis dans une écoute et une attention mutuelles qui ordonnent, informent variablement (selon que l'un ou l'autre pôle domine ou s'émancipe) les successives configurations théâtrales mise en jeu par l'écriture. Veillant à ne jamais tomber ni dans l'illustration ni dans la redondance, les acteurs suggèrent une attitude, indiquent une direction, se déplacent à l'intérieur des images qu'ils composent puis défont au gré de la parole didascalique, et permettent du coup que la narration se fasse sensible, drame descriptif, entre jeu de mime et effigie.

Cet espace-temps proprement improbable, conflictuel, qui demande en quelque sorte aux acteurs d'être à la fois leur propre marionnette et la marionnette d'autres acteurs, devient le principal moteur de jeu et, finalement, la seule tension que les acteurs doivent véritablement prendre en charge : la parole s'occupe quant à elle d'animer intégralement l'espace et les corps, elle les chorégraphie, image après image. C'est en ce sens que je rapproche cette entreprise descriptive des « figurines » mises en jeu par P. Minyana : l'écriture de N. Renaude s'attache de la même manière à composer rigoureusement l'espace gestuel et vocal des personnages – sauf qu'elle en vient à renommer et donc refonder ses silhouettes à chaque prise de parole.

Pour peu qu'on prête attention à la ronde des verbes employés en incise dans *8*, on s'aperçoit en effet très rapidement à quel point ils orchestrent, modulent, *corps et âme*, le rapport du personnage à sa parole. Quelques exemples :

> s'extasie Gilles ; le contrarie Jean-Yves ; crie Maryse ; s'enquiert Hervé ; confirme Hervé ; dément Maryse ; consent Jean-Yves ; conseille Denis ; murmure Jean-Yves ; couine Gilles ; intiment Maryse, Denis et Jean-Yves.

montrent ainsi comment l'énergie, le ton, le timbre et, partant, les implicites psychologiques censés sous-tendre les répliques se trouvent chaque fois ouvertement verbalisés. À chaque prise de parole, l'écriture demande aux acteurs de trouver les postures, d'esquisser les lignes à même de rendre visibles les tensions qui les traversent (corps suspendu de l'attente, corps raidi de la colère, de l'observation, corps en retrait du malaise) – et non d'en interpréter les émotions. Les états animant

[199] Lors de stages AFDAS sur l'écriture de N. Renaude, dirigés par R. Cantarella (février 2001, Dijon), F. Maragnani et M. Cerda (juin 2001, Paris) et F. Fisbach (octobre 2002, Paris).

successivement les personnages sont très explicitement indiqués, mis en scène et comme résumés par le verbe déclaratif qui d'un mot les synthétise : toute illustration semble donc vaine et laborieuse. Il s'agit plutôt pour les acteurs de trouver le concret, l'énergie vive de la parole – dans un « rendez-vous » très précis avec la mise en scène de son énonciation.

M. Cerda, qui a mis en scène *Les cendres et les lampions* et le premier livre de *Ma Solange*, dit en effet que dans l'écriture de N. Renaude :

> « tout petit fragment est une histoire de théâtre à lui tout seul : la situation est inscrite dans la phrase même à prononcer. Chaque fragment est une prise de parole, inhérente à une situation, sans pour autant qu'on ait à la jouer. La qualité de Noëlle, qui est en même temps son défaut, c'est qu'elle est très totalitaire : elle envisage le tout à chaque instant, et c'est pour cette raison qu'elle met le metteur en scène à une drôle de place. […]
> J'ai réalisé qu'un metteur en scène était là pour faire entendre ce qui est dit, et que c'était suffisamment difficile pour ne pas être annexe. Noëlle dit tout, elle fait tout, mais il reste à le faire entendre, et cela convoque à un endroit très précis : on ne peut pas être à côté, ni avant, ni derrière, il n'y a pas de sous-entendus, cela demande au metteur en scène et à l'acteur d'être exactement là où ça parle. Les figures qui sont arrivées sur *Ma Solange…* sont assez squelettiques : il n'y a pas de chair, que de la présence, de l'être, du fondamentalement être-là, débarrassé, comme l'écriture, de tout surplus. D'où l'idée du rendez-vous très précis pour les acteurs : ce n'est pas facile d'être sur l'os ! Il a fallu qu'ils se débarrassent d'un certain nombre de choses – notamment de l'idée qu'on se fait du personnage, ou de la situation. […]
> Ce qui est compliqué, c'est que Noëlle demande des prises de parole, et que c'est à l'acteur de trouver ses marques dans la langue. Si l'acteur croit que parler suffit à prendre la parole, il est à côté. Le problème, c'est que la parole de Noëlle a l'air simple, banale, alors qu'elle exige une énergie et une précision incroyables, qui ne se limitent pas au fait de dire ce qui est dit. Il faut porter cette parole, ne pas s'effriter, sinon, rien n'apparaît : c'est la même chose chez Vinaver, où la langue peut sembler au premier abord d'une extrême platitude. C'est une écriture qui requiert de grands techniciens – de la phrase, du phrasé. »[200]

Par le choix d'un vocabulaire très précis, nuancé, pointilleux, l'auteur façonne, détermine mot à mot les coordonnées singulières des espaces et des échanges auxquels elle livre successivement ses parleurs : la dimension performative de la parole en vient, en fait, à subjuguer la performance[201].

---

[200] Transcription d'un entretien avec M. Cerda sur la notion de figure (mai 2003).

[201] On peut ponctuellement retrouver le même type de fonctionnement dans *Ma Solange* ; par exemple :

> Je t'aime, Hubert. Je te hais, Claude. Je te déclare la guerre, Anton. Je fais chauffer de l'eau pour ton bain, Cyprien. Je gagne plus que toi, Odette. Je passe mon permis, Françoise. J'apprends le suédois, Sophie. Pourquoi m'as-tu tué, fils ? Je ne comprends pas le sens de la vie, Hector. Tu m'humilies, Joël. Je réussirai, Désiré. J'ai soumis la Perse, citoyens. Tu devrais prendre un chien, maman. J'ai peur de mourir, Denise. Souffrirons-nous encore, frères ? (N. Renaude, *op.cit*, tome (2), Théâtrales, 1997, pp.103-104)

ou chez V. Novarina, avec le personnage de L'infini romancier, dans *L'Opérette imaginaire* :

> L'INFINI ROMANCIER. – « Voyez » dit Jean ; « Soyez attentifs » ajouta Jacques ; « S'arrêta-t-elle ? » demanda Pierre ; « Oui » répondit Marie ; « L'arrêterons-nous ? » reprit Josette ; « Certainement pas » répliqua Anne ; « Continuons » poursuivit Jean-Louis ; « Encore » répéta Mathieu ; « Jamais » rétorqua Véronique ; « Vive le Un ! » enchaîna André ; « Pas assez près du centre » rectifia Claire ; « Rien à faire »

Dans *8*, la variation verbale, qui fonde les images au moment même où elle les énonce, constitue finalement le seul principe véritablement actif de la pièce, sorte de noyau (de nerf) qui tient chacun des instants par lesquels, comme au lointain, un drame nous parvient. A contrario d'une tradition qui aurait plutôt tendance à faire des paroles et des actes du personnage l'illustration, la transcription de ses états tacites et supposés, c'est désormais par la manière (revendiquée en tant que telle) de dire que des images et des affects possibles adviennent : ils s'inscrivent passagèrement, à chaque énoncé, sur ce minimum narratif qu'est devenu le personnage – réduit, pour l'acteur comme pour le spectateur, à la visibilité de son énonciation.

À la fin de *8*, on ne sait toujours rien des protagonistes ni des intrigues qui les ont agités : ces personnages n'apparaissent que comme la sédimentation des diverses figures qu'ils ont pu endosser. Ce qui n'est pas rien : une histoire, des « gens » ont pris corps, dans et par la parole. C'est par ces effets furtifs de personnage que M. Cerda définirait la figure :

> « La « figure » n'est pas un mot que j'emploie souvent…et le « personnage » encore moins – il me semble empreint de tellement de choses, d'un tel passé, qu'il n'arrive pas à reconsidérer du présent. Pour ce qui est de la figure, disons que je l'attacherais aux notions d'image, d'instant, contrairement au personnage qui s'inscrit dans un espace-temps pris dans une durée. La figure, ce serait plutôt de l'instantané et du découpage, des choses découpées mais qui assemblées pourraient en effet constituer quelque chose qui aurait à voir avec le personnage, et qui finirait par faire passer de la vie. La figure me semble liée au plan, au fragment, au tableau, il n'y a pas de volume, alors que le personnage suppose une visée constitutive, globalisante, qui renvoie à des significations repérables. Avec les figures, le réel n'est qu'entr'aperçu, par fragments. Mais il y a du reconnaissable, des références. »[202]

Les entraves par lesquelles, de prime abord, l'écriture « piège » les personnages ne sont pas contraires à l'élaboration d'une fiction : elles la filtrent, la cadrent, mais sans jamais l'oblitérer. Ainsi, si les verbes décrivant, prescrivant la diversité des régimes de parole impliquent chaque fois pour l'acteur un état de corps (et d'esprit) particuliers, ils indiquent aussi, à l'échelle de la fiction, la façon dont les personnages tour à tour écoutent, s'adressent, se répondent, s'ignorent – et ce faisant déterminent progressivement les rapports de forces et les relations qui les lient les uns aux autres. Du coup, si l'élaboration d'un effet-personnage ne tient plus à cette capacité qu'aurait l'acteur à emporter la conviction, par la mise en jeu fine, nuancée, d'émotions *feintes* qui

---

constata Oscar ; « Et pourtant » protesta Sonia ; « Taisez-vous » interrompit Lucienne ; « Je m'en vais » abrégea Clovis ; […] (V. Novarina, *op.cit.*, p.147)

[202] Transcription de l'entretien réalisé le 20 mai 2003.

semblent vraisemblablement vécues, les effets de *fictions*, loin d'être évincés, se trouvent en fait, tant pour l'acteur que pour le spectateur, entièrement relayés par la parole descriptive. L'écriture fait écran, et invente un imaginaire du personnage consubstantiellement lié à la somme des prédicats qui lui sont attribués.

Dans un article consacré au personnage romanesque, Francis Corblin postule que :

> « le fonctionnement de la désignation des personnages pourrait bien constituer la marque d'un style »

et opère à ce titre une grande distinction entre les œuvres où le personnage :

> « se signale surtout par le retour fréquent à des anaphoriques définis de signalement, signalements contingents multiformes, saisissant le personnage directement à l'aide d'une de ses propriétés contingentes, obligeant par conséquent à le concevoir comme indissociable du tissu multiforme de ses déterminations, durables ou éphémères »[203]

et celles qui, au contraire, font essentiellement appel à des « désignateurs rigides » (noms propres, pronoms personnels) et où la saisie des personnages « n'est jamais faite d'une de leurs propriétés contingentes ». Le mode dramatique relève en principe – par principe – de ce dernier modèle : c'est normalement à l'acteur incarnant le personnage qu'il revient de combler son indétermination structurelle – l'être dramatique est a priori seulement tissé de paroles ; l'acteur lui donne (son) corps. Toute prescription physique constitue en cela une véritable ingérence de la part de l'auteur, qui outrepasse ses prérogatives traditionnelles en marquant de son empreinte les modalités de la représentation, et ce faisant, ramène la *visibilité* du personnage à la matérialité de sa texture – à sa réalité d'objet textuel en somme. Ces processus de définition *imaginaire*, parce qu'ils sont non conformes, impliquent la création de formes et de grammaires scéniques autres.

En poussant à son terme la logique d'épicisation du drame[204], en médiatisant systématiquement ce qui s'accomplit et se joue sous les

---

[203] F.Corblin, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique* n°54, 1983, cité in *Le personnage*, textes choisis et commentés par Christine Montalbetti, *op.cit.*, pp.79-80.

[204] « le « sujet épique » renvoie à la présence de l'auteur au sein de la narration ; il indique un déplacement de l'action au profit de la narration, dans lequel le point de vue de l'auteur s'avère central. […] La fiction se transforme en réflexion. La vision de l'auteur se réfléchit à travers une forme narrative, médiation du sujet épique. Or, cette voix de l'auteur fait appel à un corps étranger pour se faire entendre : corps étranger à l'action dramatique, il l'est aussi face aux protagonistes du drame puisqu'il est pure parole, pure voix. » (article « Epique/Epicisation » in *Poétique du drame moderne et contemporain*, *lexique d'une recherche*, sous la direction de J-P.Sarrazac, Etudes Théâtrales n°22, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2001, pp.42-43).

yeux mêmes du spectateur, N. Renaude dénature le statut traditionnel du personnage, pour mieux le questionner. S'arrogeant les droits et les libertés d'un romancier, elle ne figure les corps en scène que touche après touche, au gré des arrêts sur images, des variations de focale qui ordonnent le système narratif de sa pièce. Mais l'auteur ne renonce pas pour autant aux outils ni aux effets propres à l'écriture dramatique, et en choisissant justement de jouer tour à tour de la nomination et de la prédication pour désigner ses protagonistes, N. Renaude se loge en définitive dans une problématique éminemment théâtrale : elle fait se confronter la question du personnage comme effet de fiction et celle du personnage comme enjeu de représentation. Et en se maintenant constamment dans cet entre-deux du corps théâtral, elle pose à chaque instant – à chaque prise de parole – la question de savoir comment la représentation des actes se négocie, *en regard* de ce qui est dit[205].

3.3.4. Surexposition : *Comptes* (N. Renaude)

D'une certaine manière, la mise en jeu de l'être dramatique selon un double régime est perceptible dès les premiers textes de N. Renaude, en particulier dans ses *Courtes pièces*. Qu'il s'agisse de *Blanche Aurore Céleste* :

> C'est à ce moment que je décidai de les rechercher tous.
> Je me fis une liste. C'était brillant. Joujou avait six gosses. Jules était mort. Mario aussi. Pyrame de même. Paulo marié. Emile à l'hôpital. Une histoire de vessie. Prosper futur papa. Eugène dans le coma, après un accident de taxi. Sélim expulsé de France. Planton de Suresnes seulement. Il était, me dit-on, dans un asile sinistre. Lui, le voyageur. Albert, ça ne m'étonna pas, avait réépousé sa femme. Jeannot, en plus des paniers, peignait maintenant des abat-jour et vivait dans les collines avec une brune qui venait d'être grand-mère. Victor avait deux ulcères. Quant à Nico, il avait gagné trois cents francs au loto. Le plus beau, c'était Toto. […][206]

ou du *Prunus* :

> Jean-Bernard était défait. Il en parle à Chauvin. Chauvin c'est le délégué syndical. Chauvin a promis de faire pression sur la direction. Mais Chauvin, bon, on le connaît Chauvin.
> Tout ça pour dire que l'ambiance à la SAPTEFG n'est pas des plus sereines. Surtout que Mme Krebs est partie. Et qu'on a vu, aujourd'hui, son successeur, Michel l'a déjà surnommé. Tête à mouches. C'est pour vous dire. Ça fait une raison de plus de ne pas avoir envie de se traîner le matin à Pironor, à la suite des autres, sur l'autoroute. Tête à mouches est très petit très chauve. Et il a la bouche ciselée comme un verre ébréché. Mais le pire, ce sont ses yeux. Froids. Pas un sensuel. Un timide, a dit

[205] N. Renaude étend alors le fonctionnement de « l'économie homonymique » à l'ensemble de la représentation. Sur ce point, je renvoie à l'introduction de la deuxième partie : 1. Déclinaisons d'identité.
[206] N. Renaude,. in *Courtes Pièces*, *op.cit.*, p.49.

> Monique toujours positive. Jugulaire-jugulaire une salope, a dit Jean-Bernard, le regard terrible. Sombre. Les autres, nous, on essaie d'avoir un avis mitigé.[207]

on observe en effet chaque fois une bipartition entre le locuteur a priori seul en scène, réduit à sa plus simple fonction de raconteur, et la foule de personnages fictifs qui traversent et alimentent son récit. Dans ces textes, le personnage se voit traité de manière dichotomique : d'un côté, il y a ceux qu'on voit, et qui se présentent avant tout comme des corps, des relais, transmettant des histoires souvent haute en couleurs, en péripéties et en catastrophes, mais dont ils ne sont jamais directement les acteurs – au mieux, ils réagissent à ce qui se dit ; et inversement, de l'autre côté, tous les êtres dont on ne cesse de parler, porteurs de drames par procuration et qui n'entrent en jeu que par fictions rapportées.

Dans *Lunes*, la question est même plus complexe puisque cette distinction personnages-racontant / personnages-racontés se double d'un glissement des identités locutrices au sein même de la parole. Sans autres effets de discontinuité qu'une annonce en marge du texte, l'histoire change de visage, et l'on remonte dans les générations au fil de la généalogie :

1er mai 1958 Léon Calepied (1930-1990)	[…] Mort, court-circuité avant de m'avoir dit l'essentiel : ce qu'on paye enfin depuis tout ce temps ! Ce qu'on paye, tu demandes ? Un nom et tout ce qui s'en suit ! Moi, j'ai eu ta mère, l'autoritaire. Marie-Louise Quétif, épouse Calepied. Quoi encore, Marie-Louise, je lui dis ! L'armoire ? Alors là, l'armoire, pas question ! […]
26 avril 1930 Jules Calepied (1892-1973)	Quel enfer non mais quel enfer ! Ça nous collera donc au corps toute l'éternité, cette calamité ? Exact, mon fils ! Moi, j'avais envie de harengs. J'adore les harengs. L'odeur des harengs gâte le placenta. Alors je me suis privé de harengs. Elle, elle n'avait pas d'envies. Elle écoutait son ventre. […]
14 août 1892 Joseph Calepied (1865-1954)	Joseph Calepied, mon père, tu m'as légué l'horloge, trois poules et ce grand trou béant venu de ta mère. Où cours-tu comme ça, dis-moi, mon père ? Je cours me faire engueuler. Lucienne va me fendre la tête. La vieille aussi. J'ai bu avec Eustache. Avec Milot. Avec Pépère. Le fils Popelure. Le père Laflotte et Jérémie. Je suis comme il faut. Faites de moi ce qu'il vous plaira, mesdames. […][208]

Difficile cependant de savoir si à chaque changement d'identité correspond ou non l'entrée d'un nouveau personnage : les êtres nommés, délégués représentatifs des âges de la famille, se profilent à l'horizon d'un même corps de texte – qui peut donc très bien être pris en charge par un seul et même acteur. C'est d'ailleurs sur ces rapports incertains du locuteur aux énoncés que va reposer toute la dramaturgie de *Ma Solange*. Via la figure polyphonique d'Alex Roux, N. Renaude en

[207] N. Renaude, in *Courtes Pièces*, *op.cit.*, p.91.
[208] N. Renaude, *op.cit.* in *Courtes Pièces*, respectivement p. 60, 62 et 65.

explore alors toutes les configurations, tous les régimes possibles – personnage aux prises de la fiction, personnage relais de la fiction, témoin, commentateur, simple passeur[209] :

> Cette porte qui grince. Graisse-la. Rabote. Agis. On pourrait refaire la cuisine. J'ai pris des prospectus. On pourrait aussi songer à faire un enfant.
> J'ai déjà trente-deux ans.
> J'ai refui.
>
> Que de caisses, Dieu que de caisses.
>
> Mon concubin, (Germaine Lacaze), mon concubin s'en va à Marseille demain. Il y reste trois jours.
> Elle attend. Elle a un rouge à lèvres orange. Ses yeux m'implorent. Je lui tortille un sourire gêné.
> Je ne bande pas pour Germaine Lacaze, je n'y peux rien.
>
> Depuis que ton père n'est plus, ma vue a baissé. Tricoter me fatigue. Mes vaisseaux éclatent. Mes jambes sont lourdes. Il est sept heures. Ta sœur n'est pas rentrée. Ta sœur ne va pas bien. Des complexes. Ton frère lui va très bien. Christelle est enceinte. Ta grand-mère décline. Elle ne me reconnaît plus. Elle prend l'infirmière pour Gloria et le docteur pour son père. Elle dit qu'elle a dix ans. Qu'elle va faire sa première communion. Elle réclame sa robe d'organdi et une couronne de primevères. Et toi, comment vas-tu ?
>
> Après Papa sont morts ma tante Louise ! Victor, mon concierge et Gérard Laperière alors qu'on ne s'y attendait pas du tout ! [210]

Ce texte marque en ce sens une étape cruciale dans le parcours de l'auteur. Il lui permet de se délester définitivement des formes monologuées, et d'aborder beaucoup plus frontalement la question qui depuis le début ne cesse de travailler son écriture : à la suite de *Ma Solange*, le statut de l'être en scène devient le principal moteur du théâtre de N. Renaude. J'aurai l'occasion d'y revenir dans la deuxième partie de cette étude[211] ; dans l'immédiat, je m'intéresserai en revanche à *Comptes*, cas particulièrement intéressant à cette étape de la réflexion puisque le jeu duplice auquel l'écriture va désormais livrer le personnage ne tient alors qu'à la mise en place d'un double régime de désignation.

Dans ce texte, on trouve en effet, d'une part, un afflux pléthorique d'identités fictives, renvoyant à des personnages très précisément nommés, mais qui, comme dans les *Courtes pièces*, n'existeront jamais autrement que médiatisés par la parole des êtres en scène :

---

[209] Il sera plus particulièrement d'Alex Roux dans la deuxième partie de cette étude (2.3.2. dissolution : le drame du personnage).
[210] N. Renaude, *op.cit*, tome (1), pp.23-24.
[211] Cf. en particulier : 1.1.3. troubles identitaires et 2.3.3. porosité : les identités *répliques*.

-la rousse coupe : Rémi dit aussi qu'il a su par Régis que Guy a vu Yves à qui Bill a lu où il ne sait plus que la mère de Joël + Régine + Brigitte et jusqu'à Lise + sa sœur Irène savent que Jean-Luc trempe dans une vilaine histoire avec Tony.[212]

de l'autre, trois protagonistes, qui à défaut d'être nommés, se trouvent pour leur part très rigoureusement *présentés*, en boucles ternaires :

-la rousse est frêle et ne connaît pas le vague à l'âme.
-le gros est blond et il porte des tennis.
-le géant brun il a lui 38 ans et 1/2 derrière lui.
-la rousse qui ne connaît pas le vague à l'âme ne perd jamais l'espoir ; elle a un tricot rouge.
-le blond est au large dans ses tennis mais peine à suivre en général.
-le géant accuse très largement plus de 38 ans et 1/2 et s'en morfond.
-la rouquine aime vaincre la difficulté.
-le gros lard tâte ses capitons.
-l'échelas lui s'assoit.
-la rousse rit
-le gros non
-le géant flotte[213]

Le nom est en soi, comme on a pu le constater, catalyseur de l'effet-personnage. Prenant pleinement la mesure de ces implications, l'auteur décide donc, dans *Comptes*, d'y réduire résolument son personnel dramatique – celui que N. Renaude, comme elle en a l'habitude, plonge dans un univers de fiction débridée, hyperbolique[214] – mais aussi d'en priver cette fois définitivement les figures qu'elle met en scène. Pour autant, il n'est pas question d'anonymat ni de neutralité fictive, puisque ces dernières se voient dans le même temps, tout au long de la représentation, transformées en objet de description. Contrairement aux textes antérieurs, l'intérêt de cette pièce est donc que les procédures de désignation, de nature différentes, mais omniprésentes, viennent flouter, flouer, les frontières de prime abord établies par la bipartition nominale. Sur scène, se voient définis des états de présence troubles, paradoxaux, qui font apparaître les êtres en représentation, ni acteurs ni personnages, comme des sortes de marionnettes narratives, animées au second degré par une fiction qui les traverse seulement, le temps d'une conversation fabriquée à vue. C'est parce que ce texte permet de traverser, en un temps très resserré[215], la plupart des enjeux liés au travail « figural » de l'être théâtral chez N. Renaude, et qu'il se présente comme un modèle dramaturgique complexe, mais à divers égards symptomatique des effets de représentation propres à l'invention des silhouettes, que j'ai décidé de l'envisager en gros plan.

[212] N. Renaude, *op.cit*.
[213] N. Renaude, *Comptes* (inédit).
[214] Je reviendrai sur le choix de ces prénoms, tous en « i », et de leur rapport à la fiction, dans la suite de l'analyse (cf. première partie : 3.4.2.3. Personnel prosodique, troupe hyperfictive).
[215] Le texte ne fait qu'une dizaine de pages.

Dans *Comptes*, l'espace-temps de l'écriture coïncide parfaitement avec celui de la représentation, qui consiste en une situation d'interlocution minimale – un moment de conversation – certes anonyme, mais bel et bien visible, vivante, effectivement observée et plus ou moins objectivement énoncée telle qu'elle apparaît de l'extérieur. Surplombant personnellement l'accomplissement du protocole spectaculaire, donnant à entendre son regard et partant, dirigeant la scène à vue, la voix de l'auteur affirme alors pleinement son autorité[216] : elle devient le régisseur et le garant, pour le moins le médiateur de ce qui se joue sur scène en matière de drame. Ce faisant, N. Renaude rend parfaitement concomitantes des temporalités par convention présupposées inconciliables : celle de l'écriture (présent de l'auteur) ; celle de l'échange dialogué (présent du drame) ; celle de la représentation effective (présent de la mise en scène et du spectateur). Les interférences de ces plans, tour à tour et très ouvertement mêlés ou juxtaposés, ont pour effet de modifier la perception des trois êtres mis en jeu, en les dotant d'un statut étrange, complexe et ambigu. Constamment citées à comparaître (ou telles qu'elles comparaissent), les trois silhouettes nommées en scène, placées dans l'espace-temps croisé d'un regard imaginaire (celui de l'auteur) et d'un regard en situation (le public de *Comptes*), se trouvent comme suspendues à l'instant même de la (leur) représentation, à la fois vecteurs et enjeux du drame qu'elles fabriquent et animent à vue du spectateur. La principale question que pose et creuse *Comptes* est donc celle du statut ontologique des trois êtres en scène. En faisant de leur être-là, sur un mode descriptif, le matériau et le moteur de la parole théâtrale, N. Renaude fait converger toutes les attentions sur les qualités et les effets de leur présence, mais en en brouillant les modes d'appréhension : ce qui est vu n'a trait qu'à la réalité de la représentation, mais cette représentation est elle-même l'objet d'une *prévision* – ce qui en fait une fiction. Le plaisir du texte réside dans ces effets d'entremêlements kaléidoscopiques, jusqu'au vertige ; leur saisie analytique ne peut que les déplier.

Concernant, tout d'abord, la mise en circulation d'effets-personnage : on peut dire que le temps de leur mise en représentation, les trois silhouettes scéniques donnent corps à des *personnes théâtrales*, dont les identités imaginaires s'avèrent très soigneusement définies par

[216] La tentation d'une présence omnisciente est constante dans les derniers textes de N. Renaude : tendant à toujours plus s'imposer au fil de l'écriture de *Ma Solange*, elle est ensuite perceptible dans *Mme Ka*, dans *8* et *Promenades*.

l'auteur. On trouve en effet dans ce texte, explicitement énoncées, non seulement des didascalies fonctionnelles, indiquant une intonation, un mouvement des protagonistes en scène, mais aussi toutes celles qui pourraient brosser, en somme, tant leur « portrait physique » que leur « profil psychologique »[217]. Si N. Renaude refuse de doter les trois parleurs présents d'une quelconque identité nominale, elle ne cesse en revanche de les qualifier, selon un régime d'énonciation omniscient[218] qui ordonne méticuleusement les attributs et les qualités de chacun. Ces processus de désignation romanesque, très rigoureusement construits, ont pour effet de créer en direct de leur élaboration – en cours de *leur* écriture – des statuts de présences fictives qui intriguent le spectateur, non plus en tant que personnages actants, mais en tant que créatures de/en représentation. La médiation et la distance descriptives que l'auteur instaure tout au long de *Comptes* confèrent en effet aux parleurs, à défaut d'une épaisseur *digne de ce nom*, une sorte d'objectivité irréductible : on a l'impression que le gros, la rousse et le géant donnent lieu à une représentation in vitro, qu'ils sont des sortes d'objets – théâtraux – d'étude et de regard, dont les évolutions, les perturbations, se trouvent rigoureusement enregistrées et verbalisées. L'observation et le compte-rendu détaillé de leur être en situation scénique tendent donc à leur faire office d'identité (méta)dramatique[219], dans une complicité de regards qui relie, par-dessus les protagonistes eux-mêmes, l'espace-temps de l'auteur à celui des spectateurs – témoins et complices pris à partie de ce véritable processus d'*exposition* de l'être-là théâtral.

Tout au long de la représentation en effet, le spectateur se voit assigner par l'écriture la place de partenaire d'observation privilégié ; c'est même ce qui fonde la tension théâtrale initiale : une voix désincarnée décrit des corps visibles qui parlent de gens absents ; le spectateur observe et écoute le tout, surveille, vérifie, imagine, croit – ou pas. Énoncé après énoncé, la désignation du trio fait en tout cas que des émotions, des caractères, des rapports de force se précisent ; les

[217] Je renvoie à l'incipit de *Comptes*, cité plus haut.

[218] À rebours des présupposés canoniques du drame (microcosme fictif autonome, effacement et neutralité de l'auteur), N. Renaude mêle en effet à loisir : observations rapportées dans une sorte de présent immédiat (elle a un tricot rouge ; l'échelas lui s'assoit) et considérations normatives, au présent de vérité générale (peine à suivre en général ; s'en morfond) ; degré zéro de prédication (la rousse ; le gros) et investissement subjectif marqué (la rouquine ; le gros lard). (N. Renaude, *op.cit.*)

[219] Sans qu'aucune réplique, même minimale, n'interfère, tout le début du texte ne se présente même que comme une accumulation d'énoncés descriptifs, qui viennent en quelque sorte surtitrer la représentation. Cette procédure est le fait d'une ou de plusieurs voix narrative(s) omnisciente(s) : les répliques étant signalées par un simple jeu de tirets, sans locuteurs nommés, c'est à la mise en scène de déterminer le nombre des voix descriptives ainsi que la manière dont elles entrent en jeu, entre elles et avec les corps présents.

êtres en scène, toujours muets et anonymes, se voient progressivement et autoritairement attribuer une identité, du moins une densité fictive supposée, qui sans cesse vient « surimpressioner » la perception effective du spectateur. La succession des états qui animent le trio se trouvant, ainsi, explicitement soumise à son examen et confrontée à l'expérience qu'il en a, insensiblement se substitue, à la réalité inaugurale de l'être-acteur (aux confins de l'incarnation), une sorte d'effet-personnage métathéâtral. Par-delà la profusion des sujets de conversation, de tous les motifs hyperfictifs[1] dont les êtres en scène peuvent se faire porteurs – d'une certaine manière : la fiction alibi –, leur mise en jeu déclarative, qui vient comme surtitrer les événements visibles, a pour effet que la succession de leurs positions, leurs qualités de présence, dictées vivantes, finissent par constituer pour le spectateur l'autre pôle *dramatique* de la représentation à laquelle il assiste : c'est là que se joue ses tensions, ses conflits. Cette histoire « imaginaire », qui se raconte malgré le trio qu'il voit sur scène, l'engage directement, mais sa participation relève alors moins d'une identification fictive que d'un étrange sentiment de fiction vraie : les personnages ainsi nommés se trouvent dotés d'identités non plus vraisemblables mais vérifiables[220], dans le cadre, l'espace-temps dans lequel ils sont sommés d'apparaître.

En fait, par ses procédés de forage qualificatif (qui brassent, cumulent, fusionnent les critères distinctifs de chacun), l'écriture se livre à un travail de *surdétermination du personnage* qui finit par évacuer, épuiser, par excès de précision, tous les effets de réel que suscitent d'ordinaire ces indications. C'est avant tout un matériau prosodique et rythmique qui s'impose, convoquant des images finalement trop affirmées – anticipées, cadrées, codifiées – pour pouvoir s'effacer au profit d'une quelconque signification. Ainsi énoncées, annoncées, les images scéniques ne communiquent rien, elles sont là, beaucoup plus pour donner à voir que pour laisser transparaître, et n'ont en définitive de valeur qu'instantanée : tout se joue au moment

[1] Dans le sens où ils ne doivent plus rien à la présence réelle des êtres en scène et ne sont pas représentés autrement que par la parole, les mots et les récits proliférants par lesquels ils nous parviennent.

[220] On retrouve cette destitution du vraisemblable au profit du vérifiable dans le traitement prédicatif auquel N. Renaude soumis le trio scénique. À côté de l'hyperprécision romanesque de l'ensemble, le leitmotiv de désignation a en effet quelque chose d'éminemment théâtral : il décline et combine très consciencieusement les critères de reconnaissance minimale d'un être en scène. Qu'il s'agisse de la couleur de leurs cheveux (roux, blond, brun) ou de leur corpulence (frêle, gros, géant), la description du trio permet de convoquer sur scène les trois grands morphotypes occidentaux. Ce panel qui permet de distinguer si visiblement, de manière si contrastée, chacun des personnages (tout en faisant le simple échantillon, presque caricatural, d'une catégorie très large), témoigne bien du déplacement auquel l'auteur soumet leurs enjeux de représentation. Ainsi définis, la rousse, le gros et le géant n'apparaissent pas sur scène en tant qu'individus crédibles, porteurs d'une fiction personnelle, mais valent avant tout en tant que

même de leur mise en représentation, dans l'écart creusé (ou non) entre ce qui est vu et ce qui en est dit. Cet entre-deux de la parole au visible, que ménage l'écriture et dans lequel se voient plongés les personnages, devient le véritable creuset de l'imaginaire théâtral. Ainsi, et paradoxalement, si N. Renaude s'emploie à dénouer le pacte et les présupposés illusoires de l'effet-personnage en jouant sur deux niveaux de réalité[221], par l'omniprésence de son témoignage, de ses attestations, qui constamment viennent faire écran entre la salle et le plateau, elle en vient à redistribuer aussi, comme elle l'entend, les cartes de la fiction – dans une sorte de théâtralisation du 4ème mur.

Tout étant constamment embrassé et tenu par cette présence – autoritaire – qui anime, agence comme elle l'entend, le déroulement séquencé du protocole auquel le spectateur est convié et intégré, tous les personnages de *Comptes* (présents, mentionnés) finissent en effet par participer pour lui, relativement indistinctement quoique à divers degrés, d'un même univers diégétique. Ce qui lui parvient depuis la scène lui apparaît en tout cas comme un espace-temps précisément cadré, une sorte de lieu d'observation imaginaire à plusieurs fonds, dont les évolutions se trouvent impérieusement coordonnées par la voix narrative qui se charge de les désigner[222]. Les trois êtres en scène, ainsi étroitement surveillés et placés dans la dépendance de la voix qui les énonce[223], se voient ramenés avec ostentation à leur réalité d'êtres de facture poétique, et apparaissent, partant, comme des sortes de créatures – entre créations et créateurs du monde que déploie l'écriture. De la scène au livre, l'auteur assume et pousse d'ailleurs cet effet d'autoréférentialité très clairement : dans *Comptes*, N. Renaude ancre l'ensemble des êtres qu'elle met en jeu dans la géographie de son écriture, en faisant participer le gros, la rousse et le géant de ses lieux théâtraux communs. Alors qu'en conversant, les trois médiateurs en scène auraient pu déployer un monde fictif autonome, l'univers dont ils

---

transmetteurs de paroles, figures médiatrices et collaborateurs (nécessairement et donc à choisir : très grossièrement) imagés d'un processus de fabulation qui, globalement, les dépasse.

[221] Les événements scéniques, d'une part, avec la description des corps en représentation ; les paroles fictionnelles d'autre part, où les êtres évoqués ne sont que des objets de discours et relèvent d'une sphère d'existence strictement verbale.

[222] On a vu que tous les êtres de *Comptes*, médiateurs en scène ou effets-personnages purement rhétoriques, se trouvaient toujours et très précisément appelés par la voix de régie surplombante, nommés, identifiés par elle (ne serait-ce qu'en forme de périphrases attributives), et donc, de fait, dotés d'une identité *imaginaire*, cités à comparaître et apparaissant ou pas sur scène, devant le spectateur, tel ou tel. Nommément fictionnalisés, l'ensemble des êtres mis au service de *Comptes* se trouve qui plus est au jeu des enchâssements narratifs, des embrayages/déraillages énonciatifs gigogne qu'orchestre la parole descriptive.

[223] Le maintien constant d'une présence auctoriale qui, s'affirmant comme médiateur des qualités et des effets de présence de son personnel théâtral, sert de soubassement à la représentation effective, pérennise en effet la relation qui lie l'auteur (démiurge) aux objets de sa création.

parlent s'avère en effet contigu et indexé finalement au seul imaginaire théâtral de l'auteur : le « drame » à proprement parler[224] ne se met effectivement en marche que lorsque le gros s'enquiert des nouvelles de Gilles :

> - le gros prend de l'air : Des nouvelles de notre ami Gilles ?
> - la rousse est vive : Il est à Kyoto.
> - le géant lui est précis : Sur les traces de son aïeul.[225]

– qui n'est autre que l'un des personnages de la pièce précédente de l'auteur, *8*. C'est la mention (purement anecdotique par ailleurs) de la suite d'une histoire déjà amorcée qui sert de moteur, d'élan, à la parole dramatique des êtres en scène, comme si les événements fictifs ne pouvaient reprendre que là où l'écriture les avait arrêtés la dernière fois[226]. Par-delà leur manifestation scénique circonstanciée, les trois protagonistes de cette pièce se présentent donc comme relevant d'une sphère imaginaire qui ne se cantonne pas à leur espace-temps spécifique, l'univers de fiction qui leur est imparti n'en est finalement qu'un territoire circonscrit. Le gros, la rousse et le géant sont les maillons d'une chaîne théâtrale qui s'affirme et se cite, au-delà d'eux, comme transdramatique.

Le sous-titre que l'auteur choisit d'accoler à *Comptes*[227] est d'ailleurs à l'image – intriquée, cryptée – de la filiation thématique et formelle des deux pièces : de *8* à *Comptes*, le cadre change, mais le questionnement théâtral se poursuit – et l'on remarque effectivement que certains personnages ont disparu, que d'autres sont apparus, que d'autres encore font le lien. Mais ce qui me semble plutôt intéressant dans cette généalogie avouée[228], c'est cette volonté qu'a alors l'auteur d'afficher, clairement comme tels, tant le processus de représentation que le régime de fiction de *Comptes*, sans prétendre en définitive

---

[224] C'est-à-dire : le moment où le trio scénique entre dans la parole. Après avoir « épuisé » l'opacité de leur présence réelle, la voix descriptive décide en effet de se consacrer, sur le mode du commentaire, aux jeux de fabulation de leurs récits.

[225] N. Renaude, *Comptes* (inédit).

[226] Dans *8*, la découverte d'un kakémono trouble Gilles et, un mystère pouvant en engendrer un autre, finit par le désolidariser du groupe qui le cherche en vain :

> - Ce kakémono, c'est un kakémono que nous avions à Saint-Germain-en-Laye, quand ma grand-mère habitait encore avec nous, juste après la mort de mon père, c'est un kakémono que nous avions chez nous et qui nous venait d'un aïeul disparu très jeune mais qui avait eu le temps de se rendre à Kyoto en d'en revenir, bégaye Gilles très ému, pressant ses mains l'une contre l'autre. [...]
> Gilles prend la direction de la gare ravi d'avoir trouvé la solution à son problème car il a fini par se persuader que ce kakémono est celui que son aïeul a rapporté de Kyoto il y a longtemps avant de mourir jeune, Jean-Yves dit : il y a forcément un rapport entre la disparition de Gilles et celle du kakémono (*8*, *op.cit.*, pp. 95 et 103).

[227] *S8 à 3* : [s'uite (de *8*) à trois]

[228] Dans la mesure où, finalement, ces liens d'ordre fabulaire seront très lâches.

raconter, renvoyer à, ni être autre chose que la mise en jeu ouverte de cette réalité théâtrale-là, dans sa singularité poétique et dramaturgique.

Dans un chapitre intitulé « Pantins », B. Clément analyse le renversement qui s'est opéré, à partir de Flaubert, dans les rapports entre le romancier et ses personnages, et montre comment ce nouveau mode de relations, prenant toujours plus le devant de la scène narrative, a eu pour effet de saper, de l'intérieur, l'édifice fictionnel et sa traditionnelle vocation à faire illusion de réel :

> « C'est par le personnage, traditionnellement, que la réalité extérieure à l'œuvre y faisait pourtant irruption : ses préoccupations morales, philosophiques, religieuses, sociales étaient autant de repères qui aidaient le lecteur, le spectateur à le (à se) situer aussi bien dans le monde qui les environnait que dans la production littéraire dont ils étaient familiers. L'apparition dans le livre d'un personnage n'apportant de l'extérieur que l'identité de son auteur (« Mme Bovary, c'est moi ») constitue de ce point de vue un événement cardinal : le personnage n'est plus, dans l'œuvre, l'ouverture par où s'engouffre le monde mais, dans l'univers mental de l'auteur, celle par où il s'écoule et se construit. Il est ainsi, par rapport à l'œuvre qu'il anime, en position d'intériorité (il est en son cœur) et d'extériorité (il est le délégué de l'auteur). Les liens qui les unissent sont désormais complexes. Le personnage traditionnel, qui a été, peu à peu, depuis Flaubert, dépossédé de sa consistance, de son autonomie, de son identité, s'est vu supplanter par une créature nouvelle dont l'identité, la personnalité, le statut sont incertains parce qu'en rapport avec un être dont l'«insupprimable perception » ne laisse de poser problème. »[229]

L'avènement de « figures » dans le champ théâtral se trouve toujours – et avec la même ambiguïté – intrinsèquement lié à cette tendance au chapeautage auctorial de la représentation[230]. Dès lors que les auteurs de théâtre décident de ne plus placer la scène dans un rapport transitif au monde et aux êtres qui l'animent, qu'ils émancipent la représentation du souci de reproduction, la question de leurs rapports aux personnages se pose en effet dans les mêmes termes que pour les romanciers : ils en viennent à substituer, à la transparence « naturelle » de l'énonciation dramatique (et donc à l'esthétique plus ou moins naturaliste qui en découle), l'affirmation d'une parole et d'un regard énoncés subjectivement, à qui revient seuls le pouvoir d'informer et de garantir les voies d'accomplissement de l'acte théâtral, en même temps que celui d'en déterminer la cohérence.

---

[229] B. Clément, *L'Œuvre sans qualités, op.cit.*, p.75.

[230] Mais l'inverse n'est pas vrai. L'inscription d'un montreur/monteur, dont J-P. Sarrazac fait un des principes récurrents de l'écriture théâtrale moderne et contemporaine (cf. la notion d'« auteur-rhapsode », in *L'Avenir du drame*, *op.cit.*), n'implique pas nécessairement la mise en jeu de figures. Tant que la fable ressort d'une logique réaliste demeurant, pour l'essentiel, d'ordre psycho-affectif, il peut y avoir des effets de distance vis-à-vis des personnages, mais sans qu'ils se trouvent, pour autant, profondément mis en cause dans leurs fonctionnements traditionnels. Le théâtre de F.Melquiot, par exemple, relève le plus souvent d'une dramaturgie « épicisée » (montage, commentaires), mais à aucun moment ne se pose la question de savoir si on n'a affaire à des pantins ou des acteurs : ses personnages s'appréhendent en des termes qui restent et sont ceux, globalement, de l'individu.

Qu'il s'agisse des silhouettes hyperthéâtrales (chez P. Minyana) ou métadramatiques (chez N. Renaude), leurs critères d'apparition, leur mise en jeu, se sont ainsi révélés, tout ou partie, essentiellement indexés aux principes narratifs et stylistiques mis en œuvre par ces auteurs : les êtres qu'ils mettent *ainsi* en scène ne valent plus pour qui que ce soit, ils ne sont pas censés représenter autre chose que l'incarnation d'un état de langue ou d'une forme dramaturgique spécifiques, dont ils sont justement les manifestations singulières. En retour, les mondes auxquels, y prenant place, ces créatures donnent forme, s'imposent en grande partie selon des principes de fonctionnement – à strictement parler – autonomes. C'est la distinction des figures : contrairement au personnage traditionnel, dont l'image théâtrale est censée être dans un rapport plus ou moins homothétique au monde réel, leurs modes de représentation se trouvent toujours spécifiquement mis en forme par un auteur qui n'est alors plus garant que du monde qu'il invente. Or, dans la mesure où les auteurs règlent, en lieu et place des lois attendues, des modes d'être théâtral qui leur sont propres, l'écriture tend simultanément à devenir le seul univers de référence, l'imaginaire déployé par la langue, la seule réalité : l'épaisseur poétique et la présence obstinée, l'opacité du protocole dramaturgique par lesquelles la représentation a lieu, filtrent le rapport de la scène au réel en quelque sorte, elles en perméabilisent la porosité supposée et permettent que s'inscrive, partant, un imaginaire théâtral particulier. C'est pourquoi il semble logique, à un moment donné, qu'une partie du personnel dramatique contemporain s'affirme comme étant d'origine purement textuelle – les silhouettes étant souvent les dernières figures « figuratives » et, en somme, la zone de bascule vers une nomination définitivement délestée de tout support extra-référentiel.

3.4. Les figures récurrentes : auto-engendrement des personnages par l'écriture

Au cours du chapitre précédent, il est apparu que, si en optant pour un mode de désignation silhouettique, les auteurs privaient d'abord le personnage de sa capacité à faire illusion, ils prenaient aussi le spectateur à témoin de la théâtralité qui, telle qu'ils l'imaginent, se fabrique sous ses yeux. La marque d'un style venant en quelque sorte chasser et remplacer le naturel, ces effets de stylisation nominale s'avèrent devenir souvent, au fil de l'œuvre, les seuls signes de reconnaissance des personnages – authentifiés au sceau de leurs créateurs. Il y a chez les auteurs du corpus la tentation (la recherche, l'affirmation) d'une autonomie de l'écriture théâtrale, qui souvent les conduit à proposer – et imposer – des réalités poétiques qui leur sont exclusivement attachées. Dans cette perspective, s'offre alors à eux une double possibilité : puiser régulièrement dans le fond des personnages qu'ils ont mis en jeu lors de pièces précédentes, ce qui a pour effet d'indexer le monde qu'ils inventent à ce qui a déjà été écrit ; avouer très clairement le personnage comme avatar de l'écriture en cours, en en faisant une sorte de pur produit linguistique.

3.4.1. Généalogies intertextuelles

La mise en jeu de personnages récurrents pourrait d'abord apparaître comme une conséquence somme toute logique de la tendance, plus générale, à la romanisation des écritures dramatiques au 20ème siècle : les auteurs ne font en définitive qu'investir ce qui a été l'invention majeure du romancier (par excellence) H.Balzac, et son fameux retour des personnages au sein de la *Comédie humaine*. Et il y a en effet là le même désir démiurge de fonder un monde conçu comme un tout organique, à même de se développer et d'évoluer en circuit fermé. À une nuance près cependant : l'absence d'intentions socio-réalistes – qui fait qu'un même procédé aboutit finalement à des effets radicalement opposés. Si par cette technique, H.Balzac cherchait à atteindre et recréer une parfaite illusion de vie, pour les auteurs de théâtre, le retour périodique des personnages semble au contraire le plus souvent profondément lié à la nécessité et à la volonté qu'ils ont de sortir du carcan reproductif : ils proposent un univers théâtral forgé de toutes pièces pour mieux désaliéner la scène – en gros – de l'idéal mimétique bourgeois. En ce sens, j'inscrirais plutôt leur volonté d'indépendance dans la filiation du coup de force entrepris par A.

Jarry : si Ubu me semble faire office de *figure* tutélaire, c'est justement en grande partie parce qu'avec lui, l'auteur inaugure une dramaturgie du feuilleton, et ce faisant, donne forme à une véritable geste théâtrale.

3.4.1.1. Parentés

D'épisode en épisode[231], on retrouve en effet, en situations diverses, le même personnage éponyme, ses acolytes, avec leurs manies, leur lexique, leurs insultes et leurs tortures rituelles[232]. À rebours de toute vraisemblance, du simple fait finalement qu'il revienne ainsi, périodiquement, ce petit monde finit par nous être, malgré tout, étrangement familier. Chaque pièce se présentant comme la nouvelle déclinaison d'un même univers, on se prend au jeu de cet imaginaire sédimenté de texte en texte et dont on apprend, progressivement, à connaître les lois, les principes et les modes de fonctionnement. Les personnages d'*Ubu*, pourtant au plus haut point improbables, en viennent à s'imposer avec une force d'évidence qui est celle de la vie même : ils ont une existence, un destin, cohérents, qui ne leur sont plus conférés, implicitement et sur un mode illusoire, en tant que représentants scéniques d'humains ou de types référencés, mais accordés de fait, paradoxalement, parce que leur auteur décide arbitrairement de faire, de leur nature purement imaginaire, une réalité fictive consciente d'elle-même.

Assumant en son nom la fantaisie à laquelle il donne lieu, Ubu s'affiche en effet toujours plus ouvertement, au fil de l'œuvre, comme protagoniste *et* auteur (scripteur) des aventures qu'il nous offre en représentation : il signe la dédicace d'*Ubu enchaîné*, se cite en exergue aussi[233]. Par cette prise de parole en paratexte, Ubu investit l'espace littéraire qui est censé lui donner forme, transgresse les cadres d'énonciation supposés être les siens, et donc : rend caduque l'opposition entre réel et imaginaire. Par la conscience dont A. Jarry dote son personnage, C. Grivel explique dans sa préface à *Tout Ubu* que l'auteur en vient à « déni[er] toute valeur de fiction...à la fiction », ce qui

[231] Les cinq « cycles » de l'écriture : *Ubu roi*, *Ubu cocu*, *Ubu enchaîné*, *Almanachs du Père Ubu*, *Ubu sur la butte*.
[232] Mère Ubu, Les Palotins ; « oneilles », « gidouille », « phynance » ; « merdre », «cornegidouille » ; « extraction de la langue », « enfoncement du petit bout de bois », « décervelage ».
[233] Dédicace : « Aux plusieurs MAÎTRES qui affermirent sa couronne quand il était roi UBU ENCHAÎNE offre l'hommage de ses fers ». Citation : « PERE UBU. – Cornegidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons pas même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés. » (in A. Jarry, *Ubu enchaîné* in *Tout Ubu*, *op.cit.*, p.254).

« dépasse la conscience ordinaire et inquiète »[234]. Cet effet « inquiétant » de la présence ubuesque est très clairement analysé par S.Freud :

> « un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, que quelque chose que nous avions considéré comme symbole revêt toute l'efficience et toute la signification du symbolisé [...] »[235]

Parce qu'il se présente comme son propre garant, Ubu trouble, brouille, mêle inextricablement le domaine des créatures et celui du créateur, le monde à représenter et celui où l'on représente. C'est un univers de pure fiction langagière qui chaque fois investit la scène, consigné et donc, assumé et imposé comme tel, dont toute l'expression ne tient, du coup, qu'à la lettre – ne tient que si elle est prise à la lettre. La réalité des personnages se trouvant consubstantiellement indexée et référencée à l'écriture du livre en cours (ou qui précède), leur mise en scène tend à fonctionner sur un mode essentiellement ludique et surtout, quasi autosuffisant : ils n'obéissent qu'à leurs propres règles du jeu finalement. Plus précisément : il s'agit d'une théâtralité *sur parole*, où le personnage s'affirme comme existence littérale, créature poïétique pour ainsi dire.

C'est au nom de ce statut ontologique ambigu qu'il me semble possible d'envisager le cas de Mortin, figure transtextuelle de l'œuvre de R. Pinget, dans la filiation d'Ubu. Dans les diverses pièces où il apparaît[236], il joue en effet aussi – quoique dans un tout autre registre – ce rôle de creuset dramaturgique, tour à tour personnage, doublet de l'auteur, vecteur de la fable et être de représentation. Dans *Paralchimie*, les didascalies qui ouvrent la pièce précisent ainsi que :

> *Toute la pièce, qui s'invente au fur et à mesure de son déroulement, est une projection de l'inconscient de Mortin lequel se veut auteur de théâtre en même temps qu'il s'imagine rechercher, à l'instar des alchimistes d'autrefois, une vérité idéale. La* materia prima *serait ici le langage dramatique.*[237]

---

[234] C. Grivel, préface de *Tout Ubu*, *op.cit.*, p.13.

[235] S.Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. Folio essais (1ère éd. dans cette traduction : 1985), 2002, p.251.

[236] Dans *Théâtres du Nouveau Roman*, A. Rykner, qui consacre une partie de son étude à l'œuvre pingétienne, parle d'un « cycle Mortin » réunissant *L'Hypothèse, Autour de Mortin, Identité, Paralchimie*, ainsi que deux pièces radiophoniques (*Un Testament bizzare, Mortin pas mort*).
Au cours de son analyse, l'auteur montre en particulier comment, avec *L'Hypothèse* (1961), R. Pinget « inaugure une quête nouvelle, expérimentant sur l'auteur le processus de désinvention et de déréalisation mis au point dans les pièces précédentes. Pour trouver cet auteur, il faudra d'abord le perdre. L'écrivain délègue à l'un de ces reflets qu'il affectionne tant cette tâche redoutable : plonger avec nous dans le puits où il se plaît à nous pousser. Ainsi naît Mortin, dont la mystérieuse figure sert de fil directeur à la plupart des œuvres qui suivent *L'Hypothèse* [...] » (A. Rykner, « Les pièces de R. Pinget : un théâtre qui se désinvente lui-même », in *Théâtres du Nouveau Roman*, *op.cit.*, p.129).

[237] R. Pinget, *Paralchimie,* suivi de *Architruc, L'Hypothèse, Nuit*, Paris, Minuit (1ère éd. : 1973), 1985, p.11.

alors que dans *L'Hypothèse*, on trouve :

> *[Mortin] essaie de dire par cœur devant un public supposé un discours dont le texte est placé sous ses yeux.* [...] *Le ton de Mortin est principalement celui de la mémorisation c'est-à-dire ne tenant pas compte des inflexions, pauses et accentuations voulues par la logique de la phrase. Il hésite souvent, se reprend, se réfère au texte. De temps à autre des passages mieux sus qu'il souligne d'effets de voix et de gestes cabotins.* [238]

Aujourd'hui, les dispositifs métadramatiques très explicitement mis en place par R. Pinget ont évidemment quelque chose d'un peu volontariste : on sent très fortement le contexte de rénovation littéraire dans lequel ils s'inscrivent[239] – on en est encore à la revendication affichée. Mais ce qui m'importe ici, c'est que la mise en jeu périodique de Mortin réponde avant tout à une double nécessité – formelle – de l'auteur : mettre en crise l'illusion dramatique, lui substituer un socle dramaturgique autonome.

Assumant à la fois les fonctions de repoussoir (Mortin est un anti-personnage : il n'a pas vraiment de psychologie et partant, va globalement à l'encontre des principes de fonctionnement convenus de l'être dramatique) et de faire-valoir (puisqu'il est, malgré tout, le seul être de fiction auquel R. Pinget s'autorise régulièrement à consentir), il a une identité essentiellement structurelle, à l'image de et définie par les enjeux de l'écriture. Autrement dit : Mortin fait office dans l'univers de R. Pinget de personnage fonctionnel, de forme commune à des fonds pouvant varier – et qui n'ont d'ailleurs d'autre lien, d'autre point commun, précisément, que ses apparitions renouvelées.

Si par sa seule présence Mortin stigmatise le drame, l'inscrit dans un processus d'écriture dont il est justement le médiateur visible, il se cantonne en effet à cette fonctionnalité, à cette attribution-là. Contrairement à Ubu, le retour régulier de Mortin ne (se) fonde (sur) aucune continuité, ne cristallise aucune *identité*. Et pour cause : d'une pièce à l'autre, ce personnage n'a pas vraiment de corps spécifique, ses critères d'apparition ne sont jamais très distinctement définis. Dans *Paralchimie* par exemple, R. Pinget le présente comme « un vieillard d'allure inquiétante et ridicule », alors qu'on sait seulement qu'il est « très grand, très sec, l'air halluciné » dans *L'Hypothèse* – quant aux pièces radiophoniques, évidemment, la question ne se pose pas ; raison de plus sûrement de faire appel à lui. Plus ou moins réduit à l'état de squelette

[238] R. Pinget, *op.cit.*, p.251.
[239] En gros (et avec toutes les réserves dont on sait qu'ont fait preuve les auteurs concernés) : celui des proclamations formelles du Nouveau Roman (Nouveau Théâtre, Nouveau Cinéma).

métadramatique, ce sont essentiellement les conditions particulières, les tenants et les aboutissants de sa situation (ponctuelle) d'énonciation qui chaque fois le caractérisent. Au final, Mortin fait donc figure de personnage sans substance, malléable à souhait, car sans plus de densité intérieure que de permanence extérieure : qu'il investisse régulièrement la scène reste purement factuel, il ne la charge pas, n'y déploie rien de ce qui pourrait constituer son microcosme subjectif. N'ayant pas vraiment d'histoire qui lui soit propre, ne s'étoffant pas d'une pièce à l'autre, n'y faisant même pas allusion, Mortin n'est en somme, chaque fois, que ce qui permet à l'esthétique théâtrale pingétienne d'avoir lieu (telle qu'il l'imagine pour l'occasion). Par sa seule mention nominale, ce personnage l'avoue, l'incarne, de la manière la plus minimale qui soit : il est tout entier au service de la pièce à laquelle il donne lieu, sans mémoire ni conscience des autres textes – et bien qu'il en soit la trace nommément inscrite.

Ubu, à l'inverse, s'impose avec un corps tout à fait caractéristique – et c'est précisément ce qui lui confère une identité émancipée : il a une existence imaginaire et non pas seulement (méta)littéraire. C. Grivel affirme ainsi :

> « Ubu n'est pas un personnage littéraire, Ubu déborde l'expression écrite qu'on lui connaît, Ubu émane de la personne – de celui auquel il se donne en spectacle, de celui qui est nanti de son récit, c'est un *geste*, une extorsion – quelque chose qu'on *s'arrache*. Quelques feuillets griffonnés d'un informe dessin [...], quelques représentations (je parle des toutes premières, il y en eut deux) ont suffi à lâcher le *monstre* ; sa forme est désormais célèbre : la forme en tête de poire, le corps massif à bedaine circulaire, harnaché d'un ample manteau qui fait penser soit à la houppelande du Père Noël, soit à la robe du Grand Inquisiteur. »[240]

Plus porte-parole que prête-nom, Ubu entretient lui aussi des liens très étroits avec la pensée dramaturgique et l'engagement théâtral de son auteur, mais contrairement à Mortin, il joue moins le rôle d'instrument réflexif qu'il ne devient l'histoire même d'un processus en acte : la théâtralité selon A. Jarry s'invente parce que (et au fur et à mesure que) Ubu lui *donne corps*. Il s'avère d'ailleurs très difficile, parlant d'*Ubu*, de séparer le personnage du mythe, les textes de l'imagerie : sa « forme » hante l'imaginaire collectif. C'est sûrement la raison pour laquelle, si l'on s'attache à pointer les descendances dramaturgiques d'Ubu, on pense beaucoup plus naturellement aux créatures beckettiennes : elles aussi se constituent en générations éminemment subjectives relevant toutes, d'un texte à l'autre et même d'un genre à l'autre (roman, récit, théâtre), d'un univers *extraordinairement* homogène, en particulier parce qu'il impose un ordre de cohérence visuel.

Les effets de continuité intertextuelle, omniprésents dans l'œuvre de S. Beckett, prennent en fait deux formes, ou plutôt : n'affectent pas de la même manière les personnages selon qu'ils se trouvent mis en jeu dans des récits ou dans des drames. La citation à proprement parler est ainsi un attribut que l'auteur réserve presque exclusivement aux narrateurs de ses romans[241]. Lorsqu'il passe à l'écriture théâtrale, S. Beckett ne fait pour ainsi dire pas de références – directes – aux autres pièces de son univers imaginaire : ses créatures dramatiques ne jouissent pas de la dimension métanarrative dont peuvent être pourvus les êtres des récits ; elles sont manipulées par une machine théâtrale qu'elles ne maîtrisent pas et dont elle n'ont finalement jamais conscience – elles s'y plient seulement, plus ou moins de force, avec plus ou moins bonne volonté. Or, si les personnages dramatiques ne semblent pas vraiment à même de revendiquer leur parenté, d'attester personnellement de leur appartenance à une sphère d'existence commune, le spectateur lui, retrouve ses marques, il reconnaît dans chaque pièce les signes caractéristiques de leur orchestration dramaturgique. Entre poubelles, jarres, fauteuils roulants, mamelons et autres dispositifs contraignants, les créatures beckettiennes finissent par former pour lui toute une population décatie d'estropiés, déglingués, infirmes et invalides en tout genre – autant d'occurrences qui, chaque fois, viennent décliner *visiblement* l'imaginaire obsessionnel de leur auteur.

Dans *L'Œuvre sans qualités*, B. Clément note très justement cette impression qu'on a, confronté à l'univers beckettien, que ce sont finalement :

> « les mêmes propos qui reviennent avec les mêmes personnages, les mêmes questions, les mêmes obsessions. Les pas arpentent sans cesse les mêmes espaces. Les mots émis par l'une ou l'autre bouche disent « apparemment toujours la même chose ».»[242]

D'un texte à l'autre, c'est effectivement à peu près toujours le même monde (minimal) qui nous est offert en représentation : la scène n'est en somme qu'un des modes par lesquels, entre autres, l'auteur choisit

---

[240] A. Jarry, *Tout Ubu*, *op.cit.*, pp.9-10.

[241] Le narrateur de *L'innommable*, pour sa part anonyme, parle ainsi des personnages qui l'ont précédé dans les autres romans de l'auteur : « Ces Murphy, Molloy et autre Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait seulement parler de moi, afin de pouvoir me taire [...] Suis-je vêtu ? Je me suis souvent posé cette question, puis vite je parlais du chapeau de Malone, du manteau de Molloy, du costume de Murphy» (S. Beckett, *L'innommable*, Paris, C.Bourgois, coll. 10/18 (1ère éd. : Minuit, 1953), 1972, p.28).

[242] B. Clément, *L' Œuvre sans qualités*, *op.cit.*, p.84. La citation interne est de M.Blanchot.

d'explorer ses visions et donner forme à ses préoccupations. D'où la menace (la tentation, le fantasme) d'un enfermement solipsiste de l'écriture ; et de fait, l'auteur assume et prend ce risque : il resserre toujours davantage les conditions d'apparition des êtres qu'il met en scène sur un acte de représentation, au final, essentiellement autarcique[243]. Quitte à se voir frappé d'ostracisme, S. Beckett décide d'imposer un imaginaire ne renvoyant, en définitive, qu'à son œuvre : cette radicalité a pour vertu d'ouvrir un espace de figuration absolument libre, un univers constamment tenu aux marges de la re-présentation. En ce sens, l'interprétation psychologique consistant à faire de cette esthétique tout à la fois le symptôme et le symbole du sentiment de vacuité, de vanité, qu'aurait l'auteur à l'égard de la représentation de l'homme et du monde, n'épuise pas ce que cet acte a de fondateur.

Parce qu'il invente sa propre mythologie, cultive sa propre légende, S. Beckett concède en effet une place nouvelle au spectateur au sein de la représentation : c'est finalement à lui que revient de faire, d'un texte à l'autre et par l'expérience qu'il en a, le travail de lien, de correspondances et de mémoire dont l'auteur prive justement les créatures en scène. Du coup, même si les personnages des drames beckettiens ne sont plus vraiment là pour lui renvoyer une image (ennoblie, réaliste, dégradée) de lui-même, ils en viennent malgré tout à instaurer avec lui une relation de *reconnaissance*. S. Beckett ne demande plus au spectateur – ni ne lui laisse la possibilité d'ailleurs – de *s'*identifier aux êtres en scène, par contre, il lui offre la possibilité de *les* identifier. Ce faisant, il le rend complice du territoire imaginaire qu'inlassablement il fabrique, et substitue, à sa traditionnelle participation psychologique, son intégration à une communauté poétique autonome.

Sans forcément pousser le degré de cohérence à ce point de monotonie (au sens premier du terme), les auteurs qui souhaitent échapper à la logique reproductrice de la représentation se voient toujours dans l'obligation d'édifier, s'ils veulent imposer sur scène des figures qui leur sont propres, les fondements de la théâtralité telle qu'ils la conçoivent, l'imaginent, dans sa singularité. À défaut de renvoyer à des modèles préexistants, ils s'emploient donc à tisser des réseaux autoréférentiels qui, par phénomènes d'échos, de variations, de reprises,

[243] Je pense en particulier à *Comédies et actes divers* ; *Catastrophe et autres dramaticules*. Les titres mêmes de ces recueils n'ouvrent d'ailleurs plus aucun horizon d'attente d'ordre fictionnel : ils ne sont que les citations d'un genre, ses articulations, reconnus (comédie, acte, catastrophe), ou leur appropriation sur un mode typiquement beckettien (« dramaticule »).

ou par le recours à des registres limités de phrases et de gestes, finissent par définir des mondes et des modes d'êtres régis par leurs propres systèmes de conventions. Si Ubu est un cas à part, un modèle proprement historique, c'est justement parce qu'il syncrètise les deux grandes techniques permettant, en gros, de fonder et donner leur autonomie aux êtres dramatiques : il apparaît, d'une part, comme conscience intertextuelle, s'impose d'autre part comme visibilité singulière (singularité visible). Dans le même temps, et parallèlement à son accès à une énonciation trans- voire extra-dramatique (*Almanachs du Père Ubu*), il est à noter qu'Ubu demeure malgré tout – qu'il est même avant tout – un agent fabulaire, mis au service d'une dramaturgie aux rouages bien éprouvés : les différentes pièces de la geste ubique reposent toutes sur une construction en actes et scènes, avec des intrigues progressant par péripéties et coups de théâtre.

Chez R. Pinget et S. Beckett en revanche, la dramaturgie de la parole – déjà en germe chez A. Jarry – a résolument pris le pas sur une quelconque logique de l'action : ces auteurs se sont débarrassés des histoires, du moins, de leur fonctionnement illusoire, puisque c'est via la mise en représentation des parleurs que des histoires possibles adviennent désormais. Leurs personnages ne jouent plus les histoires qu'ils racontent ; l'écriture les fait seulement *jouer à raconter*. Pour autant, placer les êtres en scène en position intermédiaire de récitants, les mettre au service d'une procédure fictive qui passe par eux sans qu'ils la mettent vraiment en œuvre, ne résout pas la question de leur statut : R. Pinget comme S. Beckett sont donc nécessairement amenés à s'interroger sur la nature et le degré de leur identité fictive. Ne voulant et ne pouvant finalement les concevoir autrement que comme médiateurs et purs produits de leur imaginaire théâtral, ces auteurs en viennent donc tout naturellement à s'approprier l'un des deux modes de définition par lesquels se cristallise l'identité intertextuelle d'Ubu. Mais ils en font, alors, des principes absolus : R. Pinget joue du seul retour nominal pour constituer Mortin en pivot structurel de son écriture ; S. Beckett invente un imaginaire du personnage singulier, mais qu'il décide d'appliquer indistinctement à toutes les présences traversant son œuvre. C'est à ce titre que ces deux auteurs me semblent, dans leur radicalité, pouvoir polariser les deux modes de définition affectant les personnages que les écritures – plus contemporaines – décident de mettre en jeu de manière récurrente.

3.4.1.2. Les créatures

La première consiste, donc, à distinguer visiblement les personnages : en leur imposant une forme imaginaire très profilée, les auteurs déterminent, avec plus ou moins de précision, des modes d'apparition dont le premier enjeu est de dénaturaliser l'incarnation. La visibilité du personnage, manifestement et spécifiquement théâtralisée, porte l'acteur au-delà de son inévitable effet-personne. Tout comme C. Grivel le dit au sujet d'Ubu, le personnage ainsi mis en scène n'est :

> « pas un personnage psychologique plausible, un « caractère » comme on disait du temps du bon théâtre, c'est une *outrance*, un masque, une parodie sans parodié, brûlant d'un feu second aussi bien que le premier. Le personnage ne correspond à rien, il s'applique à tous […] »[244]

Dans le même temps, cette vision stylisée du personnage a aussi pour principal effet de faire, de l'imaginaire théâtral spécifique à un auteur, le seul fondement commun et en somme, la nouvelle charte de référence (graphique) de la représentation. Dès lors que, à la suite de S. Beckett, le principe de qualification visuelle se trouve étendu à l'ensemble du personnel propre à une écriture – et non plus réservé à un seul individu –, les microcosmes mis en jeu s'appréhendent aussi selon un ensemble de codes que l'on a apprend à reconnaître à vue.

C'est aujourd'hui le cas de l'univers novarinien, quand l'auteur décide de mettre en scène ses propres textes. Lors des représentations de *L'Origine rouge* et de *La Scène*[245], on pouvait ainsi retrouver, portés parfois par les mêmes acteurs[246], des modes, des tours, des figures d'apparition, qui constituent pour le spectateur, à côté des caractéristiques proprement poétiques de la langue, autant de signatures du créateur sur sa création : les bonhommes en effigie, les corps ou les visages diversement encastrés dans des fenêtres, des tables, des tableaux, des maisonnettes – leur présence gesticulante de pantins de langue. Dans ses écrits plus théoriques, et dès qu'il s'agit pour lui de définir l'être-acteur que ses textes convoquent, l'auteur a souvent

[244] C. Grivel, préface de *Tout Ubu*, *op.cit.*, p.13. Dans le discours qu'il prononça lors de la première représentation d'*Ubu roi*, A. Jarry dit d'ailleurs lui-même : « vous serez libres de voir en M.Ubu les multiples allusions que vous voudrez, ou un simple fantoche » (*ibid.*, p.38)

[245] *L'Origine rouge* et *La Scène* ont été mises en scène par V. Novarina au Théâtre National de la Colline, lors des saisons 2000/2001 et 2003/2004, respectivement.

[246] Distribution de *L'Origine rouge* : Michel Baudinat, Didier Dugast, André Marcon , Laurence Mayor , Dominique Parent , Dominique Pinon , Agnès Sourdillon , Léopold von Verschuer, Valérie Vinci , Daniel Znyk. Distribution de *La Scène* : Michel Baudinat, Cécile Barricault, Jean-Quentin Châtelain, Pacal Omhovère, Dominique, Parent, Dominique Pinon, Claire Monique Sherer, Agnès Sourdillon, Léopold von Verschuer, Laurence Vielle.

recours à cette métaphore de l'automate ; à l'occasion, il parle même de :

> L'homme de Valère. En langue de l'autre monde.

où l'on s'aperçoit alors à quel point, chez V. Novarina, les notions d'acteur comme de personnage s'effacent, disparaissent pour se fondre en un être de scène à l'ontologie *inouïe*, que l'auteur conçoit indissociablement de sa poétique théâtrale :

> L'homme de Valère entre dans le Théâtre des Oreilles et commence à voir. [247]

L'esthétique promue par l'auteur d'un théâtre fondé sur l'écoute et la jubilation profératoire de la langue invente, autant qu'elle rend nécessaire, un *autre* corps en scène :

> « Quand il y a trop d'images de l'homme partout, multipliées, trop d'idées sur l'homme, trop de centres d'études de l'homme, trop de sciences de l'homme, il doit se taire, effacer sa tête, enlever son image, défaire son visage, reprendre à zéro, se délier de ce qu'il croit savoir de lui, et revenir au théâtre, jouer, fermer les yeux, réécouter, se voir renaître de sa propre parole, voir la parole se séparer. » [248]

Dans le théâtre de V. Novarina – et dans la lignée d'Artaud – l'événement (l'avènement) de ce corps « autre » est d'abord et avant tout affaire d'« athlétisme affectif » : il y a chez ces deux auteurs la mystique d'une transsubstantiation du corps par le matériau rythmique, respiratoire, de la parole qui le traverse. C'est pourquoi les modes de dénaturalisation *visibles* du personnage restent le plus souvent chez V. Novarina un parti pris de mise en scène. Excepté dans ces dernières pièces – précisément[249] – où l'on peut trouver çà et là des personnages directement nommés d'après leurs critères d'apparition :

> Face Bleue, L'Homme à Horloge, Le Passant à Corde, Un Homme par la fenêtre, L'Homme de l'extérieur, L'Une des Doubles Femmes, L'Un des Hommes en Deux (*Je suis*)
> Une femme par la fenêtre, L'effigie du bonhomme nihil, L'effigie de Panthée (*L'Origine rouge*)

l'auteur n'a pour ainsi dire jamais recours à des principes de définition visuelle pour caractériser les êtres traversant ses textes. Dans cette écriture, l'éviction de l'effet-personnage se fait en priorité à même la langue, par la composition savante d'un univers onomastique globalement sans référents[250].

---

[247] V. Novarina, « Entrée dans le théâtre des oreilles », in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, pp. 79 et 81.
[248] V. Novarina, « Pour Louis de Funès », in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p. 132.
[249] V. Novarina a écrit *Je suis, L'Origine rouge* et *La Scène* en sachant avec quels acteurs il allait les monter : la prise en compte de ces destinataires et donc, de leurs corps, du plateau et de leur mise en jeu potentielle, explique certainement l'apparition de ce nouveau type d'occurrences nominatives.
[250] Cf. infra (3.4.1.3 les rôles et 3.4.2 générations poétiques).

Lors des représentations, V. Novarina peut d'ailleurs très bien mettre les mêmes dispositifs marionnettiques au service de tout un ensemble d'apparitions nominalement très éclectiques. Les noms qu'il attribue à ces créatures ayant justement pour principale caractéristique d'échapper au représentable, l'imaginaire du corps que l'auteur déploie en scène apparaît surtout comme un moyen pour lui de résoudre, hors vraisemblable, les conditions d'apparition de ces êtres auxquels il ne concède en définitive pas d'autre substance que poétique. La langue définissant seule toute leur identité, la question de leur forme visible ne vient d'une certaine manière qu'en toile de fond : elle est ce qui permet à V. Novarina de *signaler* l'altérité de la nature, le (non) rapport au monde des parleurs qu'il choisit de mettre en scène, tout en les référençant à un univers aux codes de représentation singuliers et cohérents. C'est pourquoi, parmi les auteurs du corpus, P. Minyana me semble finalement être le seul à réellement s'inscrire dans la continuité du geste beckettien : comme lui, il donne forme, dès le texte, à un imaginaire du corps théâtral tout à fait caractéristique, qui fait apparaître l'ensemble des personnages comme autant d'individus d'une même *espèce* (dramatique) à part.

En fait, la mise en jeu par P. Minyana d'un personnel théâtral obéissant à des registres de comportements et d'échanges relativement homogènes, dessine très nettement un cycle de son écriture. Ou (Et) réciproquement : parce qu'on retrouve, d'un texte à l'autre, le même type, les mêmes modes d'être en scène, l'ensemble des pièces de l'auteur relevant de ces critères visuels spécifiques tend à se constituer en un tout, une période de théâtralité, qui s'ouvre en 1995 avec *Drames brefs (1)*[251], et dont le passage d'une forme de nomination à une autre est justement le manifeste. L'auteur rompt alors avec un certain personnel théâtral pour ne plus donner forme qu'à des visions dramatiques.

Dans les textes qui précèdent en effet, P. Minyana recourt encore globalement à des modes de désignation « conventionnels » : le plus souvent, il dote ses personnages de prénoms répertoriés, à la limite de surnoms[252], et ouvre en scène un espace de parole qui est

[251] Les effets d'intertextualité, très clairement affichés comme tels en ce qui concerne *Drames brefs (1)* et *Drames brefs (2)*, ne se limitent pas à ces deux pièces et affectent, plus globalement, la plupart des textes écrits par l'auteur depuis cette période. Je prends ici en compte, outre ces deux pièces matricielles : *La Maison des morts*, *Pièces*, *Suite 3*, *Le Couloir* et *Le Village*.

[252] On trouve ainsi : Vincent, Hélène, Morin, dans *Ruines romaines* ; Suzanne, Lili, Nano, dans *Quatuor* ; Jean-Paul Arié, Ariane Arié, Paule Wertigen, Agathe Pourcieux, Valérie Poulet, Gilda, Madame Tordi, Evariste Albini, Otto

essentiellement celui du récit de vie. Par ailleurs, même si la langue qu'attribue l'auteur à ses personnages n'a déjà rien de naturel (sous ses allures d'oralité spontanée elle est rigoureusement écrite[253]), on en reste malgré tout à une dramaturgie qui est encore, pour l'essentiel, de type réaliste – ne serait-ce que par le nombre de personnages que P. Minyana s'autorise alors à mettre en scène[254]. A partir de *Drames brefs (1)* au contraire, l'auteur va opter pour une écriture résolument délestée des contraintes et des a priori convenus de la représentation. Il multiplie alors les apparitions, tantôt sur le mode du drame cellulaire (*Drames Brefs (2)*) :

> (Un) : Homme à la lettre, Homme qui sourit
> (Deux) : Père, Fils
> (Trois) : Intervieweuse, Petit Homme, Homme Maigre, Homme à la chaise, Homme à la toque, Vieille en robe de chambre
> (Quatre) : Fille, Vieille main
> (Cinq) : Femme, Homme, Hommes à lunettes 1 et 2
> (Six) : Femme au sourire, Hommes aux lettres, Homme au livre, Pauvre
> (Sept) : Infirme, Visiteur, Père, Mère
> (Huit) : Fille rousse, Garçon Roux, Femme Brune, Homme Brun, Femme Blonde, Homme à l'écharpe, Petit Homme

tantôt sur celui du drame à stations (*La Maison des morts*) :

> (prologue) : La voix, Car, Gros, Sel, Cagette, La Femme Policier, Les Magistrates, Mannequin
> (Premier Mouvement) : La Femme à la Natte, La Dame à la Petite Voix, L'Homme aux Cannes, L'Homme Pauvre, Eddy, Le père d'Eddy, Lily Horn, Coco Aldrich, Le Médecin, La voix, L'autre voix
> (Deuxième Mouvement) : La Femme à la Natte, La Femme au Regard Acéré, L'Homme Malade, Une Voisine, L'Homme Habillé en Dame, La Vieille Femme, L'Unijambiste, L'Homme aux Cannes
> (Troisième Mouvement) : La Femme à la Natte, La Voisine, Deux corps morts (Homme aux Cannes, Dame à la Petite Voix)
> (Quatrième Mouvement) : La Femme à la natte, La Voisine, L'Homme au Fagot
> (Cinquième Mouvement) : La Femme à la Natte, La Femme à la carapace, L'Homme habillé en Dame, Vieille 1, Vieille 2, Vieille 3, Walter
> (Sixième Mouvement) : La Femme à la Natte, Le Fils, La Voisine
> (épilogue) : La Femme à la Natte

Stein, Clément Michel dans *Fin d'été à Baccarat* ; Constance, Noël, Wolf, Taupin dans *Les Guerriers* ; Jacqueline, Angèle, Barbara, Eve, Igor dans *Inventaires*. Sur les enjeux potentiels de ces prénoms, je renvoie aux commentaires faits en début d'inventaire (3.1. les figures conventionnelles : références et dévoiements).

[253] Sur ce point, je renvoie à la préface de N. Renaude , qui dit en ouverture de *Chambres, Inventaires, André* : « Peut-on dire qu'on a croisé un jour dans la rue ou ailleurs l'un ou l'autre des personnages [...] ? Au premier abord, on dirait que oui peut-être ces silhouettes nous disent quelque chose. Et puis, au deuxième abord, on se dit que ces gens-là approchent plus du monstre mythologique que de l'humain répertorié, la monstruosité de ces dix solitaires expulsant comme une diarrhée trop longtemps contenue les tronçons de leur vie n'étant pas du tout physiologique mais carrément ontologique. Ils sont exclusivement ce qu'ils émettent et ce qu'ils émettent c'est de la parole en fusion, un tricotage de bidules existentiels ficelés dans l'urgence, et sans aucun souci hiérarchique. » (*op.cit.*, p.9)

[254] En ce sens, *Où vas-tu Jérémie ?* (publié deux ans avant *Drames brefs (1)*) apparaît vraiment comme un texte charnière : la dimension épique de cette pièce pousse en effet l'auteur à recourir alors à une multiplicité de simples apparitions fonctionnelles, qui préfigurent les sihouettes (cf. deuxième partie, 1.1.3. galerie de personnages).

Dans les deux cas, le recours à cette démesure de personnages s'avère indispensable à la mise en pièces du drame telle que l'auteur décide de l'entreprendre alors : c'est ce qui lui permet d'en morceler la logique traditionnelle, distiller les ressorts, en extraire finalement des sortes de miniatures dramatiques réduites à l'essentiel. En cela, l'apparition des silhouettes et des figures génériques dans l'univers imaginaire de l'auteur se trouve consubstantiellement liée à son exploration, sa régénération de la forme dramatique – autant conséquence de, que condition nécessaire à l'actualisation du projet d'écriture : proposer des drames à tension alternative suppose et implique que les personnages deviennent, en somme, de simples signaux de représentation(s).

Les êtres qu'il nomme ainsi ne sont là que pour figurer (brièvement) des systèmes épurés, jusqu'à l'énigme, de tout surplus narratif ; c'est ce qui constitue et donne leur style aux personnages de ce cycle. Alors même que l'auteur tend à faire presque de chaque réplique une ligne – mélodique, narrative – indépendante, qu'il décontextualise les diverses actions accomplies ou rapportées sur scène, les protagonistes qu'il met en jeu sont en somme comme suspendus à leur état immédiat de présence. Sur fond de discontinuité émotionnelle, l'écriture les place en posture de perpétuelle inquiétude : telle est paradoxalement la distinction identitaire de ces créatures de passage ne donnant lieu, à coup d'éclats, qu'à des drames instantanés et circonscrits. La première scène du *Couloir* donne ainsi tout à fait le ton, en juxtaposant des registres d'affects divers qui renvoient à autant d'histoires potentielles – mais sur le mode de l'ébauche et de la suggestion seulement :

> *Puis* SŒUR CADETTE *dit* : Les années d'épouvante sont bel et bien passées *et ajoute à propos d'Intrus :* Ainsi débute une ère nouvelle
> GRANDE SŒUR*, également à propos d'Intrus, dit à son tour :* Il va falloir lui trouver un job
> *Et, à nouveau, de façon inattendue, bat des mains.*
> SŒUR CADETTE*, sans transition, dit à Intrus (elle lui parle de très près) :*
> C'est tout à fait sciemment que je n'ai pas contracté une union tu comprends aller vers un double échec quelle horreur
> *Elle rit un peu.*
> *Et* INTRUS *lui dit :* Tu me parles de trop près (pousse-toi un peu)
> *Elle obtempère*. INTRUS *lui demande :* Est-ce que ta vie te convient est –ce que ta vie te convient
> SŒUR CADETTE *rit un peu et dit :* Va te changer tes habits puent
> GRANDE SŒUR *rit et bat des mains.*
> INTRUS *s'adressant à Sœur Cadette dit encore :* Est-ce que tu continues à payer les traites
> *Sœur Cadette rit un peu. Intrus va étreindre Petit Frère.*
> *Et* PETIT FRERE *lui dit :* Tu n'es pas sans savoir que j'ai perdu mes yeux
> *Intrus acquiesce. Et Intrus va étreindre Sœur Aînée.*

> *Et* PETIT FRERE *dit encore :* Deux forets métalliques plaf dans les yeux
> *Et* SŒUR AINEE *dit à Intrus :* Figure-toi qu'un incendie a coûté la vie à nos bêtes e*t ajoute* : La caisse régionale d'assurances a couvert les frais[255]

Ne développant ni n'expliquant rien, choisissant d'éluder les tenants et les aboutissants (psycho)logiques du drame, P. Minyana réduit ses personnages à leur minimal théâtral : des uns comme des autres il ne garde en définitive que les lignes de force.

La relative homogénéité des êtres traversant ce cycle ne tient pas qu'à l'esthétique uniforme de leurs codes et de leurs règles de (mise en) jeu. Les drames dont ils se font porteurs dessinent aussi un horizon de fiction commun. Interrogeant P. Minyana sur cette période de son écriture, il apparaissait ainsi très clairement que la recherche d'un état de « brièveté » du drame atteignait autant les rythmes de représentation que les éléments constitutifs de la fiction ; tous sont portés par l'auteur à leur plus haut degré de concentration :

> « Depuis *Drames brefs*, on va dire que je suis sur le « drame », même si cela ne veut pas dire grand chose (« une tragédie où l'on peut rire » dit Larousse), je travaille sur les « épopées de l'intime » comme a dit Roland Fichet : ce qui veut dire des figures multiples, des péripéties multiples, qu'il faut organiser et construire, comme une symphonie. [...] Dans *Suite 3* par exemple, il y a plein de mini-fictions : des séries de confrontations, d'affrontements, des zones de désir ou de danger. J'étais très habité par ces visions : faire entrer, sortir des corps, comment ils sont reliés, par quoi, ces deux maisons énigmatiques (l'une où un vieillard meurt, l'autre où il est assassiné), tout ça n'étant pas vraiment traité, juste esquissé, volontairement. C'est comme des croquis : tous les thèmes sont réunis, toutes les amorces sont là, toutes les obsessions, les matrices, qui peuvent se révéler dans d'autres œuvres, mais qui finalement ont souvent une force d'apparition beaucoup plus grande. *Pièces* ou *La maison des morts*, ce sont des fresques – c'est long, ça développe les actions, ça « va vers » (très linéairement parfois, comme dans *La maison des morts*, ou par stations, où le temps est plus ramassé, dans *Pièces*), il y a des itinéraires. [...] Mais c'est le deuil qui traverse l'ensemble de ces textes » [256]

Si les formes fragmentaires dont P. Minyana compose ces pièces[257] sont autonomes mais pour autant pas closes sur elles-mêmes, c'est justement parce qu'elles tissent, via la mise en jeu d'un même *genre* de personnages, des réseaux de correspondances[258] non plus proprement fabulaires mais plastiques, rythmiques et thématiques.

---

[255] P. Minyana, *Le Couloir*, *op.cit.*, pp.11-12.
[256] Transcription d'un entretien réalisé avec P. Minyana en juillet 2003.
[257] La structure dramaturgique des pièces du cycle est très composite. L'auteur peut se contenter d'en numéroter les différents morceaux : *Drames brefs (1)* : prologue, 1, 2, 3, 4 (de 1 à 11), 5 (1, insert), 6 (1 à 6)) / *La Maison des morts* : prologue, Premier mouvement (1 à 12), Deuxième mouvement, Troisième mouvement, Quatrième mouvement, Cinquième mouvement (1,2), Sixième mouvement, épilogue / *Drames brefs (2)* : 1, 2 (1 à 6), 3 (1,2), 4, 5 (1 à 3), 6 (1, (Philoctète)), 7, 8 / *Suite* 3 : 1,2,3,4,5. Au fil des jours ; insert ; 6.Tentative. Il peut aussi choisir de les titrer, sous forme de séquences, dans les pièces plus récentes (*Pièces*, Le *couloir* ou *Le village*).
[258] A l'intérieur d'un même texte (d'une séquence à l'autre) comme d'un texte à l'autre.

Ce qu'on pourrait, globalement, appeler les « créatures des maisons », relèvent en effet toutes d'un même univers imaginaire : celui du huis-clos ou – sur un mode inversé – de l'exclusion familial(e) :

> La femme (Mère), La vieille femme (Grand-Mère), Fils 1, 2, 3, 4,
> (*Drames brefs (1)*)
>
> La Mère, Le Vieux, Les Sœurs (Le Bébé Paulo), Trois frères
> (*Suite 3*)
>
> Intrus, Sœur Aînée, Grande Sœur, Sœur Cadette, Petit Frère, Père mort, Mère morte
> (*Le Couloir*)
>
> Père, Mère, L'Aîné, Le Cadet, L'Ami, L'Amie, Voisine, Epoux, Epouse, Vieille Mère, L'Oncle, Le Frère de l'Oncle, Fille, Parente
> (*Le Village*)

avec irruptions intermittentes d'habitants mitoyens, de silhouettes plus ou moins inquiétantes :

> L'homme gris, La vieille dans l'ombre, La femme au sourire triste, Les deux petits messieurs, La vieille qui est trop maquillée
> (*Drames brefs (1)*)
>
> Une Voisine, L'Homme aux Cannes, L'Homme au Fagot, La Femme à la carapace,
> (*La maison des morts*)
>
> Femme à la branche, Homme habillé en femme, Homme au fauteuil, Voisin 1, Voisin 2, Voisine 2
> (*Pièces*)
>
> La fille aux talons hauts, L'homme voûté, Le Nouvel arrivant, Les Trois Mathieu
> (*Suite 3*)
>
> Homme à écharpe, Un Témoin
> (*Le Couloir*)
>
> Homme Maigre, Femme Pâle, Femme Pliée en Deux
> (*Le Village*)[259]

où allant et venant, s'épiant, s'écoutant, les groupes de personnages passent en définitive le plus clair de leur temps à régler leurs comptes avec les vivants au nom du passé, veiller la mort des uns, attendre ou accuser la mort des autres.

Des *Drames brefs* au *Village*, c'est bel et bien chaque fois un même univers à l'étrangeté morbide qu'on retrouve : les corps « en apnée » (« l'œil exorbité ») ou moribonds ou gisants, avec sursauts hystériques, évanouissements, endormissements, soudains, brusques passages des rires aux larmes et l'inverse, moments de chute et

[259] Deux remarques : je ne recense pas ici les personnages de manière exhaustive ; leur inventaire ne tient pas compte de leur ordre d'apparition effectif dans les pièces.

d'affolement. Toute cette dramaturgie des commotions finit par devenir très familière au lecteur de P. Minyana. Le nombre restreint des préoccupations et des attitudes de ces êtres réduits à leur plus simple expression, tant physique que verbale, constitue un florilège de motifs matriciels que l'auteur décline, conjugue et (re)met en jeu régulièrement – pour finalement faire, des diverses apparitions de ce cycle, autant de variations sur un même thème obsessionnel : la guerre *domestique*, la violence ordinaire des rapports entre proches.

Noué au motif primordial du deuil, le drame de l'habitat traverse en effet l'ensemble des textes écrits par P. Minyana au cours de ces dix dernières années, leur sert de fond(s) commun. Que l'auteur inscrive cet imaginaire de la maison en titre (*La maison des morts, Pièces, Le Couloir*) ou qu'il en fasse seulement un dispositif dramaturgique (les cellules isolées des *Drames brefs (1)* et *(2)*, du *Village*, les deux maisons en vis-à-vis de *Suite 3*), ces différentes pièces ont toujours partie liée avec la question du lieu de vie (et de mort) familial[260]. Au début du cycle, il s'agit plutôt du (mauvais) sort de la « cohabitation » : le thème majeur est alors celui de la tragédie – banale – d'êtres voués à vivre reclus dans les diverses pièces de leur lieu de vie dit « commun » ; dans les textes plus récents, c'est plus d' « expulsion » du domicile dont il est question. En ce sens, le cycle dramaturgique tel que l'avait cristallisé l'écriture de *Drames brefs (1)* est peut-être en train de s'achever, du moins de changer de visage(s).

Si l'on s'attache aux noms des personnages mis en jeu dans *Pièces* ou *Le Village* (pièces d'errance, à itinéraire – et non plus d'enfermement), on s'aperçoit en effet que l'auteur mêle, à ses créatures types, non seulement des personnages éventuellement réellement « baptisés » :

> Tac, Anna, Irène, Dédé, Lota, Michel (L'Homme), Homme au fauteuil [Pott], Femme aux cheveux gris [Yvette], Solange, Nadette, Gervais
> (*Pièces*)

[260] Il est tentant de mettre en perspective ce cycle des « maisons » et du deuil, leurs habitants si particuliers, avec l'une des fonctions qu'attribuent G. Deleuze et F. Guattari à la « ritournelle » : l'organisation d'une « allure », qui « territorialise » le chaos. « Il s'agit de maintenir à distance les forces du chaos qui frappent à la porte. *Maniérisme* : l'ethos est à la fois demeure et manière, patrie et style. On le voit bien dans les danses territoriales dites baroques, ou maniéristes, où chaque pose, chaque mouvement instaure une nouvelle distance (sarabandes, allemandes, bourrées, gavotte…). Il y a tout un art des poses, des postures, des silhouettes, des pas et des voix. […] A quel point il est important, quand le chaos menace, de tracer un territoire transportable et pneumatique. Au besoin, je prendrai mon territoire sur mon propre corps : la maison de la tortue, l'ermitage du crustacé, mais aussi tous les tatouages qui font du corps un territoire. » (« De la ritournelle » in G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux, capitalisme et shizophrénie 2*, éd. Minuit, coll. « critique », 2001, p. 393). Par leurs noms comme par leurs comportements, les créatures des maisons « maniérisent » le drame.

mais aussi tout un ensemble de figures beaucoup plus référencées, socialisées même :

> Gardienne immeuble, Cordonnier, Charcutier, Epicier, Tatoueur, Quincaillier, Buraliste, Vitrier, Propriétaire, La Bonne
> (*Pièces*)
> Laitier, Facteur, Mère Laitier, Gendarme, Professeur
> (*Le Village*)

Il y a dans les derniers textes de P. Minyana, et conjointement à son abandon progressif de la *mise en demeure* du drame, une extension manifeste de sa scène imaginaire, une volonté d'ouverture affichée au réel : l'auteur élargit le cercle de ses créatures à un certain nombre de personnages ne renvoyant pas directement (ni uniquement) à son univers poétique. Or, si les créatures auxquelles il a ainsi recours semblent moins caractérisées nominalement qu'elles n'ont pu l'être, il apparaît en revanche que l'imaginaire du corps théâtral qu'il a développé tout au long du cycle reste omniprésent – qu'il est même, peut-être, plus prégnant que jamais.

Les moments d'affolements mécaniques, de décrochages psychophysiologiques dont l'auteur a justement fait le style de ses créatures continuent en effet de troubler l'ensemble des personnages, mais selon un régime différent : ils interviennent moins sur le mode oscillatoire du va-et-vient (celui des maisons) que comme des sortes d'interférences, des moments très nets d'échappée émotionnelle hors normes venant défaire, le temps d'un intermède à la théâtralité ritualisée, le cours de la fiction. C'est désormais plus sporadiquement, sous forme de ruptures séquencées, que l'auteur laisse éclater – et réaffirme – l'univers de pantomime outrée qui lui est propre. On trouve ainsi, dans *Pièces* :

> *Flottement. Immobilité de tous.*
> N.– Qui veut du kouglof
> *Flottement.*
> N.– Heureusement que je crois en Dieu
> S.– Qui veut du kouglof
> *Lota se réveille et dit* : « Ah c'est vous. » *Elle se lève. Erre un peu dans la pièce. Elle dit :* « Ce matin je me suis levée j'ai regardé par la fenêtre et comme tout était comme d'habitude je me suis dit que j'étais vivante. » *Lota sautille un peu. Elle rit (elle s'adresse à Nadette et Solange) :* « Vos voix sont un peu apprêtées surtout toi Solange mais vos mains vos bouches elles sont si humaines. » *Tac dit (comme pour lui-même) :* « Chaque fois que je suis ici je suis humilié. » *Lota sautille toujours, dit :* « Ce qui nous tue ce sont les gens qui nous entourent ils nous détruisent. » *Elle cesse de sautiller. Elle s'adresse à Solange et Nadette :* « Je suis ravie de savoir que vous êtes encore vivantes. » *Elle les embrasse à plusieurs reprises. Solange et Nadette, pétrifiées. Lota s'adresse à Solange :* « Arrête de me regarder de travers. »

Solange dit : « Toi aussi tu nous emmerdes. » *Lota éclate en sanglots. Flottement. Puis se calme.*
S.– Plus rien ne me touche vraiment en fait
N.– Qui veut du kouglof
Flottement.[261]

ou, de manière encore plus explicite, dans *Le Village* :

MERE LAITIER. –
Un jour j'entrais dans le living
Tout était tellement reluisant et ordonné
Que j'ai cru un instant à l'harmonie du monde
Pourquoi me suis-je dit n'y aurait-il pas des équilibres secrets
Des vibrations interplanétaires
Et là je le jure
J'étais sur un nuage

Pause. Puis Femme pâle pleure de façon plutôt grotesque. Elle essaie de rire cependant. Le Laitier contaminé par les états excessifs de Femme pâle se met à se donner des coups sur la tête, à geindre comme un petit enfant. Le Facteur, à son tour, va émettre des sons gutturaux. Gendarme idem, sons gutturaux. Et puis Fille va aller et venir et pousser des petits cris plaintifs. Et puis tout rentre dans l'ordre. [262]

Même si, par la façon dont il désigne ses personnages, P. Minyana ne semble plus accorder l'exclusivité au fonds mythologique des créatures propres à son univers, il apparaît donc que les êtres qu'il met en scène relèvent bien toujours d'une même sphère d'existence poétique : indépendamment du contexte (narratif, référentiel) qui peut être le leur, ils en ont et gardent tous les signes de théâtralité caractéristiques. Au fil du cycle, l'écriture a littéralement engendré ses personnages : l'imaginaire théâtral de l'auteur a pris corps, de texte en texte, et des simples visions (l'époque des silhouettes, qui en somme figent des attitudes en à-plat), l'auteur est passé à une phase tridimensionnelle d'animation. Il n'a donc aujourd'hui plus forcément besoin de nommer son esthétique d'apparition comme telle ; il se contente de plier les divers êtres qu'il met en jeu aux rythmes et tours singuliers qui désormais la caractérisent et permettent de l'identifier.

Alors même que l'auteur laisse se déployer son imaginaire du personnage hors des cadres figuratifs qui lui avaient donné originellement forme, l'autre champ d'interférence intertextuelle du cycle – la polarité plus proprement thématique des *Drames Brefs* – est lui aussi à même de développer des généalogies indépendantes. La fameuse et douloureuse histoire de la « cohabitation-coalition » constitue une sorte de matrice fictionnelle venant à l'occasion alimenter les récits de personnages n'ayant *visiblement* pas de rapports directs

[261] P. Minyana, « 7. Les deux cousines », in *Pièces*, *op.cit.*, p.120
[262] P. Minyana, « I. L'ACCIDENT ; 8. Salon » in *Le Village* (inédit).

avec les « créatures » des maisons. Des souvenirs en forme de confession de L'actrice, dans *Habitations* :

> Nous avons vécu un temps chez la mère de ma mère *ma mère qui voulait rompre avec sa mère avait fait dresser un mur dans la maison* de sa mère c'était comme le mur de Berlin c'était en 1954 *la grand-mère* qui avait beaucoup pleuré à cause du mur *ne franchissait le mur qu'à Noël* il y a avait une porte dans le mur ma mère qui était folle en avait la clé et le soir quand ma grand-mère dormait on franchissait le mur *les chambres étaient à l'étage* et le lendemain *ma grand-mère dans son lit attendait qu'on le franchisse à nouveau pour regagner son petit chez-elle* et dans cette aile de la maison où nous vivions coupés de la grand-mère […] [263]

au nœud même du drame qui se joue (et est observé) dans *Anne-Marie* :

> REGARDEUR 2 :
> La mère fait les cent pas
> elle se gratte et elle soupire et elle fait les cent pas
> parce que *tenue d'être là*
> *dans sa pièce (toi dans ta turne et basta)*
> *Petite pause*
> (Alors c'est la grande qui a tout fomenté
> toi dans ta turne et basta)
> vingt-quatre heures sur vingt-quatre
>
> REGARDEUR 1
> Non non
> en haut il y a l'autre pièce la seconde
> une pièce qui est sans chauffage
> qui n'est pas chauffée
> les pièces du haut ne sont pas chauffées
> *à part pieuter les pièces du haut non*
> *et le hic*
> *c'est que ceux qui sont toujours dans ses jupes*
> *ils pieutent aussi*
> *et eux pieuter à côté de la vieille non*
> ça ne passe pas
> ah ça ça ne passe pas
>
> […]
>
> REGARDEUR 1
> *25 décembre trêve obligée*
> autant te dire que quand la trêve approche
> elle la fille elle sait qu'elle ne s'en remettra pas
> et si elle s'en remet
> elle mettra du temps à s'en remettre
>
> […]
>
> LA FEMME
> […] c'est alors que l'abbé me fait remarquer qu'on est en 1972 que ceux qui sont toujours dans mes jupes ne devraient plus y être que l'autre la vieille l'Anne-Marie (demandez-lui si elle a eu à mon égard des débordements d'amour) c'est le pot de colle c'est le pot de colle comment faire on ne gagne pas des mille et des cents *la baraque c'est une grande baraque faisons comme s'il y avait deux baraques* (demandez-lui si elle a eu à mon égard des débordements d'amour) entre-temps elle

[263] P. Minyana, « L'actrice » in *Habitations*, p.34. Je souligne en italique les noyaux de fiction que l'on peut retrouver, selon des économies (sémantique, énonciative) diverses, d'un texte à l'autre.

> est devenue sourde *je dis maman faisons comme si il y avait deux baraques mais elle elle fait la sourde* je fais ni une ni deux et ceux qui sont dans mes jupes idem on fait comme on l'entend il n'y a pas eu d'intelligence fin 72 *déclaration de guerre* et là franchement il n'y a pas d'issue[1]

on retrouve en effet, en dépit de quelques changements apparemment circonstanciels (les noms des personnages concernés, la date des événements en question), le même contexte fictif, avec les mêmes articulations et les mêmes (dé)règlements de fonctionnement. Via la reprise obsessionnelle de ce drame matriarcal, P. Minyana poursuit alors, sur le mode de la fiction, l'entreprise de *spécification* qui par ailleurs affecte, en représentation, le corps de ses créatures : en inscrivant ces divers personnages dans le lignage de la mère et de la grand-mère, en les dotant par-là d'une histoire – de famille – commune, il leur impose, par procuration, non plus un même imaginaire physique, mais une sorte d'identité psychique générique.

Si, contrairement aux créatures, la mère et la grand-mère tendent à se constituer en véritables « personnages » (elles ont une identité psychologique affirmée, sont prises dans une intrigue aux ressorts globalement vraisemblables, avec début, (non) progression et (absence de) fin), elles n'ont en effet qu'une existence par *ouï-dire* : on connaît bien leur histoire mais elle ne nous est jamais directement représentée. En ce sens, la mère et la grand-mère, faisant seulement parler d'elles, ont surtout pour fonction de cristalliser un *mythe* dans l'univers de P. Minyana : elles inventent et fondent la mémoire commune de l'œuvre comme des personnages qui la traversent. Leur drame, rapporté par des protagonistes n'ayant justement d'autres rapports que le récit partagé de cette expérience traumatique, constitue en quelque sorte un passé matriciel ; il dessine un univers intérieur valable collectivement pour tout un ensemble d'êtres fictifs. Chaque fois, l'auteur se contente de l'infléchir légèrement, en fonction des coordonnées singulières (narratives, énonciatives) qu'il décide d'attacher aux êtres chargés, pour l'occasion, d'explorer cette intrigue matricielle. Selon une logique dramatique strictement inversée, il apparaît alors que les différents personnages ne sont plus singularisés en fonction des histoires dont ils se font personnellement porteurs, mais que c'est au contraire parce que la même histoire les traverse tous que s'affirme la singularité de leur identité fictive : tous relèvent d'une même généalogie imaginaire.

La mise en jeu intertextuelle de ces deux présences contribue donc à affermir le fonctionnement autonome du théâtre de P. Minyana.

[1] P. Minyana, *Anne-Marie*, Paris, éd. Théâtre Ouvert, Tapuscrit 96, 2000, extraits p.14 et p.16.

D'une certaine manière, cette histoire sert de substitut et de substrat à l'illusion référentielle que par ailleurs l'auteur s'emploie à mettre à mal : elle détermine et trace un nouveau cercle de références. Via l'intrigue qu'elles trament ou évoquent, l'espace-temps propre à la mère et à la grand-mère tend à tenir lieu de microcosme dramatique pour les êtres en scène ; mais c'est un microcosme qui est, pour ainsi dire, auto-mimétique. D'un texte à l'autre, sa simple mention nominale a pour effet de plonger les personnages dans un univers récurrent, qui ne cessant de recycler les mêmes constituants fictionnels, les fait finalement apparaître comme les nouvelles citations d'un drame qui n'en finit pas et dont, surtout, ils n'épuisent pas la représentation. Nourrissant son écriture d'un matériau en partie autoréférentiel, la faisant procéder par tissage, hybridation, anamorphoses de mises en jeu codifiées et de coordonnées fictives limitées, P. Minyana en vient à fonder sa propre légende, ses propres archétypes : c'est un monde total que conçoit l'auteur, avec ses normes visuelles, ses passages obligés, ses figures de prédilection, dont l'ensemble des critères se vérifie – tout ou partie – d'œuvre en œuvre. Le retour nominal d'identités fictives identiques n'est dans cette perspective qu'un des moyens (entre autres) auxquels l'auteur a recours afin de construire un univers autosuffisant, une véritable communauté dramatique tenue, globalement, à l'écart des effets de transaction mimétique.

3.4.1.3. Les rôles

La mise en jeu cyclique d'un même personnel dramatique est toujours liée à un désir d'indépendance, de détachement des auteurs vis-à-vis d'une conception classique du personnage compris en gros comme «valant pour » : passant d'un texte à l'autre, les figures récurrentes *fréquentent* avant tout un monde d'écriture, et c'est ce dont elles sont en tout premier lieu les représentants. Chez P. Minyana, elles en sont les incarnations sensibles. Chez J-L. Lagarce ou V. Novarina, elles entretiennent en revanche des rapports souvent beaucoup plus lâches, si ce n'est strictement fonctionnels, aux univers d'écriture qui leur sont propres. Plutôt à la manière de Mortin dans le théâtre de R. Pinget, elles en incarnent les grands principes esthétiques, les grandes lignes dramaturgiques, par les seuls effets de leur retour nominal, c'est-à-dire : sans pour autant déployer une sphère de fiction qui leur serait particulièrement attachée, et en tout cas sans corps spécifique – comme c'est le cas chez P. Minyana. En ayant régulièrement recours aux mêmes identités fictives, ces auteurs affirment d'abord la cohérence de

leur œuvre, tout en constituant ces figures en faire-valoir et en partenaires privilégiés de l'imaginaire poétique qu'ils revendiquent – ainsi – élaborer pièce après pièce. À lire les textes de J-L. Lagarce ou de V. Novarina, on a d'ailleurs le sentiment d'une très grande homogénéité : les effets d'échos intertextuels sont constants, et finalement, chacune de leur pièce peut apparaître comme la nouvelle mise en forme de matériaux – sémantiques, rythmiques, linguistiques – que l'écriture n'a de cesse d'explorer, sur un mode plus ou moins autocentré.

Contrairement au théâtre novarinien, celui de J-L. Lagarce reste ainsi très attaché aux histoires, mais c'est en définitive toujours les mêmes grands motifs dramatiques, la même gamme de sentiments qu'il attache à ses personnages : le souvenir, la nostalgie, les bilans, les rancunes, la culpabilité, les passages aux aveux. Surtout, il attribue à l'ensemble de ses locuteurs la même manière de parler, selon les mêmes rythmes lancinants, et souvent, cultive encore ces effets d'indistinction énonciative en faisant porter un certain nombre de répliques absolument identiques par tout un ensemble de personnages hétéroclites : les mêmes mots finissent par traverser, tels quels, l'ensemble de son œuvre[264]. Pour nommer ses personnages, J-L. Lagarce a du coup souvent recours à des identités génériques, qui de fait semblent les mieux à même de se fondre dans ce tissu de correspondances généralisées :

> La Première Femme, La Deuxième Femme, Le Premier Homme, Le Deuxième Homme
> (*Carthage, encore*)
> Elle, Lui
> (*La Place de l'autre*)
> L'Enfant, La Dame, La Femme, Le Monsieur, L'Homme
> (*Noce*)
> La Femme, Le Premier Homme, Le Deuxième Homme, Le Plus Jeune, Le Plus Agé
> (*Les Orphelins*)
> La Femme, Le Premier Homme, Le Deuxième Homme
> (*Histoire d'amour (Derniers chapitres)*

Cependant, lorsqu'il décide de les doter d'un véritable état civil, on s'aperçoit qu'un certain nombre de prénoms reviennent, récurrents :

> Elisabeth, Hélène, Paul, Klaus, Marthe, Louise, Pierre, Catherine
> (*La Photographie*)
> Pierre, Paul, Anne, Hélène, Antoine, Lise
> (*Derniers remords avant l'oubli*)
> Louis, Suzanne, Antoine, Catherine, La Mère
> (*Juste la fin du monde*)
> Louis, Antoine, Suzanne, Catherine, Hélène

[264]Cf. deuxième partie (2.3.3. porosité : les identités *répliques*)

(*Le Pays* lointain)[265]

et qu'ils apparaissent toujours dans les pièces où il est question des familles – « choisies » ou « imposées »[266] – qu'on retrouve et/ou dont on se sépare. Ces prénoms a priori très communs, se trouvant investis chaque fois d'un même drame obsessionnel (celui de la rupture affective), finissent par sonner d'une manière typiquement lagarcienne : ils désignent et constituent, au sein de l'œuvre, la troupe des figures intimes. Or, parmi ce personnel de prédilection, une figure me semble encore plus particulièrement attachée à la mise en réseau des diverses pièces de J-L. Lagarce : Hélène, parce qu'elle se révèle entretenir des rapports très étroits avec les œuvres où l'intertextualité est justement inhérente au projet d'écriture.

J-L. Lagarce s'est livré à deux entreprises d'intertextualité clairement avouées comme telles, en réécrivant deux pièces[267] : *Histoire d'amour (repérages)* (1983), suivie de *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* (1990), d'une part ; *Juste la fin du monde* (1990) et *Le Pays Lointain* (1995) d'autre part[268]. Les formes que prennent ces reprises / poursuites de l'écriture sont cependant assez différentes. Dans le premier cas, il s'agit d'un principe de répétition-variation étendu à l'ensemble de la pièce : d'un texte à l'autre, on retrouve la même structure et les mêmes histoires, à quelques détails, quelques anecdotes près ; seuls leurs mouvements et leurs articulations sont modulés autrement. Dans le deuxième cas en revanche, il s'agit plutôt d'une mise en représentation de la pièce précédente : dans *Le Pays Lointain*, J-L. Lagarce reprend l'intégralité des scènes et des répliques de *Juste la fin du monde*, mais les donne à entendre selon une économie différente. Elles sont alors interrompues, serties par, voire entremêlées à tout un ensemble d'échanges métadramatiques, de croisements d'avis, de versions et de points de vue mettant en jeu, aux côtés des personnages de la pièce mère, de nouvelles figures plus proprement épiques (Longue

[265] Dans *Derniers remords avant l'oubli*, J-L.Lagarce joue d'ailleurs de ces effets de glissement de prénoms au sein même de la fiction, en faisant dire à son personnage ANTOINE : « Et vous, vous êtres Anne, c'est Anne, non, je me trompe, je n'ai pas très bien entendu, la femme de Paul, l'épouse ? Je me trompe. Je me suis trompé ? Anne, c'est cela ? Anne ou Catherine. Catherine ? » (in *Théâtre complet III, op.cit.*, p.17)

[266] « LONGUE DATE. – Chacun des membres vit sa vie et la famille choisie obéit aux mêmes règles que la famille imposée, car imposée, je suis désolé… » (J-L.Lagarce, *Le Pays lointain*, in *Théâtre complet IV, op.cit.,* p.285).

[267] Je ne prends pas ici en compte les deux versions de *Nous, les héros* (avec ou sans le père) : le travail de réécriture se limite dans ce cas à redistribuer les répliques du personnage disparu. Il n'y a donc pas vraiment engendrement d'une forme au second degré ; seulement un réagencement interne.

[268] *Histoire d'amour (repérages)* in *Théâtre complet II ; Histoire d'amour (Derniers chapitres)* in *Théâtre complet III* ; *Juste la fin du monde* in *Théâtre complet III ; Le Pays Lointain* in *Théâtre complet IV*.

Date, L'Amant, mort déjà, Un Garçon, tous les garçons, Le Guerrier, tous les guerriers, Le Père, mort déjà), et parmi elles, Hélène.

La distinction actantielle de ce personnage est d'avoir été l'amie de deux amis et de partager leur vie :

> HELENE. – [...] les deux garçons, Louis et Longue Date, celui-là, ainsi que nous l'appelons, les deux garçons étaient amis, et moi je suis devenue amie avec l'un et de fait, amie de l'autre [...]
> Et ensuite, toutes ces années que nous avons vécues ainsi, tous les trois côte à côte et ensuite auprès de tous ces autres qui vivaient avec Louis, les hommes et les femmes et que celui-là, l'ami de longue date, protégeait et surveillait [...] [269]

Dans l'écriture de J-L. Lagarce, cette position n'a rien d'anecdotique. C'est, justement, l'histoire dont il est question dans l'autre entreprise de réécriture, le diptyque *Histoire d'amour (repérages)* et *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* :

> LE PREMIER HOMME. – Une nuit... lui, le premier homme... c'est l'histoire de deux hommes et d'une femme.[270]

> LE PREMIER HOMME. – Prologue. [...] Le Premier Homme, une nuit...
> C'est l'histoire de deux hommes et une femme. [271]

où, sur un mode alors anonyme (aux côtés du Premier Homme et du Deuxième Homme, l'héroïne est seulement désignée par La Femme), J-L. Lagarce donne forme au drame triangulaire qui s'avère constituer l'un des motifs dramatiques transversaux, l'une des cellules clé de son univers théâtral. Dans la suite de l'écriture en effet, cette situation réduite à ses plus simples composants n'en finit pas d'être réexposée, et il apparaît que le rôle féminin est toujours attribué à une Hélène, qu'il s'agisse de *Derniers remords avant l'oubli* (1987) :

> « L'action se passe en France, de nos jours, à la campagne, dans la maison qu'habite aujourd'hui Pierre et qu'habitèrent par le passé avec lui Hélène et Paul. Il s'agit de se partager les biens, comme on se partage l'héritage d'un passé mort, ce qui reste de l'utopie d'une jeunesse. »[272]

ou de *De Saxe, roman* (1985), où l'on retrouve alors la figure d'Hélène dans une version germanisée, Ellen :

> ELLEN. – De quoi est-ce que cela parle ?
> Oui. Cette fois cela parle de nous trois. Lui, lui et moi, et, bien évidemment, le troisième homme, là... La même chose, aussi, « encore » comme à chaque fois... et encore, ce que nous vécûmes ensemble, avec étonnement... [273]

---

[269] J-L.Lagarce, *Le Pays lointain*, *op.cit.*, respectivement : p.283 et p.329.
[270] J-L.Lagarce, *Histoire d'amour (repérages)*, *op.cit.*, p.135.
[271] J-L.Lagarce, *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, *op.cit.*, p.289.
[272] Texte de présentation de la pièce en 4ème de couverture (in J-L.Lagarce, *Théâtre complet III*).
[273] *op.cit.* in J-L. Lagarce, *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.225

Dans cette dernière pièce, J-L. Lagarce thématise d'ailleurs très ouvertement cette tendance à l'éternel retour, dans ses textes, d'une même triade de personnages porteurs d'un même schéma dramatique. L'histoire de la femme et des deux hommes, qu'ils soient baptisés ou non, fait office de noyau et de moteur fictionnels de l'œuvre ; elle est en somme, chaque fois, le *prétexte* de l'écriture – autant ce qui permet d'écrire que ce qui pousse à écrire – encore. D'où l'inscription très forte d'une dimension métanarrative, si ce n'est métatextuelle dans ce cycle :

> LE PREMIER HOMME.– [...] « Histoire d'amour », c'est une histoire littéraire aussi…
>
> LE PREMIER HOMME.– [...] « Histoire d'amour », c'est un livre.[274]

dont Hélène finit justement par assumer la médiation théâtrale. Cristallisant nominalement l'une des polarités dramatiques matricielles de l'œuvre, elle joue aussi le rôle de premier partenaire épique de l'auteur.

Comme peut le laisser supposer le titre, il en est évidemment ainsi dans *De Saxe, roman*, où Ellen fait à diverses reprises ironiquement allusion aux sources historiques et bibliographiques de l'histoire qu'elle raconte :

> ELLEN.– Le jeune duc de Saxe-Meiningen [...] hérita d'un royaume, duché, ou Etat dont il a déjà été fait mention, principauté encore, ou province, Saxe-Meningen, et de l'ensemble des pouvoirs conférés, et obligations inhérentes et d'autres formalités encore que j'épargnerai au lecteur…
> [...]
> ELLEN.– Le jeune duc de Saxe, alors que le monde… j'entends par là l'Europe, la vieille Europe [...] Nous vous renvoyons aux ouvrages tristement célèbres sur les causes, conséquences et encouragements secrets au changement radical… [...]

et indexe son récit à l'imagerie romanesque :

> ELLEN.– Ce qu'ils firent, ce temps-là, Georges et Ellen, pleine de tendresse, on l'imaginera aisément (tous les livres vous le diront…) et pour l'heure, on s'en moque… Je marque une pause. Et si nous marquions une pause ? Marquons une pause. Toujours la même histoire…. [275]

Mais ce mode d'implication est aussi celui de *La Photographie*, où le personnage d'Hélène se caractérise justement par son refus de participer aux événements (dramatiques) en cours. Dans cette pièce, elle a pour principale fonction de rappeler les faits tels qu'ils ont eu lieu « la dernière fois », selon un régime narratif à la littérarité très marquée :

---

[274] Respectivement : *Histoire d'amour (repérages)*, p.136 ; et *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, p.294

[275] J-L. Lagarce, *Théâtre complet II*, *op.cit.*, respectivement : p.228, p.235 et p.232.

> HELENE. – « avant », introduction, préface, le début, la préface à la première édition, la préface à la seconde édition, le prologue, oui aussi, le prologue, les préliminaires, le commencement (« au début était le commencement »…), l'avant-propos, l'avertissement, le prière d'insérer, la première page, frontispice, avant…
> […]
> HELENE. – Ce qui se passa (mais vu aujourd'hui, vu d'aujourd'hui à l'heure qu'il est, à peine, est-ce bien nécessaire ? La dernière fois, c'était déjà la même chose, on s'interrogeait de la même manière…), ce qui se passe, le résumé … […] Description. Dans le recoin de la pièce, appuyés au bastingage, toujours ces histoires de bateau auxquelles vous semblez tenir, appuyés au bastingage […] [276]

Se plaçant davantage en commentatrice ou spectatrice qu'en actrice du drame, surplombant le cours des événements, à la limite les agençant, Hélène apparaît donc souvent, dans l'univers de J-L. Lagarce, comme la figure visible de ce que J-P. Sarrazac appelle la « pulsion rhapsodique » de l'œuvre. Sa première fonction est de :

> « cou[dre les] moments dramatiques et [les] morceaux narratifs »[277]

Dans le même temps, il est à noter que cette prérogative ne lui est pas exclusivement réservée et qu'elle tend, même, à être plus ou moins étendue à l'ensemble du personnel lagarcien : ce statut ambigu du personnage est certainement l'une des caractéristiques majeures de son théâtre[278]. Si Hélène me semble malgré tout être un cas particulier, spécifique, c'est en raison de la double fonctionnalité, tour à tour dramaturgique et fictionnelle, que lui attribue l'auteur – et qu'il inscrit en son nom même.

Le fait que J-L. Lagarce ait régulièrement recours à une même identité nominale n'est pas anodin : cet auteur se distingue par le grand éclectisme de ses appellations, qui partant de la convention absolue[279], peuvent aller du plus grand réalisme aux épures représentatives idéalisées. L'existence d'un prénom récurrent, qui identifie et donc circonscrit clairement au sein de l'œuvre un personnage, du moins un emploi particulier, incite à rechercher ce qui peut motiver l'attribution d'une telle identité. Et finalement, il me semble possible de voir, dans le choix de ce prénom, Hélène, une référence (peut-être inconsciente), un clin d'œil, un hommage, à celle qui, par amours rivales (Pâris, Ménélas – l'histoire de deux hommes et d'une femme …), a déclenché la guerre entre deux cités voisines et donné lieu, surtout, à la première œuvre épique de la littérature.

---

[276] J-L.Lagarce, *La photographie* in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, pp.247 et 256.
[277] J-P.Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op.cit.*, p.36.
[278] J'y reviendrai en détail dans la deuxième partie de l'étude (1.1.1. Le *franc-jeu*).
[279] Je renvoie aux identités en lettres et en chiffres recensées en début d'inventaire (cf. introduction du chapitre 3. Principes de nomination : recensement typologique).

En dotant son personnage de ce prénom, J-L. Lagarce convoque certainement avec humour, sur un mode personnel, intimiste, la mémoire de son homonyme mythique : Hélène est bien la figure féminine emblématique de toutes les (douloureuses) histoires d'amour de son théâtre. Mais plus encore, je crois qu'il se réapproprie la dimension poïétique de ce personnage – à la source de l'épopée. Au croisement mémorial de la littérature en général (Homère, Ronsard) et des mythes plus proprement lagarciens (les leitmotive de l'abandon, des retrouvailles, du temps passé), Hélène apparaîtrait comme l'incarnation emblématique de l'élan romanesque (que l'on peut supposer en partie autobiographique) qui travaille, traverse et sous-tend le théâtre de J-L. Lagarce. En attribuant à son personnage un nom dont la valeur sémantique, symbolique, concorde parfaitement avec sa fonction, en lui attachant un propos et mode de discours type, J-L. Lagarce renoue alors, pour son propre compte, avec la notion de « rôle ». La figure récurrente d'Hélène est porteuse d'un canevas dont les motifs fabulaires se trouvent chaque fois modulés en fonction du projet singulier de l'écriture : elle peut tour à tour être au centre ou en marge, celle qui part ou celle qui suit ; d'une pièce à l'autre, son histoire n'est jamais tout à fait la même sans être vraiment différente mais chaque fois, elle repart à zéro – elle ne se développe pas, ne se constitue pas en intrigue. En ce sens, Hélène est moins un personnage à proprement parler qu'un pôle, une matrice de fiction aux lignes globalement prédéterminées, dont se nourrit et qu'alimente régulièrement l'écriture.

On retrouve ce même type de fonctionnement, ce même réinvestissement subjectif du rôle théâtral chez V. Novarina, poussé à un degré beaucoup plus radical. Dans son œuvre, il s'agit non pas d'une mais de plusieurs figures récurrentes, se trouvant qui plus est désolidarisées de toute prétention fabulaire. De texte en texte, l'auteur a recours à un certain nombre d'occurrences nominales identiques, repérables, mais dont toute la fonctionnalité ne s'avère pas déterminée par autre chose que les modalités mêmes de son écriture. Ce sont des rôles purement poétiques, dont les noms – images acoustiques de l'esthétique théâtrale novarinienne – constituent et consument toute la définition. Le personnel théâtral traversant l'œuvre de V. Novarina, très identifiable, a en effet cette particularité qu'on en reconnaît les traits distinctifs à l'ouïe : il y a chez cet auteur une préciosité, une recherche savante de la composition des noms tout à fait caractéristique. Par leur facture onomastique relativement homogène, les créatures novariniennes tendent du coup à apparaître comme autant de spécimens linguistiques indistinctement mis au service de la parole poétique –

sophistiquée – qu'élabore leur auteur. Si l'on s'attache plus précisément aux modes d'engendrement de ces appellations, on s'aperçoit cependant qu'elles peuvent recomposer des familles : procédant par exploitation sérielle d'un certain nombre de paramètres élus, tant sémantiques que phonétiques[280], V. Novarina invente un florilège de figures déclinables sous de multiples identités.

L'inventaire des motifs les plus récurrents de son œuvre permet de distinguer, plus particulièrement, trois grands *rôles nominaux*[281] : les avatars divers de L'Homme de… :

> L'Homme de Protat, L'Homme de Toscin, L'Homme de Fin, L'Homme de Scène, L'Homme de Tuyau, L'Homme au Pantalon Tru, L'Homme de T, L'Homme de Simplon, L'Homme d'Utron, L'Homme de Septomane, L'Homme de Femme, L'Homme de Septomon, L'Homme de Machine, L'Homme des Langues, L'Homme de Germe, L'Homme de Nu, L'Homme de Matière, L'Homme de Oui-Face, L'Homme de Mâchefer
> (*Le Drame de la vie*)
>
> L'Homme en Pantalon Fier, L'Homme en Pantalon Tru, L'Homme de Latrin
> (*La lutte des morts*)
>
> L'Homme d'Outre-ça, L'Homme Sang
> (*L'Opérette imaginaire*)
>
> L'Homme d'Hécatombe 1, L'Homme d'Hécatombe 2, L'Homme en Bois de Verre, L'Homme de Un & Urlu, L'Homme en Lumière Humaine, L'Homme de Très-La-Tête, L'Homme Monomorphe, L'Homme d'Outre-ça, L'Homme à Figure d'Homme
> (*L'Origine rouge*)

la série des Jean :

> Jean Cadavre, Jean Sans Homme, Jean Calcique, Jean Passé, Jean Vivant, Jean de Viande Vide, Jean Mourant, Jean Sans Rien, Jean Ripot, Jean-François, Jean le Bandre, Jean des Sons, Jean Quand, Jean Troupien, Jean Thibaud, Jean de Rien, Jean Cada, Jean Respirant, Jean Léon Blanc, Jean d'Isiphon, Jean Dieu, Jean Samson, Jean Géniandron, Jean Négatif, Jean Vocassum, Jean l'Eburnique, Jean l'Ebripontien, Jean l'Ebroïcien, Jean L'Ebronique, Jean la Grêle, Jean du Très Haut, Jean Vagin, Jean Phrasé, Jean Pénultien, Jean Léandron, Jean Ravagin, Jean Sérapion, Jean Séparé, Jean Vénandron, Jean l'Enclumeur, Jean Grand Médical, Jean Séraphique, Jean Sapin, Jean Sapien, Jean Trou Qui Verbe, Jean de la Fin, Jean Différent, Jean Semblant, Jean Réputet, Jean Grognon, Jean de Malheur, Jean des Esprits, Jean Cerveau, Jean Douleur, Jean Sambien, Jean du Bas, Jean des Cieux, Jean Respiré, Jean Lenclume, Jean de Lompide, Jean d'Hécatombe, Jean d'Ici, Jean Crimant, Jean des Masques, Jean du Trou de Face, Jean d'Animal, Jean des Planches, Jean Visagère, Jean d'Autrui, Jean de Victice
> (*Le Drame de la vie*)
>
> Jean Singulier, Jean Rébus
> (*Je suis*)

[280] Il sera question des séries métalinguistiques et purement linguistiques dans la section suivante (3.4.2. générations poétiques).
[281] Les listes qui suivent sont loin d'être exhaustives.

Jean Qui Dévore Corps
(*Le Repas*)

Jean Terrier, Jean Psychophage, Jean Circulaire, Jean sans Faute, JeanJean L'incarnation, JeanJean Cherchant Son Ombre, Jean Sarxophore, Jean Chronoclaste, Jean qui Dévore Son Corps, Jean Sans Rien, Jean Sans Trace, Jean Chronodule, Jean Chronomaque, Jean Séparé
(*L'Origine rouge*)

la longue chaîne des Enfants :

L'Enfant Ontogène, L'Enfant de Viande, L'Enfant Achul, L'Enfant Longuis, L'Enfant d'Utique, L'Enfant de Plus Rien, L'Enfant de Vital, L'Enfant de Vitesse, L'Enfant de Langue, L'Enfant Cadavre, L'Enfant Sans Douleur, L'Enfant Porteur de Corps, L'Enfant Scardablon, L'Enfant Caïn, L'Enfant du Trou de Vérité, L'Enfant Débile, L'Enfant Porchique, L'Enfant Excellent, L'Enfant Sauve-qui-pond, L'Enfant Communiant, L'Enfant du Bas, L'Enfant Vergique, L'Enfant Ryhtmique, Les Enfants Pariétaux, L'Enfant Ignace, L'Enfant Tu, L'Enfant Scapin, L'Enfant de Germition, L'Enfant Torchique, L'Enfant Lunub, L'Enfant Moteur, L'Enfant Valère, L'Enfant sourd, L'Enfant Sans Langue, L'Enfant Sans Vie, L'Enfant Imbécile, L'Enfant Motorisé, L'Enfant Comestible, L'Enfant de Oui-Bas, L'Enfant Différent, L'Enfant Tuyau, L'Enfant Policé, L'Enfant de Bombasse, Les Enfants Honaniniens, L'Enfant Automouvant, L'Enfant Automatique, L'Enfant des Cendres, L'Enfant du Sauveur, L'Enfant Scopique, L'Enfant du Spermateur, L'Enfant Docteur, L'Enfant Médecin, L'Enfant Parlé, L'Enfant Anatomique, L'Enfant Frison, L'Enfant Sonore, L'Enfant Scénique, L'Enfant Boubié, L'Enfant Semnique, L'Enfant Passé, L'Enfant Scaphaire, L'Enfant de Cerveau, L'Enfant Moribond, L'Enfant de Déol, L'Enfant Scarpique
(*Le Drame de la vie*)

L'Enfant Débile, L'Enfant de Vivace, L'Enfant de Cisaire, L'Enfant Rameau, L'Enfant Caput, L'Enfant Excellent, L'Enfant Armé
(*Le Babil des classes dangereuses*)

L'Enfant Lucieb, L'Enfant Sucret, L'Enfant Sézèe, L'Enfant de Cortage, L'Enfant Gendarme
(*La lutte des morts*)

L'Enfant d'Outre Bec
(*Le Repas*)

Les Enfants de la colère
(*L'Opérette imaginaire*)

L'Enfant Circonflexe, L'Enfant Grammatical, L'Enfant Chronophage, L'Enfant Spiral, L'Enfant Théodule, L'Enfant Parturiant, L'Enfant Pariétal, L'Enfant Récalcitrant, L'Enfant Des Voix, L'Enfant Accompli, L'Enfant Circalducien, L'Enfant du Deleatur, L'Enfant Huit de Corps, L'Enfant Interdit, L'Enfant Monomorphe, L'Enfant Chronophobe, L'Enfant Huis Clos
(*L'Origine rouge*)

Même si la convocation pléthorique d'apparitions est surtout caractéristique des premiers textes de V. Novarina, que le nombre des parleurs tend aujourd'hui à être (proportionnellement) plus limité[282], on

[282] Une fois encore, ce relatif assagissement de l'écriture est certainement lié à la prise en compte des acteurs pour qui V. Novarina écrit désormais. Dans ses premiers textes, l'auteur fait de son théâtre une utopie dramatique, une machine poétique solitaire dont le but avoué est d'aller, par la langue, contre la représentation ; il évacue alors toute notion de fable ou de personnages pour ne donner lieu qu'au drame – autonome – de la parole. Aujourd'hui, il entretient des rapports plus apaisés avec le théâtre : les êtres qui

s'aperçoit que ces trois champs nominaux, les trois grands rôles qu'ils dessinent et explorent selon des déclinaisons multiples n'ont jamais cessé d'être distribués au fil de l'écriture. De manière tout à fait significative, c'est d'ailleurs à eux que V. Novarina a pour la moitié recours dans la seule pièce « raisonnable »[283] de son œuvre, *Vous qui habitez le temps* :

> Le Veilleur, La Femme aux Chiffres, Jean du Temps, Le Chercheur de Falbala, L'Homme aux As, L'Enfant des Cendres, Le Gardien de Caillou, Jean-François, Les Enfants Pariétaux, Autrui

Consentant exceptionnellement à écrire une pièce selon des formes relativement convenues, l'auteur fait tout naturellement appel à ceux qui dans son œuvre tendent à faire le plus office de « personnages ».

Contrairement à d'autres séries onomastiques, les principes de désignation présidant aux rôles nominaux reposent en effet chaque fois sur un noyau sémantique qui pourrait laisser supposer – semble plus propice en tout cas à – une sorte d'effet-personnage minimal : qu'un état d'humanité (homme, enfant), a fortiori un prénom référencé (Jean) soit attribué au locuteur, et immédiatement, les mécanismes instinctifs de réaction anthropomorphique, réaliste, se mettent en marche. Très vite cependant, ils sont enrayés par l'auteur. Si, dans la masse globale et protéiforme des apparitions, ces occurrences nominales se détachent très *lisiblement* parce qu'elles posent et portent, en leurs constituants fixes, les questions de l'identité, du moins de la personne, les référents (apparents) servant à cristalliser ces rôles n'ont en définitive aucune valeur représentative : par l'épuisement sériel auquel les soumet l'auteur, il les évide de leur substance sémantique originelle, et les réduit, de fait, à un état purement fonctionnel de rôles nominaux. L'Enfant, L'Homme de et Jean ont surtout pour fonction, dans l'écriture, de définir des formes d'apparitions superstructurelles, des dispositifs onomastiques vides de référentialité, sur lesquels peut venir se greffer une infinité de distinctions identitaires : V. Novarina ne joue en fait des effets-personnages qui leur sont supposément liés que pour mieux les déjouer, et, fort de ce substrat de reconnaissance minimale, donner en

---

traversent ses textes sont voués à être incarnés par des acteurs devenus partenaires et complices de l'auteur. Son écriture y consent, en tient compte et en joue (à l'occasion, V. Novarina ordonne même la liste des personnages d'après la distribution réelle. Par exemple : « Le E muet, *devenant* L'Homme d'Outre-ça, Clytophon, L'Homme Sang, L'Infini romancier », dans *L'Opérette imaginaire*, qui reprend, dans leur succession, les différents rôles tenus par D.Znyk dans la mise en scène de C.Buchvald (création au théâtre du Quartz, à Brest, le 21 septembre 1998)).

[283] Dans le sens où elle repose sur un schéma dramaturgique (apparemment) convenu : c'est une pièce d'une centaine de pages, construite en 14 scènes, qui met en jeu, sur un mode aux allures dialogiques, un nombre de personnages étonnamment réduit – seulement dix.

fin de compte forme à une population théâtrale proliférante, dont les différents individus sont conçus comme autant de spécimens subsumés sous une même identité mère.

De ces trois noyaux sémantiques stables, l'auteur tire en effet une multitude d'occurrences, selon un principe de composition consistant chaque fois à accoler, à l'élément invariant, des expansions nominales elles-mêmes diversement déclinées ou combinées au fil de l'œuvre[284]. En démultipliant ainsi – systématiquement – les apparitions à partir d'un même radical linguistique, V. Novarina évacue (par l'excès) toute possibilité de personnalisation : la singularité des figures ainsi produites s'estompe dans un effet d'infinie similitude[285], et à la longue, elles apparaissent toutes comme autant de variations sur un même thème nominal – qui constitue, du coup, le seul et véritable critère identifiant de ces figures récurrentes. Permettant de rattacher l'ensemble des identités qu'ils déclinent à une même sphère d'existence poétique, ces motifs récurrents de désignation, pour être privés de leur potentiel représentatif supposé, conservent en ce sens, malgré tout, une valeur de caractérisation – mais strictement formelle. Ils ont pour effet de référencer les figures qu'ils désignent au monde (aux modes) d'écriture dont elles sont manifestement les émanations privilégiées ; régulièrement, la langue vient très explicitement les *enrôler*. C'est certainement la raison pour laquelle, finalement, la puissance référentielle, le sens commun de L'Enfant, L'Homme de et Jean s'avèrent moins définitivement éradiqués qu'ils ne sont détournés (annulés puis réappropriés) par l'écriture. Selon une *antinomie* typiquement novarinienne, l'auteur réinvestit à un niveau poétique, métalinguistique, le sémantisme symbolique de ces rôles invariants, en en faisant les représentants emblématiques du refus de représentation que postule et qui caractérise son écriture.

Les noyaux matriciels à partir desquels se tissent les trois réseaux d'apparitions récurrentes entretiennent en effet des rapports très étroits avec la pensée théâtrale de V. Novarina. Chaque fois, ils renvoient au désir qu'a l'auteur d'échapper à la logique mortifère de la communication et de l'imitation perpétuée, tantôt sur le mode du déni ironique (L'Homme de..., qui échantillonne très ouvertement et par là même annule la tentation reproductrice ; Jean – prénom neutre par

[284] En particulier, à partir des motifs de l'animal, du trou, du son, de la viande, du caillou – horizon métaphorique de prédilection.
[285] Dans le déroulé du texte, l'appartenance à une même généalogie ne peut que prendre le pas sur les occurrences particulières.

excellence, à l'homophonie tout aussi signifiante (gens)[286]), tantôt sur celui de l'emblème paradoxal (L'Enfant étant (*in-fans*) celui qui ne possède pas la parole – celui, partant, pour qui elle est encore davantage son que sens[287]). Ces motifs figuraux de représentation vont donc *nommément* à l'encontre des présupposés mimétiques de l'incarnation théâtrale (tel corps, tel propos, valant pour et construisant tel individu spécifique) que s'emploie, justement, à défaire l'écriture, et ils y substituent leurs propres modes de fonctionnement. En inscrivant les modes d'appellation de ses locuteurs dans la stricte continuité de la théâtralité – négative – qu'il cherche à mettre en œuvre, l'auteur détermine un champ de figures *typiquement* novariniennes, qui apparaissent à la fois comme l'affirmation, la manifestation et le produit plus ou moins autoréflexif de son théâtre.

Les connotations, les implications métathéâtrales de ces rôles nominaux sont évidemment, essentiellement, affaire de lecture et d'exégèse ; sur scène, les effets d'infinies énumérations-variations qu'ils génèrent, par lesquels ils se manifestent au spectateur – qui les perçoit comme tels – suffisent à stigmatiser les fondements et les attentes mimétiques de la représentation : ils imposent des protocoles d'apparition qui affichent et revendiquent leur parfaite autonomie, en déclinant (à la chaîne) des parleurs dont les identités portent justement l'empreinte de l'univers poétique où ils sont convoqués. C'est au final leur seule caractéristique – et la principale fonction de ces modes de désignation. Faisant de son écriture une entreprise systématique de réforme théâtrale, V. Novarina doit en effet s'appliquer en tout premier lieu à redéfinir le statut et les qualités des êtres qu'il choisit de mettre en scène. Dans cette perspective, l'invention de rôles nominaux est essentielle : elle permet à l'auteur de substituer, au personnel dramatique conventionnel, une série de figures qu'il juge plus conformes à (et de fait : en parfaite conformité avec) son projet d'écriture. À rebours des effets-personnage traditionnels (leurs ressorts psychologiques, leur assujettissement au vraisemblable), les multiples déclinaisons de ces rôles apparaissent au spectateur comme autant de figures médiatrices de l'écriture. Libres de toute élaboration narrative, sans prétentions référentielles, elles ne disent et ne sont qu'à l'image de l'esthétique théâtrale promue par leur auteur.

[286] Il sera plus précisément question de Jean dans la deuxième partie de cette étude (cf. 1.1.3. galerie de personnages).

[287] « Il [l'acteur] est comme l'enfant qui doit parler par les oreilles, car c'est avec les oreilles qu'on parle : elles qui font tout le travail de la parole, qui ont l'intelligence de tout. L'acteur doit refaire l'enfance du parlant. » (V. Novarina, « Pour Louis de Funès » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.132).

Du fait de leur mise à contribution répétée, L'Enfant, L'Homme de et Jean font même figure de partenaires privilégiés de l'écriture – ils en sont les délégués les plus hautement représentatifs. Par cette distinction, ils en viennent à jouer pour le spectateur, en quelque sorte, le rôle de métapersonnages : il les identifie (à l'ouïe) comme étant les représentants – non individuels – d'un univers poétique dont ils l'aident précisément à être, de texte en texte, toujours plus familier. Le recours systématique, dans l'œuvre de V. Novarina, aux mêmes principes de dénomination et partant, au même *genre* de personnages, permet de pallier à l'éviction des fondements consensuels de la représentation. Comme l'analyse B. Clément dans l'œuvre de S. Beckett, l'écriture ne peut se tenir à l'écart de l'illusion référentielle qu'à condition d'imposer, en retour, son propre système de références :

> « La mémoire collective ne peut disparaître sans que la fonction qu'elle assumait soit assumée par une autre instance qui lui soit comparable. Son remplacement progressif, mais systématique, par la référence interne joue donc d'abord ce rôle : donner à l'œuvre la mémoire (rhétorique) sans laquelle elle ne pourrait fonctionner pour un lecteur, ni donc exister. »[288]

L'accomplissement autarcique de la représentation implique le retour de supports, même minimaux, d'identification : les rôles nominaux sont un des éléments (entre autres) qui contribue à inventer puis entretenir cette « mémoire » de l'œuvre novarinienne. En tant que paramètres invariants, ils instaurent avec les spectateurs des relations de reconnaissance, de complicité, qui fonctionnent en circuit fermé, sans plus passer par le détour du monde réel. L'investissement et la participation du spectateur ne sont en effet proportionnels qu'à la connaissance qu'il peut avoir de l'écriture. Son univers de référence ne lui est d'aucun secours ; l'auteur l'invite au contraire à mobiliser un savoir, une encyclopédie, qui ne se constituent puis ne s'étoffent que dans et par le jeu des textes. Comme chez S. Beckett, le but ou l'effet, corollaire, de cette volonté d'émancipation radicale de l'œuvre est alors, à plus ou moins long terme, l'enfermement solipsiste de l'écriture :

> « [le jeu autotextuel] est encore ce qui assure durablement, et peut-être définitivement, à ce texte l'absence de transcendance et le voue à l'immanence autarcique. Il est, par là même, le moyen le plus approprié de faire coïncider la mémoire du lecteur et celle de l'œuvre. Le monde (la mémoire du monde) est mis entre parenthèses, puis évacué. La pratique de l'autotextualité l'oblitère. Rien ne subsiste que l'œuvre, elle n'est plus un objet du monde, mais le seul monde. Le lecteur qui s'y risque est dessaisi de lui-même, c'est-à-dire du monde qu'il porte avec lui et en lui. Il est dépossédé. Il cesse d'être lui-même pour entrer dans la mémoire de l'autre. Il est aliéné. »[289]

[288] B. Clément, *L' Œuvre sans qualités*, *op.cit.*, p.399.
[289] B. Clément, *op.cit.*, p.399.

Chez V. Novarina, la tentation d'un fonctionnement strictement autoréférentiel de la représentation se trouve intrinsèquement liée à l'ambition démiurge de son projet théâtral : la volonté de libérer la scène du carcan mimétique, de faire du théâtre le lieu d'écoute et d'apparition d'un verbe en lui-même *signifiant*[290] (et non communiquant) suppose l'annihilation de toute autorité exogène**.** La mise en circulation d'un matériau obsessionnel, recyclé d'un texte à l'autre, est ce qui permet à V. Novarina d'échapper aux logiques dialectiques du sens (il n'y a pas de progrès, de tension linéaire, de mouvement vers ; seulement une dramaturgie des boucles et des spirales) tout en sédimentant le socle des principes et des lois qui régissent, de manière absolument *autonome*, l'univers théâtral qui lui est propre.

En ce sens, les rôles nominaux entretiennent, à un niveau structurel, des rapports strictement homothétiques avec les principes d'écriture de leur auteur : régulièrement et variablement mis en jeu, ils sont les premiers modèles d'application, les vecteurs les plus identifiables en tout cas de cette théâtralité inter- et autotextuelle. Mais leur spécificité s'arrête là. À l'échelle de la pièce, ces structures nominales d'apparition se noient en effet assez indistinctement dans la masse globale des parleurs : les divers locuteurs affiliés aux rôles ne sont pas porteurs de propos spécifiques, ils n'ont pas de modalités d'intervention propres. Tous tendent au contraire à converger, à tour de rôle, vers le discours de l'œuvre, dont ils composent et creusent les effets d'autoréférentialité. Si l'on s'attache aux diverses expansions servant à singulariser les structures invariantes, il apparaît qu'elles sont d'ailleurs tout à fait conformes au reste des appellations novariniennes : les rôles nominaux ne sont que les applications particulières de principes de dénomination plus généraux, diversement mais inlassablement mis en œuvre par l'auteur. Ils s'inscrivent dans le tissu homogène de la langue, conçue comme un matériau qui n'a de cesse d'être travaillé – et qui n'en finit pas de prendre forme. Et en définitive : à leur manière mais ni plus ni moins, les rôles nominaux participent, dans leurs infinies variations, de la *logontologie* dont V. Novarina fait tout le matériau, l'enjeu et la fin de son écriture théâtrale.

3.4.2. Générations poétiques

[290] Qui produit de la signifiance – et non des significations.

Avec la promotion d'un « théâtre des oreilles », V. Novarina retourne à une essence minimale de la théâtralité : l'oralité, dont il choisit de faire l'unique socle, l'absolu de la représentation :

> « Au théâtre, l'acteur et le spectateur changent de souffle. C'est une scène qu'on ne peut jamais voir. C'est le lieu de l'impossible reproduction de l'homme par l'homme. Une lutte des langues dans l'espace. C'est le drame de la langue, la lutte des bouches pour parler. » [291]

Tel qu'il le conçoit, tout son théâtre fonde et se fonde, même, sur une sorte de mystique athéologique du Verbe, dans le sens où l'auteur fait de lui la seule condition d'avènement, la définition même de l'être :

> « Les mots précèdent les choses ; au commencement il y a leur appel. Au commencement, ça n'est pas *l'être qui est*, mais l'appel. L'être lui-même n'a jamais été que la première des choses appelées. »[292]

mais indépendamment d'une quelconque visée, d'une quelconque orientation du sens. L'auteur ne prétend rien mettre d'autre en scène que l'engendrement des corps à même la langue ; il veut seulement faire voir la parole en acte – comment son souffle, ses rythmes traversent visiblement les parleurs, s'inscrivent dans l'espace, comment c'est par elle que tout s'informe et advient. La redéfinition du drame opérée par V. Novarina passe par l'éviction de l'image en tant que « signe » : le protocole d'incarnation que cette écriture impose est poétique – ni téléologique, ni mimétique.

Cet autre imaginaire de l'être-en-scène a pour effet de bouleverser et remanier les notions traditionnelles d'acteur comme de personnage :

> « L'acteur n'est pas au centre, il est le seul endroit par où ça passe et c'est tout. Chez lui que ça se passe et c'est tout. Pourvu qu'on cesse de lui faire prendre son corps pour un télégraphe intelligent à transmettre, de cervelle cultivée à cervelle policée, les signaux chics d'la mise en ron des gloses du jour. Pourvu qu'il travaille son corps dans l'centre. Qui se trouve *quelque part*. Dans l'comique. Dans les muscles du ventre. Dans les accentuateurs rythmiciens. Là d'où s'expulse la langue qui sort, dans l'endroit d'éjection, dans l'endroit d'l'expulsion d'la parole, là d'où elle secoue le corps entier. »[293]

Le fait que, dans ses textes, V. Novarina choisisse de faire appel à des identités fictives n'est pas contradictoire avec ce projet d'autonomie de la langue : la démultiplication des locuteurs est la première mise en application de sa poétique théâtrale d'essence nominaliste. Surtout, en se voyant proposer une multitude de figures, toutes nommées mais sans

[291] V. Novarina, «Entrée dans le théâtre des oreilles », in *Le Théâtre des paroles, op.cit.*, p.73.
[292] V. Novarina, *Devant la parole*, *op.cit.*, p.25.
[293] V. Novarina, « Lettre aux acteurs », in *Le Théâtre des paroles, op.cit.*, p.18

référents, l'acteur est invité à se mettre au service d'autre chose que lui-même, mais sans qu'il puisse pour autant s'y identifier ou s'y projeter : ce sont seulement des supports d'énonciation provisoires, qui viennent rythmer son rapport à la représentation – mais qui, aussi, le mettent à l'ordre de cette représentation.

Si les noms qu'attribue V. Novarina aux divers locuteurs composant son personnel théâtral ne font aucunement illusion, les non-personnages qu'ils désignent apparaissent en revanche comme autant d'êtres directement déterminés par les conventions de son écriture. Le plus souvent, l'acteur se trouve confronté à des figures qui ne sont que la *projection littérale*, sur scène, des postulats et du discours qui caractérisent leur auteur. Il n'est pas anodin que l'écriture de V. Novarina se déploie selon deux registres (pour aller vite : poétique et théorique), la spécificité de son théâtre tenant – justement – à une parfaite mise en adéquation des formes et du propos. L'œuvre novarinienne se caractérise avant tout par sa dimension autoréflexive. Elle lui est même consubstantielle : faire de son projet théâtral l'objet même du drame et de la représentation constitue en définitive la seule issue au commerce de la langue, la seule échappée possible à la logique spectaculaire que l'auteur refuse. La plénitude tautologique est ce qui tient la parole à l'écart des échanges référentiels : en ne disant rien d'autre que le projet d'écriture, elle l'actualise. Les figures novariniennes sont les premières à témoigner, en leurs noms mêmes, de cette économie théâtrale autarcique.

3.4.2.1. Blasons

Très souvent, les formes nominales auxquelles a recours V. Novarina prennent la forme de noms « transparents » : il dote ses parleurs d'identités qu'on peut décrypter (plus ou moins facilement) et qui renvoient (plus ou moins explicitement) aux piliers fondateurs de sa conception théâtrale. Dans un va-et-vient constant – jusqu'à l'indistinction – du texte au métatexte, des parallèles s'établissent en fait très nettement entre les grandes familles d'apparition et le projet théâtral auxquelles elles sont indexées. Les modes de désignation les plus récurrents déterminent un certain nombre de sphères figurales qui apparaissent comme la réalisation scénique des idées, enjeux, principes, propres à l'esthétique novarinienne.

L'un des enjeux matriciels de l'œuvre consistant à questionner puis redéfinir les modalités et les effets de l'incarnation théâtrale,

viennent ainsi en tout premier lieu, parmi les figures de prédilection, les multiples dénominations convergeant vers l'horizon sémantique, organique ou symbolique, de la chair :

> Docteur Reflet, Docteur Tudier, Docteur des Membres, Docteur des Esprits, Doc Médicant, Docteur Tubant, Le Docteur Médical, Le Docteur Plonge, Le Docteur d'Action, Le Docteur du Crime, Le Docteur de Génitude, Le Docteur Boucher
> Sénératrice des Viandes, Le Jeune de Viande, Le Vieux de Viande
> L'Infat de Viande, L'Enfant Communiant, L'Enfant Comestible
> Le Danseur Chirurgique
> Le Chirurgien des Viandes, Le Chirurgien des Vies, Le Chirurgien Muslus, Le Chirurgien Vivant
> L'Infirmier Garçon, L'Infirmier d'Action, L'Infirmier Lucieb, L'Infirmier Blanc, L'Infirmier Carnasse, L'Infirmier Tubal, L'Infirmier Parlant, L'Infirmier du Vide
> Jean de Viande Vide, Saint Jean des Viandes, Jean des Chairs
> Le Mangeur Purna, Le Mangeur Calcique, Le Mangeur Algon, Le Mangeur Adam
> (*Le Drame de la vie*)
>
> Docteur Mercier, Docteur Marin, Docteur Nabant
> Malade Darjat
> L'Ambulancier Santon
> Convive Métronome, Convive Diapason, Convive Course, Convive Archamp, Convive Cache, Convive Dury, Convive Nasse, Convive Gorge, Convive Suthon, Convive Duchêne, Convive Osmine, Convive Pamine, Convive Hélice, Convive Albert, Convive Crépin, Convive Museau, Convive Luquet
> (*Le Babil des classes dangereuses*)
>
> Le Docteur Pleinier, Le Docteur de Vacuité, Le Docteur du Bien
> Le Mangeur de Soi-Même, Les Mangeurs Plusieurs
> Le Vieillard Carnatif
> (*Je suis*)
>
> L'Avaleur Jamais Plus, Le Mangeur d'Ombre, La Mangeuse Ouranique
> L'Enfant d'Outre Bec, Jean Qui Dévore Corps, L'Homme Mordant Ça
> (*Le Repas*)
>
> Le Personnage du Corps, Jeanjean L'incarnation, Le Vieillard Carnatif, Le Danseur Hors Chair, Le Professeur de Corps, Jean Qui Dévore Corps, Le Terrassier du Corps Humain
> *(L'Origine rouge)*

Dans ce champ de désignation, V. Novarina joue indistinctement des dimensions anatomiques et carnassières inhérentes à l'imaginaire du corps tout en se référant, sporadiquement mais explicitement, à la transsubstantiation christique. Par cet entremêlement carnavalesque, sacrilège, il replace la représentation théâtrale en regard de notre culture et de notre héritage chrétiens. S'arrogeant de manière absolument profane l'omnipotence du Verbe créateur, l'auteur pose, de manière contiguë, la question de l'incarnation, et dans une démarche qui s'avoue proprement iconoclaste, la libère de sa prétention à vouloir rendre visible quelque chose relevant a priori de l'irreprésentable : les noms qu'il donne à ses locuteurs ne désignent personne et ne peuvent pas prendre corps. On peut d'ailleurs lire le titre de sa dernière pièce

comme l'inscription, en filigrane, de cette mise en perspective métaphysique de la représentation. Par substitution homophonique (*La Scène* / la Cène), l'auteur manifeste sa volonté de faire de l'espace théâtral le lieu de partage et d'écoute d'une parole qui, parce qu'elle est sans référent, ne s'incorpore et partant, n'incorpore pas – contrepoids nécessaire au champ symbolique des images et des pouvoirs consacrés conditionnant notre réalité[294].

À côté de ces appellations, qui posent relativement frontalement la question de l'incarnation d'un point de vue théologique, V. Novarina peut aussi avoir recours à des noms plus savants, qui par combinaisons étymologiques ou récupération de concepts philosophiques, renvoient alors plutôt aux enjeux de la représentation de l'homme par l'homme :

> Le Un, Le Sujet, Le Docteur Autrui, Jean d'Autrui, Jean le Sujet, L'Homme de Soi, L'Homme de Quoi
> L'Autophage, L'Ouvrier Ontogène, Jean Polytrope, Homo Automaticus
> (*Le Drame de la vie*)
>
> Autrui, Le Premier Sujet du Corps, Le Complément du Corps
> Johannes Abstractus
> (*Je suis*)
>
> Autrui, L'Acteur fuyant autrui
> La Femme pantagonique, La Dame autocéphale
> (*L'Opérette imaginaire*)
>
> Le Bonhomme Nihil, Le Contresujet, L'Homme de Un, La Personne Détruite
> L'Anthropoclaste, Jean Psychophage, L'Anthropopathe, L'A-Homme, L'Acteur Autophore, L'Enfant Monomorphe, L'Enfant Parturiant
> *(L'Origine rouge)*

Via ces dénominations, V. Novarina interroge la représentation théâtrale à l'endroit même qui le préoccupe. Ces identités apparaissent comme autant de néologismes dictés par son ambition esthétique – en finir avec la reproduction humaine, défigurer l'homme par le langage :

> « Languisme. Aucune perspective. Tout est mis en œuvre, tout travaille à faire, un instant, disparaître quelque chose. Faire un instant le vide dans le langage. Théâtre où détruire la figure et sa langue. On traite. Lutte contre la reconstitution de la figure humaine. »[295]

La définition nominale de ces parleurs ne dit rien d'autre : ils sont tout à la fois les émanations, les faire-valoir et les porte-parole du projet poético-philosophique qui fonde l'œuvre novarinienne – redonner à la

[294] Je reviendrai sur les rapports de l'incarnation, de l'image et de l'imaginaire chrétien en début de deuxième partie, en m'appuyant sur l'étude de M.J.Mondzain, *Image, Icône, Economie*, *les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*..
[295] V. Novarina, « Le Drame dans la langue française » in *Le Théâtre des paroles, op.cit.i,* pp.40-41.

parole sa part de mystère, la débarrasser de ses fonctions *d'usage* (la communication, la représentation).

A côté de ces identités porteuses d'une dimension métathéâtrale, un grand nombre de locuteurs renvoient, sur un mode plutôt métalinguistique[296], à l'autre versant de l'édifice conceptuel de l'auteur : la parole, non plus seulement désinstrumentalisée, mais conçue et présentée dans son altérité substantielle :

> « La langue n'est pas ton instrument, ton outil, mais ta matière, la matière même dont tu es fait […]. Car tu es fait de mots. Pas de nerfs ni de sang. Tu as été fait par la langue, avec la langue. »[297]

La plupart des textes de V. Novarina se voient ainsi traverser par un florilège de figures dont les noms illustrent parfaitement cette identité verbale de l'être, s'y réduisent même :

> Voix de Tuyaude, L'Homme au Trou Fait, L'Enfant de Langue, Jean Vocassum, Le Recteur Parlé, L'Enfant de Paroles, Madame Bouche, Vocassier, Jean Phrasé, L'Enfant Tuyau, Le Capitaine des Tubes, Jean Trou Qui Verbe, L'Enfant Sonore, Le Vocifère
> (*Le Drame de la vie*)
>
> Fonction Vocasse, Trou du Vocal, Trou Vocassier, Trou Vocalique, Trou Verbier, L'Onomaticus, Trou Vocager, Lapital Verbe, Or du Bouche
> (*La lutte des morts*)

Déclinant les motifs du tube, du tuyau, du trou, ces appellations rappellent le cheminement organique de la voix, la traversée soufflée du dire à l'intérieur du corps, en même temps qu'elles sont la parfaite actualisation du rapport peu ou prou schizophrène de l'auteur au langage – pour V. Novarina, les mots sont notre chair étrangère et pourtant notre seule réalité :

> « Nous le savons tous très bien, tout au fond, que l'intérieur est le lieu non du *mien*, non du *moi*, mais d'un passage, d'une brèche par où nous saisit un souffle étranger. » [298]

C'est pourquoi les implications de ces noms dépassent largement le cadre d'une simple ironie métathéâtrale : en proposant des êtres de pure parole, dont les noms ne disent rien d'autre que cette réalité-là, l'auteur

[296] S'agissant de V. Novarina, cette distinction est évidemment artificielle : la parole est chez lui le seul matériau théâtral. La notion de « métalinguistique » me permet en fait de distinguer les figures posant moins la question de la représentation en général (celle de l'homme) que celle de la représentation telle qu'elle s'accomplit, très spécifiquement, chez V. Novarina (c'est-à-dire par le verbe seul).
[297] V. Novarina, «Entrée dans le théâtre des oreilles », in *Le Théâtre des paroles, op.cit.*, p.79.
[298] V. Novarina, *Devant la parole*, pp.14-15.

ne cherche pas à souligner la nature linguistique du personnage[299], il pousse la logique de la représentation théâtrale à son terme, jusqu'à l'inverser. Dans la mesure où V. Novarina fait de la parole l'unique fondement, non seulement de ses créatures, mais, beaucoup plus largement, de tout existant, les êtres qu'il met en scène tendent en effet à apparaître comme l'image dévoilée de la véritable condition de l'homme : ils la lui présentent – sans rien représenter.

Les figures novariniennes ne reproduisent pas l'humain selon des modèles identifiables, reconnaissables en tant que tels : elles sont la manifestation en acte de l'étrangeté fondatrice et de la puissance générative de la parole – sa capacité à faire advenir, creuser et ouvrir l'espace du réel (dont nous sommes, par elle, irrévocablement « séparés » – et qui n'existe pour nous, précisément, que d'être *appelé*[300]). Partant, le théâtre novarinien n'est plus le lieu de l'infinie répétition, où le spectateur retrouve sans surprise ce qu'il a appris à considérer comme son image naturelle, mais devient un espace-temps de révélation, le lieu et l'occasion pour lui de se défaire de ses repères identitaires dogmatiques, de les laisser s'effondrer, pour s'en remettre à l'avènement épiphanique de la présence, dans et par le présent de la parole. Sur scène, les locuteurs tels qu'ils sont désignés n'incarnent à la limite que le prosélytisme de leur auteur, qui neutralise – pour mieux se l'approprier – leur potentiel représentatif : en faisant de leur réalité réflexive d'êtres de mots et de scène, toute leur définition, les figures que met en jeu V. Novarina n'ont finalement d'autres attributions que d'être des forces d'apparition vides d'images, des vecteurs de paroles libres de communication, mis au service d'une poétique et d'une esthétique dont elles ne sont que les officiants.

3.4.2.2. Variations

À côté de ces « métadénominations » (c'est-à-dire celles qui entretiennent un rapport réflexif à la parole, à la représentation, aux

[299] Les personnages n'ont toujours été que des êtres de mots, mais le fait qu'ils soient pris dans des histoires, qu'ils soient des semblants d'homme plus ou moins accomplis tendait à l'oblitérer. Dans une large mesure, tout l'enjeu de l'écriture était même de parvenir à cette illusion.

[300] « Parler n'est pas communiquer. Parler n'est pas s'échanger et troquer – des idées, des objets –, parler n'est pas s'exprimer, désigner, tendre une tête bavarde vers les choses, doubler le monde d'un écho, d'une ombre parlée ; parler c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre. [...] La parole est apparue un jour comme un trou dans le monde fait par la bouche humaine – et la pensée d'abord comme un creux, comme un coup de vide porté dans la matière. Notre parole est un trou dans le monde et notre bouche comme un appel d'air qui creuse un vide – et un renversement dans la création. Les cris des bêtes désignent, le mot humain nie. Les choses que nous parlons, c'est pour les délivrer de la matière morte. » (V. Novarina, *Devant la parole*, pp.16-17).

métaphores novariniennes), on trouve dans l'œuvre un autre mode de coïncidence parfaite entre l'imaginaire prospectif du théâtre tel que l'auteur s'emploie à le définir et sa mise en application. Il s'agit alors non plus de noms « transparents », mais au contraire d'identités qui se singularisent par leur opacité sonore. Ce sont des sortes de noms « sons », à la plastique articulatoire affirmée, dont l'énumération pourrait même constituer de véritables exercices de diction :

> Algon , Longis, Septime, Nordicus, Jondet, Galtin, Vanjet, Angon, Damon, Panton Plumé, Gandé Landu, Sélumidon
> (*Le Drame de la vie*)

> Loubé Virot, Foncine Lubé, Landère Charlé, Fandul Riqué, Sandou Victé, Capor Sébon, Oncine, Asmusse, Foncine, Pantaline, Frégole, Lantier, Tago Loïsé, Détrave
> (*La lutte des morts*)

Dans son désir de libérer la langue de ses fonctions communicatives, de ne pas l'assujettir à des corps (psychologiques, sociologiques, anthropologiques) qui lui préexisteraient, l'auteur en vient à proposer des apparitions n'obéissant qu'à une logique d'écriture : c'est la langue seule, dans sa matérialité rythmique, phonique, qui informe les visibilités propres à son énonciation. Les êtres qu'elle désigne sont alors conçus comme de simples variations linguistiques, produits par génération poétique spontanée.

La liste des personnages inaugurant *Le Babil des classes dangereuses* est à cet égard certainement la plus exemplaire : excepté quelques rares déclinaisons de L'Enfant…, on n'y trouve en effet, pour ainsi dire, pas d'occurrences de rôles nominaux, alors même que les métadénominations sont elles aussi quasi inexistantes. Dans cette pièce, qui est l'une des premières de V. Novarina, l'auteur n'a pas encore inventé le personnel qui lui est propre, ses critères de formation onomastique ne sont déterminés que par le projet poïétique de l'écriture, qui s'impose alors dans toute sa radicalité. Le théâtre se résorbe dans et s'informe à même le matériau *babillant* de la langue, sans aucune concession faite aux attentes anthropomorphistes de la représentation. Les noms des locuteurs, dans leur densité de signifiants vides de sens, en sont la première et parfaite image acoustique.

L'inventaire analytique des 284 apparitions énumérées en ouverture du *Babil* révèle en fait la nécessité d'une double lecture, paradigmatique et syntagmatique – tensions croisées qui manifestent le mouvement même de l'écriture, dans sa logique d'auto-engendrement par poussées, bouffées de langue. Selon un axe vertical (paradigmatique), l'analyse de la dénomination permet ainsi de classer

les noms en plusieurs catégories, en fonction du mode de formation élu par V. Novarina. À côté des rares noms propres (ou noms communs devenus propres) empruntés à la réalité[301], l'auteur invente en effet des apparitions par pures séries phoniques, en déclinant des principes de génétique linguistique aux effets divers. On trouve ainsi, tout d'abord, une multitude de noms propres aux consonances vraisemblables :

> Jandot, Malbot, Albot,Talgot, Lagot, Loubot, Cudot, Palmot, Andot, Fragot
> Soplat, Termat, Arbat, Chabat, Gardat
> Tuzit, Guégrit, Gertit, Jamit, Haguit
> Castaing, Tanguin, Crépin, Lorin, Nadin, Jadin
> Dajet , Doret, Raguet, Ramet , Luset, Blaret, Vermet, Damet, Joquet ,Rubet, Gramet, Béchet, Laget, Saget, Jubet, Abet, Varet, Huret
> Ouzon, Rinon, Tadion, Cléson, Uzon, Mugeon, Gendron

composés chaque fois, en deux syllabes, par variations de radical sur un même suffixe vocalique – en fait : toutes les voyelles (sauf le [u]) et leurs occurrences nasalisées –, ce qui donne l'impression (tant rythmique que phonétique) de noms très français. Dans « Chaos », V. Novarina écrit en effet que la langue française est :

> « Celle qui résonne le mieux au monde, la plus sonore de toutes avec ses dix-sept voyelles, trois semi-voyelles, dix-neuf consonnes et quatre-vingt-dix-huit suffixes, très souple, très rythmique, très impure et très croisée. »[302]

À la lecture, on peut d'ailleurs remarquer que le recours quasi systématique au « t » muet renforce, par la graphie, cette double volonté qu'a l'auteur d'un effet de familiarité onomastique et de son immédiate distanciation par épuisement du principe. C'est que ces noms francisants prennent avant tout part au jeu musical et rythmique de l'appellation, ils sont seulement là pour en tracer une des lignes mélodiques – en l'occurrence : la réaliste[303].

Mêlés à ces modes de dénomination vraisemblables, on trouve des noms dont la facture phonique suggère au contraire des univers de référence très éloignés du nôtre : leurs sonorités sont empreintes de connotations archaïques, ils ancrent les locuteurs qu'ils désignent dans des espaces-temps révolus. L'Antiquité, d'une part, avec des noms faits essentiellement de latin et de grec macaroniques, mais aussi de récupérations ou imitations de patronymes bibliques :

---

[301] Pinochet, Cratile, Hardy, Véron, Mars, Gaby, Luchon, Anjou. Pour ce qui est des noms communs devenus propres ou des identités génériques (les fonctions) apparaissant dans cette liste, je renvoie aux occurrences des modes de désignation vraisemblables recensées plus haut (3.1.1 et 3.1.2.).
[302] V. Novarina, « Chaos », in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.153
[303] Les occurrences très « civiles » qu'on trouve ça et là dans la liste (Roland Hénin, Paul Lourissot, Jayet-Buron, Dablet-Vouchit, Louis G.) ont exactement la même fonction.

> Labius, Tercine, Sapor, Forgit, Obstinus, Licta, Rétulus, Capelle, Septime, Rector, Séleptat, Alga, Longis, Névit, Clami, Asper, Gradut, Nordicus, Mamul, Alb, Alba, Habère, Antor, Titon, Solon, Laban, Vition, Labion, Viran, Cratus, Galbus, Arban, Dabère, Galbus, Gliton, Aporifuge, Adramifère, Cortaliton, Cortaligot, Orifuge, Sparagliton, Saporigène, Ocrimant, Acrimat, Onomat, Lectripon, Ergiléo, Onime, Harpime, Manope, Urdi, Ital, Orine, Dactiverton, Lidame
> Azhère, Enoch, Elidan, Bethsabé, Adramélech, Ahaniel, Samaël, Nilope, Tot

le Moyen-Age d'autre part, que les noms revoient à l'imaginaire rabelaisien ou qu'ils empruntent plutôt à l'univers chevaleresque :

> Canusse, Gloutre, Glilite, Bartaglagine, Glitaud, Tactaud, Guiglot, Gablame, Egloglidon, Guangla, Maduligeon, Goge, Varbigédon, Godeluton
> Clame d'Alban, Chour d'Anjou, Paul d'Uf, L'infant de Léon

En juxtaposant ainsi, par le jeu des connotations syllabiques, ces deux sphères d'existence nominales, V. Novarina ne se contente pas de citer, en filigrane, les deux grandes épopées de la parole qu'il prend ouvertement pour modèle (la Bible et l'œuvre rabelaisienne)[304]. Il rappelle aussi le devenir historique de la langue française, met en perspective l'évolution des civilisations et leurs mouvements concomitants de rénovation verbale, et manifeste, ce faisant, le désir qu'il a d'inscrire son entreprise théâtrale dans ces processus d'anamorphoses par lesquelles une langue reste vivante :

> « J'aime les tempêtes chez Rabelais, tous les moments de fort tohu-bohu. J'aime m'y retremper. Il me rappelle que ma langue (que j'ai appris à désapprendre, réapprendre et oublier tous les jours, que je n'ai jamais possédée), ce français qu'on dit parfois inaccentué, raisonneur et guindé, est une langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente, faite pour pousser. Le français, c'est la plus belle langue du monde, parce que c'est à la fois du grec de cirque, du patois d'église, du latin arabesque, de l'anglais larvé, de l'argot de cour, du saxon éboulé, du batave d'oc, du doux-allemand, et de l'italien raccourci. [...] On entend ses racines qui viennent de partout, à peine visibles, très usées, très avalées, très fines, seulement présentes en silhouettes. »[305]

Les occurrences nominales hétéroclites traversant le *Babil* sont autant de figures sonores, de traces inscrites de cette mémoire vive de la langue. Mais elles sont aussi pour V. Novarina un matériau offert à de nouvelles expérimentations « germinatives », qui précisément tissent de nouveaux liens sonores entre les diverses familles déjà repérées.

La lecture continue (syntagmatique) de la liste révèle en effet que, par associations phonétiques ou sémantiques, le nom d'un personnage peut en engendrer un autre : c'est alors l'activité même de

[304] V. Novarina dit : « Rabelais mime la Bible et questionne la parole. Son livre est lumineusement incompréhensible. C'est un chaos très nécessaire aujourd'hui, où il y a un mystère de la langue qu'on voudrait nous enlever. Nous sommes faits pour être en animal, des fils du son, nés d'une parole, appelés à parler, des danseurs nés, des appelants, et non des bêtes communicatives. » (« Chaos », in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.155).
[305] V. Novarina, « Chaos » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.153.

la langue, ses altérations, ses transformations, qui détermine les apparitions, selon des procédés de concaténations plus ou moins complexes. L'effet d'enchaînement peut ainsi être immédiat, donnant lieu à des sortes de duos nominaux, des paires acoustiques strictement complémentaires :

> Alb / Labius : engendrement phonétique
> Cortaliton / Cortaligot : parodie de déclinaison
> Tactil / Licta *:* paire phonétique en miroir
> Acrimat / Onomat *:* parodie de déclinaison
> Convive Osmine / Convive Pamine *:* déclinaison sémantique (jeu sur le champ lexical du visage (*os, oris :* bouche, visage */ mine :* visage, air)). Impression que le deuxième est la négation du premier (adverbe de négation *pas*)
> Arbat / Boquet *:* association d'idées (< de « arbre » et « bosquet »)
> Lagot / Lorime *:* association de sons (< de redistribution phonétique de « logarithme » ?)
> Tesson / Terbe / Tropmann *:* séquence en [t]
> Laget / L'Anglais *:* association d'idées à partir des sons

ou plus diffus, avec des avatars linguistiques qui créent des phénomènes d'échos à brefs intervalles :

> Aporifuge / Orifuge : parodie de déclinaison (< du latin fugere : « fuir » + os, oris : « bouche, visage » + en anagramme : « aporie »). Impression d'une deuxième apparition comme réduction (consonantique) de la première.
> Botte / Pied / Main : association d'idées
> Onime / Salsime / Orine : variations phonétiques (elles-mêmes issues de Convive Osmine et Convive Pamine)
> Tergiverlu / Maduligeon / Varbigédon / Dactiverton / Godeluton : variations phonétiques (mots de quatre syllabes + redistribution combinatoire des phonèmes (avec récurrences, disparitions et réapparitions d'un mot à l'autre)).

Ces effets de réverbérations et de liens, sensibles par-delà leur décryptage micro-analytique, informent un dispositif onomastique qui, dans sa complexité, s'avère être (à) l'image même de l'économie verbale globalement mise en œuvre par V. Novarina dans *Le Babil*. Il en préfigure les forces et les tensions rythmiques, la facture poétique :

> « *Le Babil des classes dangereuses* est né sans projet, sans dessein, sans but, de cellules très petites qui ont proliféré, de mots libérés, dénoués, qui s'engendrent ; c'est une fugue, une fuite, une accumulation, un amoncellement, un entassement, une verbigération, une avalanche, une histoire sans fin, une dépense théâtrale pure, un spectacle à perte de vue, sans compter, sans comptabiliser les entrées, les dépenses, les sorties, les répliques, la fatigue. »[306]

L'énumération dénominative qui ouvre la pièce n'a pas vraiment pour fonction de citer les locuteurs au service des paroles à venir, elle est plutôt le premier mode de manifestation d'un théâtre qui s'invente à

[306] V. Novarina, « Entrée dans le théâtre des oreilles » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.75.

même la matérialité mouvante de la langue, sans préméditation et sans autre loi que sa nécessité poétique interne.

Ne se constituant au mieux qu'en familles linguistiques, les êtres désignés se fondent *littéralement* dans l'univers de langue dont ils sont à la fois passeurs et partie prenante, sans autre définition que cette fonctionnalité poétique -là. À tel point, d'ailleurs, qu'on peut ensuite retrouver cette liste de personnages dans *Le Drame de la vie*, recyclée par petits bouts disséminés – mais dans le même ordre. Les locuteurs du *Babil* y sont alors cités à comparaître dans des sortes d'intermèdes, consistant en des énumérations à répétition d'entrées et de sorties, naissances et morts démultipliées[307]. Par contraste avec les personnages en scène, ces occurrences nominales n'ont bel et bien qu'une existence verbale :

> Le Docteur Perpétuel crime l'Enfant Obstinus. Ils sortent. Entrent Sapeur Chabord, Général Potame, L'Enfant Caput, L'Enfant Excellent, Paul d'Uf, Ouzon, Rhétulus, Trigabus, Capelle, Rector, Sévère, Gourbe, Tanguin, Patin, Acrimat, Onimat, Anjou, Ahaniel, Samaël, Pive, Solon, Jayet-Buron, Botte, Pied, Main, Sponx, Zéphir, Séleptat, Frise, Glacière, Tistre, Cédron, Vitre, Gigal, Plan, Gisélus, Laban, Convive Osmine, Convive Pamine [...]. Acrimet crime Anjou. Sapeur Chabord crime Général Potame. Sponx crime Zéphir. Tistre crime Cédron.[308]

L'avènement d'une théâtralité résorbée dans les potentialités du Verbe créateur passe d'abord par l'invention d'un personnel conforme, aux critères de définition rénovés : c'est pourquoi V. Novarina choisit souvent de réduire les êtres qu'il met en jeu à une simple succession de noms propres, qui ne construisent ni ne renvoient à aucuns référents vraisemblables. Ce faisant, il ne fait finalement qu'afficher l'arbitraire qui préside à toute entreprise littéraire de dénomination, mais la libère des principes étriqués de l'illusion réaliste. Dénudant les conventions de l'écriture, les faisant fonctionner à vide, l'auteur exploite et joue, dès la désignation de ses personnages, de tous les possibles démiurges de la langue.

Dans la suite de son écriture, V. Novarina continue d'explorer les divers principes de composition onomastique recensés dans *Le Babil*, mais en les réajustant alors aux structures nominales dont on a vu qu'elles se sédimentaient de texte en texte : son imaginaire prend corps au fur et à mesure qu'il théorise sa pensée de la représentation. Plus précisément : l'auteur va progressivement passer d'un théâtre de pure parole, qui met en jeu un personnel dont l'opacité poétique est

[307] Se trouve aussi recyclée, dans ces moments d'apparitions déferlantes, la liste des personnages de *La Lutte des morts*.
[308] V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op.cit.*, pp.105-106.

proportionnelle à l'hermétisme du propos, à un théâtre qui peu à peu trace son cercle de références thématiques et consent à la figuration, en inventant un florilège d'identités qui lui sont propres. Que leurs modes de nomination soient plus ou moins radicaux, plus ou moins lisibles au fil de l'œuvre, l'ensemble des figures novariniennes ont cependant toujours pour principale caractéristique d'aller très explicitement à l'encontre de tous les présupposés fondateurs de la représentation et d'y substituer, en retour, les fonctionnements dogmatiques de l'écriture qui leur donne corps – avec laquelle elles font absolument corps. Soumis aux mêmes principes de fabrication, régis par les mêmes lois, obéissant aux mêmes évolutions, les êtres nommés par V. Novarina s'apparentent en ce sens moins à des créatures qu'à des « pantins de langue » : ils sont avant tout l'un des modes de configuration, l'une des modélisations linguistiques d'un matériau qui, au-delà d'eux, n'en finit pas de prendre forme. Leur unique distinction est en somme d'en être la poétique incarnée.

3.4.2.3. Personnel prosodique, troupe hyperfictive

Parmi les autres auteurs du corpus, N. Renaude est véritablement la seule mettre en place des systèmes de dénomination dont la logique générative s'avère essentiellement poétique, mais chez elle, les enjeux se posent en des termes très différents : non seulement parce que la dimension métalinguistique de la désignation est un phénomène récent dans son écriture, affectant seulement ses derniers textes, mais surtout parce qu'elle n'hésite pas, contrairement à V. Novarina, à employer des prénoms référencés. La première génération poétique de son œuvre est ainsi constituée d'une série de prénoms en [i], qui apparaissent pour la première fois dans 8 :

> Jean-Yves, Maryse, Denis, Hervé, Gilles

et que l'on retrouve ensuite, mêlés à d'autres, dans *La Comédie de Saint-Etienne* :

> Guy, Gilles, Yves, Denis, Régis, Odile, Régine, Édith, Lise, Maryse

puis dans l'avalanche des êtres simplement nommés de *Comptes* :

> Gilles, Rémi, Régis, Guy, Yves, Bill, Joël, Régine, Brigitte, Lise, Irène, Jean-Luc, Tony, Charlie, Suzy, Lili, Pauline, Clotilde, Edouard, Michel, Milou, Félix, Francis, Jacky, John

De texte en texte, les mêmes prénoms sont réinvestis pour désigner des identités fictives souvent sans rapports d'une pièce à l'autre, et semblent proliférer d'eux-mêmes, de manière concentrique.

N. Renaude ne désire pas échapper à la fable, elle y consent au contraire résolument, mais choisit de la traiter par l'excès et d'afficher ce qu'elle a d'essentiellement factice, de nécessairement fabriqué, en puisant chaque fois dans le même fonds de pures conventions, et en l'élargissant. L'auteur détermine ainsi, par strates successives, un champ de fiction parfaitement intégré à son écriture, c'est-à-dire progressivement débarrassé de tout substrat mimétique exogène. Les protagonistes en [i] se signalent d'abord comme le personnel de prédilection de l'auteur : ils sont, avant d'être les supports d'un quelconque imaginaire dramatique, la manifestation audible, l'affirmation ostensible de la continuité réflexive qui travaille son œuvre.

Ces identités nominales sont en effet porteuses et partenaires d'une histoire qui est celle-là même de l'écriture : qu'ils entretiennent ou non des rapports fabulaires, l'ensemble des êtres mis en jeu dans ces dernières pièces se présente de prime abord, en leurs noms mêmes et au-delà de tout anecdotisme, comme les représentants de la fiction renaudienne « en soi ». Le retour intertextuel des mêmes prénoms crée la mémoire de l'œuvre à un niveau plus structurel que thématique. Ainsi, des échanges fictionnels s'opèrent entre *8* et *Comptes*, tandis que *La Comédie de Saint-Etienne* forme un tout absolument indépendant, sans autre lien, précisément, que la mise en jeu d'un certain nombre d'identités « familières ». Les protagonistes de ce texte ont d'ailleurs été rebaptisés. Dans la pièce d'origine, issue d'une commande de l'école dont l'auteur a choisi de faire le titre de son texte, ils portaient les noms des acteurs dédicataires[309]. Mais lors de sa publication, trois ans plus tard, l'auteur a préféré recourir aux prénoms qui entre-temps sont devenus la marque de fabrique de son personnel théâtral. Comme si, paradoxalement, la redéfinition nominale des protagonistes constituait pour N. Renaude un substitut, sur un mode plus proprement littéraire, de l'effet de vérité initial – celui induit par sa rencontre

[309] À la suite de la liste des personnages, il est précisé dans l'édition que « Cette pièce est issue d'une commande de l'école de Saint-Etienne. Elle a été écrite en 1999 pour les dix élèves de 3ème année et mise en scène par Louis-Do de Lencquesaing en juin de la même année. *A Angélique, Camille, Jay, Muriel, Sarah, Eric, Frédéric, Grégory et Paulo*. » (N. Renaude, *A tous ceux qui, La Comédie de Saint-Etienne, Le Renard du Nord*, Paris, Théâtrales, 2002, p.82).

effective avec un *groupe* d'acteurs, et dont la troupe fictive en [i] vient justement prendre la relève.

Passé le projet ponctuel, fixés par l'écrit et apparaissant dans une liste de personnages, l'attribution de prénoms renvoyant à la distribution réelle risque en effet de perdre beaucoup de son efficience : pour quiconque les découvre dans le livre, ils enclenchent, au même titre que n'importe quel nom, les premiers rouages de la machine à projection fictionnelle. C'est pourquoi l'auteur préfère sans doute jouer franc-jeu la convention : doter les personnages du nom même de ceux par qui ils sont joués ou leur attribuer des identités fictives type, qui portent l'empreinte de l'écriture leur donnant forme, révèle en effet de la part de l'auteur une même mise en garde, un même déplacement. Dans les deux cas, par mise en demeure de l'effet-personnage ou au contraire par réduction du personnage à son effet, N. Renaude désolidarise les noms des êtres qu'ils sont supposés désigner, et en fait des entités qui ne sont pas à « construire » car elles se présentent d'emblée comme un tout, un donné – réel ou purement verbal – qui épuise leur définition.

Les protagonistes en [i] ne sont pas à interpréter d'après des grilles psychologiques individuelles, ils forment un ensemble cohérent, organique, dont les principes de fonctionnement sont à chercher ailleurs. Très précisément : dans la prosodie. En déclinant l'identité de ses personnages à partir d'un même thème vocalique, N. Renaude manifeste en effet sa volonté de les plonger, plus que dans un quelconque espace-temps, dans un même bain, une même atmosphère sonore[310] : la définition phonétique de ces prénoms (hauteur, durée, aperture) oblige tous ceux qui les prononcent à un certain rictus, ils impliquent une tension articulatoire homogène tout au long de la représentation. Cet attachement méticuleux aux modalités et aux effets pragmatiques de l'énonciation renvoie, plus globalement, au travail de l'oralité qui préoccupe en tout premier lieu l'écriture de N. Renaude : par leurs noms, ces personnages sont à l'image homothétique de la langue et de sa facture – ils sont faits d'un matériau phonique, accentuel, rythmique, avant d'être des êtres de sens et de substance. Comme chez V. Novarina, ils font en ce sens corps (sonore) avec l'univers théâtral où ils se manifestent. Avec une différence notable cependant : dans l'écriture novarinienne, les noms sont sans référents ou autoréférentiels, et de ce fait, se trouvent simultanément chargés

[310] On peut même supposer que le choix de ce thème vocalique a été conditionné, consciemment ou pas, par les sons mêmes du titre de la pièce où pour la première fois ils apparaissent, *8* ['yi(t)].

d'un sémantisme métatextuel, si ce n'est franchement symbolique ; chez N. Renaude, les identités nominales des parleurs sont au contraire toujours référencées, mais s'avèrent en définitive n'avoir qu'une motivation prosodique. Il n'y a dans cette écriture aucune signification cachée, l'auteur ne lui fait tenir aucun discours – pas même celui de l'œuvre. Et finalement, qu'on soit ou non averti du statut privilégié des protagonistes en [i], leur effet reste le même : la prononciation de leurs noms, dont l'auteur s'emploie justement à démultiplier les occurrences, est une contrainte poétique imparable, qui ne demande pas à être décryptée.

À l'inverse, les identités novariniennes, toujours très sophistiquées, peuvent très bien n'être et ne rester qu'un pur effet de lecture : les êtres qu'elles désignent ne s'interpellent ou à défaut ne se présentent que très rarement. Chez V. Novarina, la mise en jeu des noms se concentre en fait presque exclusivement dans les moments d'inventaires énumératifs qui traversent ses textes : c'est donc essentiellement aux acteurs et aux metteurs en scène qu'il appartient de tenir compte – ou pas – des enjeux de cette onomastique savante[311]. Chez N. Renaude, les prénoms ont une efficience beaucoup plus immédiate, pratique, qui ne demande pas d'initiation ou d'acclimatation particulière ; il suffit de les dire et d'être sensible aux réseaux phonético-rythmiques dans lesquels ils s'inscrivent, ni plus, ni moins :

Édith et Régis entrent.
ÉDTIH. – Qu'est-ce que c'est ?
GUY. – C'est à Claude.
DENIS. – Bonjour.
RÉGIS. – Bonjour.
ÉDTIH. – Régis.
YVES. – Bonjour Régis.
ÉDTIH. – Yves. Denis. Régis. C'est à Claude ?
GUY. – C'est à Claude oui.
ÉDTIH. – Guy. Régis.
DENIS. – C'était en bas.
YVES. – Je me suis bousillé le dos.
ÉDTIH. – J'ai reconnu Régis à la piscine.
RÉGIS. – Tu m'as reconnu à la piscine.
ÉDTIH. – C'est quoi ?
GUY. – C'est marqué sur la boîte.[312]

L'autre génération poétique de l'œuvre renaudienne, beaucoup plus circonscrite, relève exactement des mêmes enjeux prosodiques. Il s'agit des prénoms monosyllabiques de *Promenades*, qui d'abord frappent par leurs consonances américaines :

[311] On verra dans la suite de l'analyse que la mise en jeu des noms relève chez V. Novarina d'une économie parallèle à celle des êtres qu'ils désignent (cf. deuxième partie 1.2. jeux de noms).

Pat, Bob, Jim, Tom, Bess, Matt

Pourtant, *Promenades* ne fait que suivre le parcours erratique d'un homme dans une déroute qui va le conduire de Paris aux bords d'un lac qui pourrait se situer en Suisse – même si rien n'est très clairement précisé[313] : le choix de ces noms n'obéit donc à aucune logique vraisemblable. Et pour cause : ils s'avèrent être l'autre mode d'affichage de la fiction chez N. Renaude, qui y a justement recours, de manière contiguë ou simultanée, dans les pièces faisant par ailleurs appel à la troupe des protagonistes en [i]. On trouve ainsi dans *Comptes*, mêlées à la profusion des prénoms en [i] très français, d'autres occurrences aux connotations plus anglo-américaines **:**

Bill, Tony, Charlie, Suzy, Lili, Jacky

alors que dans *La Comédie de Saint-Etienne*, chaque acteur se voit attribuer un double rôle, affublé dans la liste inaugurale d'une double identité. Successivement, l'auteur lui demande d'incarner un personnage doté d'un prénom en [i] très français puis un autre à l'américanité tout aussi marquée :

Guy & Harvey
Gilles & Joe String
Yves & Mister Pitt
Denis & Gordon
Régis & Palmer
Odile & Phyllis
Régine & Sue Mellick
Édith & Dolores A.
Lise & L'Inconnue et Sacha Vassilievna
Maryse & Grace Pitt [314]

Dans cette pièce, N. Renaude juxtapose les deux modes de dénomination lui permettant de saturer manifestement la fiction : tout comme les prénoms en [i], les patronymes étrangers sont excessivement chargés. Mais alors que la densité fictionnelle des premiers relève d'une économie interne (acquise par prégnance intertextuelle, elle ne renvoie qu'au monde de l'œuvre), les prénoms américains ont pour leur part des connotations de série B presque caricaturales, qui charrient un imaginaire surfait. Par les effets d'hyperfiction qui leur sont liés, l'auteur tient à distance le réalisme dans lequel, par ailleurs, elle ancre tant la situation de *La Comédie* que celle de *Promenades*.

---

[312] N. Renaude, *La Comédie de Saint-Etienne*, *op.cit.*, p.89.
[313] Il est seulement dit, dans une des annonces dont N. Renaude titre les séquences de *Promenades* : « Ce qui suivit et précéda la fuite de Bob à peine arrivé chez son ami Tom puis son brusque départ pour un pays libéré des guerres impitoyables depuis des temps immémoriaux. » (*Promenades, op.cit.*, p.19).

La manière dont N. Renaude choisit de nommer ses personnages a pour principal enjeu de gripper les rouages de ce qui, a priori, semble ne relever que du banal, du connu : ces noms instaurent un décalage, une démesure, qui déplace l'attention du propos aux codes mêmes de la fiction. Dans *Promenades*, le choix de prénoms monosyllabiques se trouve ainsi intrinsèquement lié à la forme même qu'explore et que prend l'écriture : ils sont porteurs d'une vitesse, ménagent des zones d'accélération, de rebondissement, dans l'économie rythmique de la phrase, parfaitement conformes aux stratégies narratives vaudevillesques dont N. Renaude fait le point de départ de sa pièce :

> – Avant de descendre, Pat, j'aimerais comprendre.
> – Je sais tout, Bob, j'ai tout découvert, grâce à Jim.
> – Je descends puis je remonte Pat et je vous explique.[315]

Plus globalement, ces noms participent des effets de mécaniques implacables dont l'enchaînement catastrophique – sur fond de quiproquos, interruptions, apparitions et disparitions – finit par littéralement perdre le héros :

> TOM. –
> Matt, le mari de Bess, ma sœur, vous a vu, Bob, en train de faire des signes ils me l'ont dit ils l'ont vu.
>
> BOB. –
> Ce n'était pas moi.
>
> TOM. –
> Bess et Matt sont formels ; il était là à faire des signes sur le haut du mur au jour de l'an ; ils sont formels. Et moi aussi Voyez-moi ça Enfin nous l'avons notre nouveau tronçon.
>
> BOB. –
> En effet Tom ce mur ne tenait pas, Tom, c'est très bien qu'il ait été
> Une seconde j'ai cru que c'était elle.
> démoli qu'allez-vous mettre à la place, Tom ?[316]

D'ailleurs, dans les deux dernières séquences de *Promenades*, où Bob passe à l'arrière-plan avant de définitivement disparaître, N. Renaude adopte d'autres modes de dénomination : les personnages se voient alors attribuer des prénoms plus hétérogènes (Sheila, Ricky, Nadine, Jack), et se trouvent le plus souvent simplement désignés par les didascalies de manière fonctionnelle (L'Aïeule, Gros Homme, Grosse Femme, Grosse Fille, Gros Garçon, Un homme, Une femme). On peut supposer que le torrent fictionnel étant passé, les ruptures affectives

[314] N. Renaude, *La Comédie de Saint-Etienne*, *op.cit.*, p.82.
[315] N. Renaude, *Promenades*, *op.cit.*, p.11.
[316] N. Renaude, *Promenades*, *op.cit.*, pp.20-21.

consommées, le double aspect tonique des prénoms initiaux[317] perd globalement son intérêt : l'auteur abandonne cette gamme d'appellation car ses effets prosodiques n'ont plus de raison d'être dans une dramaturgie, qui, du déferlement dramatique, finit par passer, sur un mode beaucoup plus apaisé et distant, au cadre, au tableau, au constat.

Il est évidemment toujours possible d'interpréter et resémantiser des choix d'ordre a priori poétique, mais seulement après être passé par la facture de la langue dans ce qu'elle a de plus technique : chez N. Renaude, les effets de sens comme de personnages ne lui préexistent pas, et si l'auteur choisit des noms qui sont d'emblée porteurs de fiction, jusqu'à l'outrance, c'est justement pour régler cette question une fois pour toutes, et inviter à lire ses textes par un autre biais. Ainsi, l'écriture signale tout particulièrement à l'attention de l'acteur que son entrée dans le jeu est ailleurs : l'imagerie fictive se trouvant piégée par le nom, il n'a rien d'autre à prendre en charge que des paroles, qu'il n'a pas à nourrir d'intentions supposées. C'est au contraire seulement en disant ce qui est écrit, et surtout, tel que c'est écrit, qu'un corps, une présence originale se profile, au gré des engagements et des tours énonciatifs précisément architecturés par l'auteur.

Tout le théâtre de N. Renaude repose sur une poétique pragmatique du dire plus que sur la fascination du verbe incantatoire[318] ; c'est pourquoi, de prime abord, si l'on n'y prend pas garde, on peut qualifier son théâtre de « quotidien ». La logique prosodique qui préside aux modes d'appellation du personnel mis en jeu par l'auteur dans ses dernières pièces, permet en ce sens de rendre un peu plus manifeste le travail même de l'écriture, qui sous ses allures prosaïques, joue effectivement des parlers, propos, conversations ordinaires, mais en fait avant tout un matériau rythmique et musical concret, que l'auteur compose en partitions variées. La fiction, les effets de réel ou de personnages, constants dans le théâtre de N. Renaude, sont inhérents au choix même du matériau linguistique brut qu'elle choisit de travailler : ils ne manquent donc jamais d'arriver. La difficulté est de ne pas céder à la tentation (re)naturalisante, et de les laisser s'informer à même la facture énonciative, rythmique, poétique de la langue, constamment tenue par l'auteur aux marges du réalisme.

[317] En tant que monosyllabes, ils sont nécessairement accentués ; constitués seulement de labiales, ils sollicitent l'avant de la bouche.
[318] Comme c'est le cas chez V. Novarina.

Parvenu au terme de cet inventaire onomastique, la première conclusion d'ordre général – déceptive – revient en somme à constater que le personnel théâtral mis en jeu par les auteurs du corpus ne relève d'aucun mode de définition type. On peut passer de l'hyperréalisme au proprement invraisemblable, du nom le plus banal à l'appellation poétique la plus recherchée, d'identités explicitement symboliques à des profils à peine esquissés, et ce, non seulement d'une œuvre à une autre, mais aussi parfois au sein même d'une œuvre. Ce grand éclectisme est directement lié à la disparition des genres et des registres dramatiques traditionnels : il n'y a plus de modes d'appellation vraiment convenus car il n'y a plus de personnel conforme ou attendu. C'est au contraire à chaque auteur qu'il revient désormais, s'il le souhaite, de déterminer les critères et les modalités d'existence de ses personnages. Les figures, qu'elles soient plus ou moins en rupture avec les fonctionnements traditionnels de l'être dramatique, n'apparaissent en tout cas qu'avec cette conscience assumée.

La notion de figure passe davantage par les rapports étroits qui lient les personnages à une écriture que par une façon particulière d'être nommé. Que les auteurs leur donnent ou pas un ancrage référentiel, qu'ils fassent appel ou non au vraisemblable, des figures adviennent dès lors que les questionnements, les principes, la facture propre à la langue qui leur donne corps deviennent les premiers endroits de reconnaissance et les principaux fondements de la représentation – qui se trouve, partant, avouée comme telle, avec son florilège de conventions, et le plaisir ludique de ces conventions : silhouettes burlesques chez P. Minyana, noms symptomatiquement savants chez V. Novarina, appellations surfictives chez N. Renaude. Chez J-L. Lagarce en revanche, il n'y a pas vraiment de modalités onomastiques bien déterminées, plutôt des effets de récurrences ponctuels (le cercle des prénoms intimes, les désignations emblématiques), auxquels peuvent se mêler des identités tout à fait réalistes. Les êtres lagarciens ne relèvent pas pour autant d'un effet-personnage traditionnel : non seulement parce qu'ils forment un tout parfaitement homogène (ils sont globalement traversés par la même langue, très identifiable), mais surtout parce qu'ils participent des stratégies de dénudement de la fiction par lesquelles, précisément, advient le trouble consubstantiel à l'effet-figure.

Par-delà leur diversité, les modes de nomination recencés révèlent en effet chaque fois une même destitution de l'« effet-personne », qui implique une participation du spectateur d'ordre

affectif, au profit de l'« effet-personnel », qui place plutôt sur le devant de la scène la fonctionnalité (narrative ou herméneutique) de l'être fictif[319]. Les noms que les auteurs du corpus choisissent d'attribuer à leurs personnages ont d'abord pour enjeu de troubler l'illusion dramatique : simplement parce qu'ils brouillent la convention réaliste[320], ou parce qu'ils exacerbent nommément les qualités d'êtres de représentation de ceux qu'ils désignent (comme pôle de cristallisation imaginaire[321], comme créature théâtrale[322]).

Ces nouveaux modes de définition identitaire renvoient, plus spécifiquement, à un renversement atteignant le fonctionnement même de ces écritures : leur passage d'une dramaturgie de l'action à celle de la parole. Si, parmi les douze axes dont se sert M.Vivaner pour déterminer le champ théâtral où « la parole est action », on retient ceux affectant directement les rouages traditionnels du personnage :

2. l'action d'ensemble est plurielle, acentrée
8. l'espace inter-personnages prime les personnages
9. égalité du statut spectateur-personnage
10. le présent est la seule réalité
15. fiction théâtrale trouée ou en abîme[323]

on s'aperçoit qu'ils définissent effectivement les principales modalités d'être des diverses familles nominales recensées. L'apparition des figures est consubstantielle au statut renouvelé de la parole théâtrale.

En la débarrassant du souci de faire progresser une action, en faisant primer sa logique et sa nécessité poétique interne sur l'élaboration d'une intrigue vraisemblable, les auteurs privent par la même occasion le personnage du fonds con-textuel indispensable à son effet-personne : c'est seulement parce qu'il est un agent au service d'une fable qu'il peut mettre à l'épreuve sa volonté, sa conscience, révéler ses sentiments et ses intentions. Le personnage traditionnel n'a d'épaisseur et ne nous intéresse qu'en tant qu'il nous transmet une

[319] Je reprends ici la terminologie et les analyses de V. Jouve, qui établit un tableau synthétique des modes de réception du personnage en fonction du régime de lecture sollicité par l'écriture (in *L'effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.168). Pour chaque catégorie, il retient un certain nombre de paramètres permettant de définir la participation du lecteur. Ceux qu'il retient pour l'effet-personne sont : « code narratif (savoir sur l'intrigue), code affectif (savoir sur le personnage), code culturel (savoir subjectif sur le « bien » et le « mal ») » ; ceux du personnel herméneutique : « reconstruction de l'axiologie du texte, réception idéologique du personnage, mise en relation de la valeur du personnage avec l'axiologie du texte » ; ceux, enfin, du personnel narratif : « organisation interne du roman (redondance/entropie), scénarios communs et intertextuels, image de l'auteur (comme vouloir-dire précédant le récit) ».
[320] Cf. les figures conventionnelles (3.1.)
[321] Cf. les figures emblématiques (3.2.1.)
[322] Cf. les figures intermittentes (3.2.2.) ; les silhouettes (3.3.)
[323] M. Vinaver, « Tableau des axes dramaturgiques », in *Ecritures dramatiques, op.cit.*, pp.908-909.

histoire qu'il nous fait vivre par procuration. Désinstrumentalisé, il s'impose et s'affirme au contraire sur scène sans fards, dans son essence théâtrale minimale. Dépourvu de ses attributs substantiels illusoires, il n'est plus aux prises d'autre chose que les paroles qui le traversent et c'est alors leur régime, leur économie, leurs tours singuliers qui seuls permettent de le définir, avec plus ou moins de précision, à plus ou moins long terme. Les figures, déterminées par et informées à même leur matériau textuel, sont en ce sens, avant tout, des personnages poïétiques[324].

[324] D'où, comme on a pu le constater en fin d'inventaire, l'apparition de personnages intégralement définis par les enjeux mêmes de l'écriture leur donnant forme (3.4. les figures récurrentes). La constitution d'un personnel autoréférentiel, avec ses effets (et ses risques) de clôture solipsiste, n'est finalement que l'aboutissement logique d'un théâtre qui a décidé de faire de la parole le moteur et le matériau même du drame – jusqu'à la redondance hermétique parfois.

IDENTITES SUR PAROLE

« XVIII – Emission d'opinions par la bouche de personne. »
(V. Novarina, « Impératifs », *Le Théâtre des paroles*)

1. Déclinaisons d'identité

Les divers effets de troubles, brouillages, inversions, dont sont porteurs les noms et par lesquels l'identité du personnage se trouve manifestement mise à mal restent évidemment purement rhétoriques s'ils n'entrent effectivement en jeu : le nom n'a d'efficience que s'il se donne à entendre au spectateur. Le texte *Suites en ré mineur*, de C.Béchet, est à cet égard tout à fait contre-exemplaire. Quand on découvre la liste des personnages :

> Léa *et* Théo
> Léo *et* Théa
> Chloé *et* Minou
> Garance *et* Krog
> Jean *et* Jeanne
> Mona *et* Lisa
> Solt *et* Kalt
> Philémon *et* Baucis[325]

on retrouve en effet un certain nombre des principes de dénomination à la mode contemporaine (désignation en miroir, mélange de référentiel et d'invraisemblable, détournement ou récupération de représentations préexistantes) de prime abord tout à fait propices à l'effet-figure. Or pas une seule fois les personnages ne se nommeront au fil du texte : du coup, leurs noms ne créent rien, et à moins que le metteur en scène en décide autrement, les phénomènes de décalage et de doublet qu'ils sont supposés engendrer ne restent qu'un effet de lecture.

Les figures ne préexistent pas à la mise en jeu déclarative de leur identité : elles n'apparaissent que si elles sont explicitement désignées telles ou telles, et leur trouble tient d'abord – justement – à ces procédures de présentation qui surexposent les qualités spécifiques de leur être-là. Par contraste avec le personnage, qui ne vaut qu'à l'intérieur d'un protocole mimétique tendant globalement à se faire oublier comme tel, les figures prennent la parole *en leur nom* : elles se présentent et se tiennent, partant, au croisement énoncé d'un imaginaire de paroles et des conditions concrètes de sa visibilité théâtrale.

1.1. Autodésignation, présentation, interpellation

Dans le travail qu'elle mène sur les « sources byzantines de l'imaginaire contemporain », M-J. Mondzain consacre un chapitre à ce

[325] C.Béchet, *Suites en ré mineur* suivi de *Trois soliloques*, Paris, Théâtrales, 2003, p.6.

qu'elle appelle l'« économie homonymique »[326], qui désigne le procès par lequel l'icône se nomme. Le champ de réflexion qu'elle ouvre à cette occasion concernant les rapports de l'image, de la voix et du regard, me semble pouvoir aider à rendre compte (par analogie philosophique) de la relation qu'établissent les écritures avec le spectateur supposé assister à la mise en représentation des figures, de ses enjeux et de ses implications imaginaires.

L'hypothèse de M-J. Mondzain est que l'événement de l'incarnation christique, qui opère le passage du Verbe à l'Image, « rachète » de manière contiguë le droit à la représentation figurative en dotant l'icône d'une épigraphe :

> « On appelle épigraphe *l'inscription obligatoire du nom* de la ou des personnes figurées dans l'icône. Si l'icône n'est ni une convention expressive ni un signe désignatif, il reste à comprendre le sens phénoménologique de cet usage inscriptif. »[327]

Par cette inscription, le visible échappe aux menaces de l'idolâtrie : La figure iconique n'est ni métaphorique ni métonymique[328]. En déclinant à la première personne l'identité de celui ou ceux que figure l'icône, l'épigraphe accomplit ce tour de force de bel et bien distinguer deux modalités d'être, d'essence et de définition différentes (le modèle, son image), tout en fondant en valeur cette représentation :

> « Qui adore l'image adore le prototype, car les homonymes n'ont aucune identité de fait, mais, du fait de la juridiction de l'économie, disposent d'une identité de droit qui ne peut se comprendre que du point de vue de la *mimésis*. C'est que le nom n'est pas une convention abstraite, isolée, arbitraire. Le nom est soutenu par *l'autorité de la voix* qui désigne et en qui repose le projet de la similitude. »[329]

On a vu que les noms que les auteurs du corpus choisissaient d'attribuer à leurs personnages n'étaient justement plus dans un rapport mimétique à la représentation. Pour autant, ils ne sont ni « abstraits » ni « arbitraires » : ils sont à l'image de l'écriture où les êtres qu'ils désignent apparaissent. Sur un mode strictement poétique et fictionnel, le procès qu'analyse M.J.Mondzain est en ce sens à rapprocher de la réception troublante des figures qui se nomment en scène :

---

[326] M-J.Mondzain, *Image, icône, économie*, *op.cit.*, pp.132-139.
[327] Je souligne. M-J.Mondzain, *op.cit.*, p.132.
[328] « C'est une même interdiction qui [dans la tradition vétérotestamentaire] bannit l'image et son homonymie. *Par la voix, l'image se prononce*. Dans le Deutéronome, celui qui fait entendre sa voix interdit que son nom soit proféré en vain. Désormais, la voix ne s'élève plus contre l'image ; elle vient faire corps avec elle, elle vient s'inscrire dans sa chair. Tel est le sens de l'économie homonymique. » (M-J.Mondzain, *op.cit.*, pp.132-133).
[329] M-J.Mondzain, *op.cit.*, pp.134-135.

> « Il semble que le mot sorte de la pure convention lorsque la chose se désigne elle-même dans son image. Il s'opère alors une *homoiôsis* qui n'est ni nature ni convention, mais qui est la voix de la désignation comme fondation et garantie de l'identité. La discontinuité qui sépare le modèle de son icône se métamorphose en une intimité relative (skhésis) dans la voix qui dit : « Je suis celui-ci ». »[330]

En se nommant, la représentation ne vaut plus comme simulacre mais comme voie d'accès imaginaire[331] : ce qui se donne à voir ne vaut qu'en tant qu'ouverture sur un autre, un ailleurs, qui ne peut justement se faire entendre ni être accessible autrement. L'image iconique n'est pas un objet de contemplation en soi : elle est seulement un espace figuratif où s'échangent et transitent les regards. Sa fonction n'est que de l'ordre de la *relation* :

> « L'originalité iconophile, c'est de faire de l'homonymie une relation d'intimité à la fois essentielle et relative. [...] L'homonymie ne recouvre aucune relation métonymique, pas plus que de métaphore. L'icône n'est ni partie ni substitut de son modèle. Ceci est essentiel pour répondre à l'argument iconoclaste concernant la division de l'unité hypostatique. Dès le moment où il y a homonymie, il y a altérité des définitions et des natures. L'icône ne partage rien avec le modèle sur le mode de l'interférence, de la reproduction, ni même de l'allusion ou de la participation. Elle n'a rien de l'apparence sensible d'une réalité intelligible. L'*eidos* est le mode sous lequel le prototype se laisse voir dans l'icône. Celle-ci est immanence du sens et non de l'essence. Elle ressemble à la similitude sans jamais se confondre avec elle. Cette ressemblance est de l'ordre du regard de la chair et non de la matière des corps. [...] Elle est le lieu d'une relation autonome et singulière qui ne rivalise aucunement avec la réalité historique ou tangible, mais qui, comme on l'a dit, va peut-être la désigner, comme la flèche désigne la cible. »[332]

En conclusion de son étude, M.J.Mondzain rappelle cependant que :

> « la suprême virtuosité théorique des premiers grands penseurs de l'image est d'avoir étroitement articulé cette vivante insoumission de l'image à l'inscription visible du pouvoir temporel, et cela grâce au concept d'économie. Tant et si bien que, par l'iconicité, s'est constituée la figure d'un objet à double face, Janus de la liberté et du despotisme. »[333]

et montre comment, à la suite du pouvoir ecclésiastique, toutes les autorités ont fait du visible leur assise et leur caution, en recourant à l'image sur le mode de l'incorporation (née du « *désir de montrer* ») et non plus de l'incarnation (suscitée par et ne suscitant qu'un « *désir de voir* »)[334].

---

[330] « Le fait que le modèle et l'icône partagent le même nom fonctionne comme un contrat pour une réponse de droit, c'est le contrat spirituel du visible et de l'invisible garanti par la voix. Ce n'est pas le Christ en personne, mais une voix en ce lieu (l'icône) qui le désigne comme lieu de la relation contemplative. » (M-J.Mondzain, *op.cit.*, pp.134-135).

[331] M-J.Mondzain, *op.cit.*, p.135.

[332] M-J.Mondzain, *op.cit.*, p. 136.

[333] M-J.Mondzain, *op.cit.*, p.266.

[334] « On ne saurait confondre les inventions nées du *désir de voir* avec les productions animées par le *désir de montrer*. Une manifestation sans énigme ne peut recéler d'autre invisibilité que celles des procédures qui l'ont produite. Elle n'est qu'un tour de magie dont le magicien fait métier. Le plaisir du spectacle se partage alors entre la croyance du spectateur et la toute-puissance du montreur. Il s'agit donc bien du rapport qui articule la croyance au pouvoir. On en a vu l'élaboration séculaire. Le dispositif est ecclésiastique, même si, désormais, l'Eglise n'en a plus

Refusant de simplement crier à l'idolâtrie, « réaction régressive qui ne saurait féconder nos icônes, pour leur donner le dynamisme librement créatif qu'elles attendent », M.J.Mondzain insiste sur la nécessité de redonner plutôt aux visibilités leur puissance imaginaire, c'est-à-dire de proposer, au sein des « dictatures visuelles », des images qui manifestent une énigme – et non qui s'imposent comme vraies :

> « Ce qui rend l'image énigmatique, c'est son absence de mystère. L'invisible en elle ne se cache pas, mais, tout au contraire, se manifeste. Son énigme n'est pas un secret et ne repose sur nul savoir occulte et réservé. Elle est l'énigme de toute chair vivante habitée par la voix. Cette voix énonce la manifestation de ce que produit à lui seul le désir de voir. Un désir. »[335]

C'est précisément dans la manière dont l'image théâtrale s'offre au regard que se distingue l'effet-figure de l'effet-personnage.

Dès lors que les êtres mis en scène par les auteurs ne renvoient plus forcément à des modèles préexistants, qu'ils n'ont manifestement pas pour mission première de venir dire quelque chose du monde ou de l'homme – comme c'est traditionnellement leur fonction – la question se pose en effet de savoir ce qui se joue avec leur apparition. Je dirais, après ce détour par l'économie iconique : une relance de l'imaginaire du personnage, que les écritures n'imposent plus comme modèle d'identification[336], mais proposent comme événement d'être, configuration d'images, dans et par la parole. Parce que les figures entretiennent un rapport homonymique à la représentation, qu'elles défont l'illusion incorporante par divers processus d'auto-désignation de leur personnage, elles ne donnent lieu qu'à un espace d'incarnation *relatif*, dont le sens et les effets ne s'imposent pas au spectateur mais n'adviennent au contraire et ne se négocient que dans cet écart creusé et maintenu du nom au corps – et donc : de la parole au visible, du représenté à son représentant. En faisant se nommer les êtres en scène, les auteurs les placent en état de suspens imaginaire, dans un va-et-vient constant entre autorité de l'être-là et instance de fiction.

---

le monopole. Elle en a fourni le modèle. [...] L'Eglise avait parfaitement compris que celui qui a le monopole des visibilités s'empare de la pensée et détermine la figure de la liberté. » (M.J.Mondzain, *op.cit.*, p.267 et p.268).

[335] M.J.Mondzain, *op.cit.*, p.267.

[336] Il avait été question des rapports du personnage à l'incorporation dans la première partie de cette étude (2. Les figures comme *personne* : un théâtre de convention).

1.1.1. Le *franc-jeu* : la figure dans l'entre-deux du drame et de sa mise en représentation

Les phénomènes de dévoilement du protocole représentatif, par lesquels l'image dramatique se voit nommée et donc « désabsolutisée »[337], sont particulièrement explicites chez J-L. Lagarce. On trouve en effet dans son œuvre un certain nombre de pièces à prologue[338], où les personnages viennent se présenter et exposer en personne les grandes lignes du drame qu'ils s'apprêtent à jouer. Prenant la parole sur un mode impersonnel :

> LE PLUS AGE. – Un jour… (et il y avait longtemps, de nombreuses années qu'il vivait ainsi) un jour, le plus âgé d'entre eux… c'est par lui que ça commence… le plus âgé abandonne tout, renonce, laisse les choses, s'abîme enfin, et refusera désormais de bouger…[339]

déléguant cette tâche à une sorte de coryphée :

> ELLEN. – De quoi est-ce que cela parle ?
> Oui. Cette fois, cela parle de nous trois. Lui, lui et moi, et, bien évidemment, le troisième homme, là… La même chose, aussi, « encore » comme à chaque fois… et encore ce que nous vécûmes ensemble, avec étonnement…
> Chonegk. – Lorsque je le revis…
> Ellen. – Lorsque je le revis… Oui. Il y a avait quelques années déjà que nous nous étions perdus de vue, Georges de Saxe-Meiningen et moi, et lui, encore, là… Chonegk, c'est son nom… assez impossible, me suis-je dit, la première fois, assez impossible à prononcer… Chonegk (j'en reparlerai)… [340]

ou l'assumant choralement :

> ELISABETH. – Cela se passe quelques années après que nous nous sommes rencontrés, tous, la première fois. Cela se passe de nos jours.
> HELENE. – On se retrouve.

---

[337] Par contraste avec la notion de « drame absolu », défini par P.Szondi comme « forme poétique de l'événement interhumain dans sa présence », qui passe par l'éviction de tout ce qui pourrait rappeler au spectateur la réalité de sa situation (adresse directe, voix de l'auteur, distinction acteur/personnage) :

> « Le terrain où peut être médiatisé le monde de l'interhumain est le dialogue. À la Renaissance, lorsque prologue, chœur et épilogue furent supprimés il devint, peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre (avec le monologue, qui resta épisodique et n'était donc pas constitutif de la forme du drame), la seule composante de la texture dramatique. [...]
> Le rapport du spectateur au drame n'est pas moins absolu. La réplique au théâtre n'est pas plus un mot d'auteur qu'une adresse au spectateur. Celui-ci assiste à l'échange dramatique : silencieux, les mains liées, paralysé par l'impression d'un autre monde. [...]
> L'absolu du drame se formule sous un autre aspect : le drame est primaire. Il n'est pas la représentation (secondaire) de quelque chose (de primaire) ; il se représente lui-même, il est lui-même. Son action tout comme chacune des répliques est « originelle », elle se réalise dans son surgissement. Le drame connaît aussi peu la citation que la variation. »

(P.Szondi, *Théorie du drame moderne*, *1880-1950*, Lausanne, L'Age d'Homme (1ère éd. : 1959), 1983, pp.14-15).

[338] Commencent par un « prologue » inscrit comme tel dans le texte : *Histoire d'amour (repérages)* ; *Les Orphelins* ; *La Photographie* ; *Juste la fin du monde* ; *Histoire d'amour (derniers chapitres)*. Je prends également en compte *De Saxe, roman* et *Le Pays lointain* : même si aucune indication paratextuelle ne vient le signaler, c'est sur le mode du prologue avoué qu'on entre dans ces textes.

[339] J-L.Lagarce, *Les Orphelins*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.201.

[340] J-L.Lagarce, *De Saxe, roman,* in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.225.

KLAUS. – Je m'appelle Klaus. (C'est un prénom d'origine autrichienne.)
HELENE. – Nous nous étions perdus de vue. C'est l'histoire (si on veut), c'est l'histoire de gens qui se sont perdus de vue, qui se retrouvent, et qui se souviennent qu'ils se connaissaient, « avant », quelques années auparavant. C'est la même histoire que la dernière fois, à quelques détails près.
MARTHE. – Mon prénom est Marthe.
LOUISE. – Louise.
ELISABETH. – Nous nous connaissions, nous en sommes certains, c'est l'histoire de gens (la dernière fois, c'était déjà la même chose), c'est l'histoire, à quelques variantes près, de gens qui sont persuadés de s'être connus, quelques années plus tôt (c'est ici même que cela se passa), la dernière fois, c'était sur un temps plus long, qui sont persuadés de s'être connus, lorsqu'ils étaient plus jeunes.
PIERRE. – Moi, c'est Pierre.
ELISABETH. – Mon prénom, c'est Elisa, mais on m'appelle généralement (tout le monde) Elisabeth.
HELENE. – Hélène.[341]

les personnages entrent en scène et jouent frontalement le jeu de la traditionnelle scène d'exposition.

Cette prise de parole inaugurale place les parleurs dans un rapport équivoque à la représentation : au lieu de faire corps avec leur situation dramatique, ils se présentent à la fois comme commentateurs et partie prenante du drame qu'ils annoncent. Bien plus : en anticipant le cours des événements à venir, en en explicitant à l'occasion les enjeux, les êtres en scène s'affirment ouvertement comme re-présentant une catastrophe ayant déjà eu lieu et à laquelle surtout ils ont déjà pris part : ils se tiennent donc, simultanément, en amont et en aval des histoires à jouer. La scène d'introduction lagarcienne a en ce sens moins pour fonction d'amorcer le drame que sa mise en représentation : les personnages entrent à vue dans leur rôle, ils assument en les nommant comme telles leurs charges d'entités fictives. Toute la dramaturgie du *Pays lointain*, dernière pièce de J-L. Lagarce – et d'une certaine manière pièce somme – ne repose même que sur cet entre-deux consistant à configurer, en temps réel, l'imaginaire dramatique. Dans ce texte, l'auteur fait en effet porter à ses personnages le projet même de l'écriture (la remise en jeu d'un texte écrit dix ans plus tôt, *Juste la fin du monde*) et en vient donc à les doter d'un statut flottant, tour à tour acteur et actant :

UN GARÇON, TOUS LES GARÇONS. – Un garçon, tous les garçons.
J'énumère, j'essaie de me souvenir et j'énumère. La liste là de tous les personnages que je joue.
J'ai appris tous cela par cœur, c'est du travail.
LE GUERRIER, TOUS LES GUERRIERS. – Tu fais ça maintenant ?
UN GARÇON, TOUS LES GARÇONS. – Celui-là qui devient fou, on le connaissait enfant, on le quitta, on le retrouve, doucement, ce que dit ta mère, il devient fou.[342]

[341] -L.Lagarce, *La Photographie*, in *Théâtre complet II, op.cit.*, pp.247-248
[342] J-L.Lagarce, *Le Pays lointain*, in *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, p.315.

maître d'œuvre et ouvrier :

> LE GUERRIER, TOUS LES GUERRIERS. – Et ceux-là croisés quelques minutes, une heure ou deux, une nuit, jamais revus ou salués encore sans avoir jamais rien construit. Tous les autres, les bons camarades, les petits frères et les guerriers, tous les guerriers.
> (*Au Garçon.*) Tu fais les bons camarades et je ferai les guerriers. On s'arrange.[343]

d'événements qui ne se jouent effectivement qu'au second degré. Passant de l'exposition « réminiscente » du drame passé (les inserts des scènes, recyclées telles quelles, de la pièce mère) aux commentaires que suscite son observation critique :

> L'AMANT, MORT DEJA. – Toujours été comme ça ?
> LE PERE, MORT DEJA. – Plus ou moins. […]
> L'AMANT, MORT DEJA. – Où est-ce qu'ils vont ?
> LE PERE, MORT DEJA. – Chacun dans son coin. S'enferment et attendent que ça passe.[344]

les protagonistes se (re)mettent à l'œuvre de la représentation, avec plus ou moins d'enthousiasme :

> SUZANNE. – Et parfois, nous les filles, nous nous mettrons ensemble, les filles, les femmes de ta vie, le groupe des femmes de ta vie. Cela fera chorale.[345]

plus ou moins d'attention :

> LONGUE DATE. – Hélène ?
> HELENE. – Oui ?
> LONGUE DATE. – C'est à toi.
> HELENE. – Pardon. Excusez-moi. Je l'écoutais celui-là, toujours j'aime à l'écouter.
> L'AMANT, MORT DEJA. – Moi ?
> HELENE. – Depuis qu'il est mort, j'aime plus encore l'entendre parler. Avant, je l'oubliais, je ne prenais pas garde à lui, j'essaie de me pardonner.
> L'AMANT, MORT DEJA. – De te faire pardonner ?
> HELENE. – Non. De me pardonner, c'est bien ce que j'ai dit, de me pardonner à moi-même, exactement cela.
> Bon. Excusez-moi. Où est-ce que tu en étais ?[346]

et s'affichent, partant, comme relevant d'un espace-temps trouble, oscillant constamment entre narration rétrospective et reconstitution dramatique, citation et récitation.

Cette indécision affectant le statut de l'être en scène est quasi constante chez J-L. Lagarce. Même dans les pièces qui n'affichent pas, de prime abord, cette dimension protocolaire[347], il n'est pour autant presque jamais question de microcosme fictif absolu : choisissant de

[343] J-L.Lagarce, *op.cit*, p.288.
[344] J-L.Lagarce, *op.cit*, p.392.
[345] J-L.Lagarce, *op.cit*, p.286.
[346] J-L.Lagarce, *op.cit.*, pp.282-283.
[347] Les pièces sans prologue avoué.

faire du récit le principal socle dramaturgique de ses textes, l'auteur place – de fait – ses personnages en position de récitants. Leurs paroles s'affirment d'abord comme redites, reprises, variations autour d'un drame qui n'est en définitive que l'alibi de la représentation à laquelle le spectateur assiste. La plupart du temps en tout cas. Car sporadiquement, certains épisodes de cet ailleurs-autrefois interfèrent justement au présent, comme des ponctions, des prélèvements d'un tissu dramatique greffés sur un matériau par ailleurs globalement épicisé. Si, le plus souvent, les personnages lagarciens ne vivent pas leur drame mais racontent comment ils l'ont vécu[348], à l'occasion en effet, l'auteur les fait renouer avec leurs rôles, en présente des morceaux choisis, fait une scène : les personnages, tour à tour aux prises de et à distance du drame, se voient du coup plongés dans un état de perpétuel entre-deux, pris dans un entremêlement gigogne d'espaces-temps, que seul le « creuset » de l'ici-maintenant théâtral permet en définitive de concilier[349]. La spécificité de l'écriture lagarcienne est en ce sens moins de perturber le cours linéaire des événements dramatiques via la logique du récit – à coup d'ellipses, de sommaires :

> LA SECONDE. – Tout ce temps, jamais il ne donne de nouvelles, tout ce temps, il n'a que faire de nous [...]
> (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*)

> L'HOMME. – Ceux qui… aujourd'hui… sont sains et saufs… ceux qui ont échappé à la peste, mais aussi à tous les accidents et à toutes les aventures inévitables en de telles circonstances… ceux-là qui reviennent en bonne santé et n'ont rien perdu… ceux-là ne savent pas comment remercier Dieu… Dieu ou le hasard, ils ne savent pas choisir… de leur avoir évité la souffrance et le désagrément de la mort…
> (*Vagues Souvenirs de l'année de la peste*)

d'analepses :

> LA PLUS JEUNE. – Lorsqu'il est parti, j'étais petite,
> ait toujours été plus ou moins petite, enfant, *gamine*, enfant sans importance dans mon coin.
> Je ne comptais pas, ce que je dis, ce dont je me souviens, je ne comptais pas.
> (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*)

> MOLLY. – Sous la pluie, je ne me disais rien. Je marchais le plus vite possible. Je ne me dis pas « chère Molly », et personne ne songerait à me le dire. Je marchais en silence sous la pluie et j'avais très peur de vous avoir perdus…
> (*Vagues Souvenirs de l'année de la peste*)

---

[348] Ils recomposent leurs histoires à vue du spectateur, explicitent, commentent, précisent les faits passés.

[349] L'expression est de J-P.Ryngaert, qui dit dans *Lire le théâtre contemporain* :

> « La grande liberté dramaturgique qui s'est instaurée dans la relation au temps et à l'espace est marquée par une obsession du présent, quelle que soit la forme que prennent ces différents « présents », et par une déconstruction qui brouille les pistes du récit traditionnel fondé sur l'unité et la discontinuité. L'« ici et maintenant » du théâtre devient le creuset où le dramaturge conjugue à tous les temps les fragments d'une réalité complexe, où les personnages, saisis par l'ubiquité, voyagent dans l'espace, par l'intermédiaire du rêve ou bien, davantage encore, par le travail de la mémoire » (J-P.Ryngaert, *op.cit.*, pp.102-103).

ou de prolepses[350] :

> LA MERE. – Désormais, tout le temps où il sera dans sa chambre, tout ce temps qu'il prendra à s'épuiser, à disparaître, tout le temps qu'il prendra à mourir,
> Le temps de l'agonie, […]
> (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*)
>
> LA JEUNE FEMME. – La maladie aura au moins eu cet aspect positif. La ville, nous pouvons en être certains aujourd'hui, est moins peuplée et la diminution de ses effectifs semble s'être faite à bon escient…
> (*Vagues Souvenirs de l'année de la peste*)

– que de créer des moments de représentation absolument dramatiques dans un espace qui, par ailleurs, s'avère essentiellement narratif :

> LA MERE. – Il dort ?
> LA PLUS VIEILLE. – Je l'ai mis dans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant.
> (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*) [351]
>
> LA NOURRICE. – Je vous demande pardon… nous sommes nouvelles, ici, cette enfant et moi, et nous ne connaissons pas l'endroit… Nous nous interrogeons : ce qu'on voit, vaguement, dans la brume et l'obscurité, est-ce que ce ne sont pas les feux sur les remparts de la ville de Londres ?…
> (*Vagues Souvenirs de l'année de la peste*) [352]

Au final, par ces procédés de trouées et d'invalidations multiples des situations d'énonciation supposément installées, on ne sait plus trop si les événements nous parviennent sur le mode du flash-back ou s'ils sont volontairement, consciemment reconstitués par les personnages, tout comme on finit par perdre la notion du temps qui sépare (ou pas) l'accomplissement des faits relatés de leur restitution effective. L'intérêt est certainement de ne pas trancher, de préserver cet état d'incertitude. Dans *J'étais dans ma maison…*, par l'emploi de déictiques équivoques, J-L. Lagarce s'emploie en tout cas à creuser cette indistinction jusqu'à rendre vaine toute prétention discriminante :

> L'AINEE. – Ce que nous faisons, le reste de la nuit, toute cette nuit, aujourd'hui, la nuit de son retour, *le jeune frère*, ce qu'on fait, on ne se couche pas, on chante notre chanson, on danse notre danse un peu lente, toutes les cinq,
> toutes toujours comme nous avons toujours été, comme toujours nous avons appris à le faire,
> toutes ces années perdues,
> notre pavane pour le jeune homme, cette histoire-là.[353]

---

[350] Je reprends ici la terminologie genettienne, qui permet d'analyser les rapports (d'ordre, de durée) entre temps du « récit » et temps de « l'histoire » (cf. G.Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique (1ère éd. : 1972), 1996.
[351] J-L.Lagarce, in *Théâtre complet IV*, *op.cit*. Respectivement pp.254, 245, 240 et 230.
[352] J-L.Lagarce, in *Théâtre complet II, op.cit*. Respectivement pp. 20, 35 et 43 et 24.
[353] J-L.Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in *Théâtre complet IV*, *op.cit*. p.259.

Mais qu'il le thématise explicitement ou pas, l'ici-maintenant de la représentation constitue bel et bien toujours, en fin de compte, le seul espace-temps possible des personnages comme des événements proposés par l'auteur. C'est le seul cadre énonciatif qui autorise – et finit par l'emporter sur – la multitude des situations traversant plus ou moins furtivement la scène, dans un va-et-vient constant entre imaginaire et souvenir, faits présents, passés, avérés ou supposés. La parole ne construit rien d'autre que cette réalité instable -là.

Les drames que J-L. Lagarce fait se déployer sur scène étant principalement ordonnés par la logique fluctuante de la mémoire, ils en gardent d'ailleurs l'aspect chaotique, parcellaire, hybride, indéfini. La plupart de ses textes prennent la forme de séquences simplement juxtaposées, où le passage de l'une à l'autre n'est pas signalé par autre chose qu'une coupe suggestive : (…). Ces brusques sauts, sans transition, d'une situation, d'un régime, d'un registre énonciatif à un autre, placent les parleurs en état de suspens temporel perpétué. Constamment tenus par J-L. Lagarce sur les limites instables du récit, les personnages n'ont finalement d'autre statut que celui que leur confère provisoirement l'espace de parole qui les met en scène au moment même où ils l'énoncent. Entre restitution et reconstitution, l'événement de la relation des faits finit toujours par prendre le pas sur les faits relatés. Pris dans un univers de paroles où les modalités de leur présence, les fondements de leur situation fictive s'effritent à mesure qu'ils se trouvent affirmés et mis en scène, les êtres en représentation se définissent avant tout comme officiants, mandataires d'une fiction qu'ils font parvenir au spectateur sur le mode ambigu d'une sorte de simulation dramatique – qu'ils règlent en temps réel et en personne. Sur scène, le spectateur voit entrer des locuteurs qui jouent et racontent leurs histoires à leur propre compte, selon la géométrie variable des rapports qu'ils instaurent avec les diverses facettes de leurs rôles – de l'identification complète à l'amusement distancié.

La ruse dramaturgique de J-L. Lagarce consiste en effet à faire d'abord de ses personnages des acteurs au service et au travail de leur propre représentation. À l'occasion, l'auteur va jusqu'à parasiter les échanges d'énoncés qui mettent très explicitement en scène le tour et la prise de parole, la citation de la réplique :

> LA SŒUR. – C'est à moi ?
> … et puis à la fin, on ne l'attendait plus et il arriva.[354]

[354] J-L.Lagarce, *Retour à la citadelle*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.157.

Mais le plus souvent, il se contente d'intégrer à l'écriture certains des principes et des recettes de jeu que recommandait B.Brecht aux acteurs, au point d'en faire le pilier dramaturgique de la plupart de ses pièces : « *transposition à la troisième personne* » :

> GEORGES. – Le jeune duc, dernière acquisition de la bande, le jeune duc jouait son propre rôle, attrait supplémentaire, et jamais on ne le croyait.
> ELLEN. – Mme Ellen Franz, « ancienne actrice », duchesse par alliance et codirectrice de l'affaire, chantait des ritournelles.
> CHONEGK. – Et l'autre encore… Chonegk (mais nous en reparlerons), grand intendant et ministre plénipotentiaire, vendait les billets et assurait les enchaînements…[355]

« *transposition au passé* » :

> ELISABETH. – Moi. J'ai préféré marcher seule, rentrer chez moi sans que personne ne m'accompagne. Il y avait de nombreuses années déjà que je me promettais un peu de tranquillité et j'ai pensé enfin, cela arrive, je vais me soucier de moi. Il y avait un peu de vent, mais il faisait exceptionnellement chaud. C'est tout, le reste je ne me souviens plus, je ne crois pas qu'il y eut quelques chose d'extraordinaire à noter. Je me suis couchée et j'ai dormi, rien d'autre, désolée de vous décevoir.[356]

« *énoncé d'indications scéniques et de commentaires* »[357] :

> HELENE. – Description.
> Dans un recoin de la pièce, appuyés au bastingage, toujours ces histoires de bateau auxquelles vous semblez tenir, appuyés au bastingage, les garçons fument une cigarette. Dans la pénombre, on l'a vu, les couples dansent. Paul raconte une vieille légende, le naufrage d'un bateau à quelques années de nous, plus loin encore. Un autre, dont je ne me souviens pas affirme en connaître une version plus optimiste, différente en tout point, dans un autre pays. Je regarde par la fenêtre.[358]

Dramatiser les procédés caractéristiques de la distanciation, faire fiction des conditions concrètes de l'énonciation théâtrale, permet à J-L. Lagarce de tenir ses personnages à distance de leur rôle, en même temps qu'il fait passer la fabrique des histoires sur le devant de la scène[359] : tout étant, de toute façon, déjà joué, ce sont les procédures de mise en forme du drame – la fiction de cette mise en forme – qui constituent le véritable moteur et le principal centre d'intérêt de la

---

[355] J-L.Lagarce, *De Saxe, roman*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.236.
[356] J-L.Lagarce, *La Photographie*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.260.
[357] « Le comédien qui renonce à la métamorphose intégrale dispose de trois procédés qui l'aideront à distancier les paroles et les actions du personnage à représenter : [...] » ((B.Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne (1933-1941) » in *Ecrits sur le théâtre 1,* Paris, L'Arche, 1972, p.333).
[358] J-L.Lagarce, *La Photographie*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, pp.256-257.
[359] Alors que pour P.Szondi : « il n'est pas jusqu'à l'art du comédien qui ne se règle sur l'absolu du drame. La relation de l'acteur à son rôle ne doit en aucun cas être visible : l'acteur et le personnage s'unissent pour former l'homme dramatique. » (in *Théorie du drame moderne*, *op.cit.*, p.15). Une remarque concernant les pièces qui font appel à un personnel d'emblée métathéâtral (acteurs, troupe), qu'on trouve dans des textes tels que : *Le Voyage de Mme Knipper vers le Prusse orientale*, *Music-Hall* ou *Nous, les héros*).
Paradoxalement, il se ne crée pas d'effet-figure. La fonction d'être de représentation des êtres en scène ne suscite aucun trouble ontologique : elle a un support fictif vraisemblable.

représentation. L'effet-figure, chez J-L. Lagarce, est en ce sens celui d'un personnage devenu protagoniste d'une « surfiction ».

Dans l'analyse qu'il fait des fictions américaines contemporaines, Marc Chénetier a recours à cette notion pour qualifier les écritures qui manifestent le désir « de transcender les impasses du récit mimétique codifé » en prenant justement « appel sur ces blocages, [en] us[ant] des bornes et des balises comme tremplins heuristiques », et conclut que :

> « L'écriture, paradoxalement, affiche un désir simultané de perte de son utilitarisme et de son innocence, et s'avoue pleinement fiction, modelage (*fingere*), échafaudage, enrichissement du réel, voire mode de constitution de ce dernier. »[360]

Du récit romanesque au récit dramatique, on retrouve les mêmes procédés :

> « la discontinuité des récits et diverses modalités de courts-circuits, dont la mise en évidence des conventions utilisées, et une stratégie de l'excès qui surcharge les textes romanesques des signes de sa spécificité »[361]

– et les mêmes effets (selon leurs modalités propres). En fictionnalisant le protocole théâtral, en plaçant ses personnages en état de configuration narrative régulièrement réajustée, J-L. Lagarce confronte le spectateur à des identités surfictives : les figures lagarciennes adviennent en informant sous ses yeux les paysages contrastés de leur imaginaire dramatique. L'auteur inscrit en effet toujours, à l'horizon de son écriture, la présence d'un auditoire – public – comme *raison d'être* des prises de parole. Si les locuteurs se constituent ouvertement en vecteurs de représentation, c'est d'abord à l'intention du spectateur réel ; il est, en fin de compte, l'unique et indispensable destinataire de leur mise en jeu spectaculaire. Les êtres en scène viennent soumettre les faits passés à son regard, les lui exposent au présent selon des degrés d'implication multiples, du simple témoignage à l'échappée psychodramatique. Cette prise en compte de la présence effective du spectateur, qui vient biaiser le carcan mimétique en affichant les personnages en situation de double énonciation, substitue, à la traditionnelle illusion dramatique, une sorte de vérité de l'illusion, fondée sur le franc-jeu – le jeu avoué du faire-semblant. Chez J-L. Lagarce, il y a persistance d'un microscosme fictif, mais mis en scène

[360] M.Chénetier, *Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. Le don des langues, 1989, p.101. Au passage : le mot « figure », comme celui de « fiction », dérive justement du verbe latin *fingere*.
[361] M.Chénetier, *op.cit.*, p.100. L'auteur s'appuie sur les recherches de D. Lodge, *The Modes of Modern Writing*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1977.

par les personnages eux-mêmes : ils l'assument en toute conscience, nommément, selon la logique du jeu de rôle[362].

Dans ses derniers textes, N. Renaude va pour sa part pousser à son terme cette logique de la surfiction : elle choisit de faire converger les regards comme les échanges sur les seules qualités et modalités de présence des êtres en scène. Dans *8* et *Comptes*, on a vu que l'ultra-prédication des locuteurs devenait le principal matériau discursif donné à entendre au spectateur, et l'objet même de la représentation[363] : d'ordinaire réservée aux didascalies et très précisément circonscrite sur la page par le recours à l'italique, la mise en scène de l'énonciation fait dans ces pièces corps avec le texte, et de fait, avec les personnages. À chaque énoncé, sont citées au spectateur toutes les indications concernant la dimension pragmatique des paroles – ton, intention, gestuelle, lieu d'énonciation – comme le nom même des locuteurs :

> JARDINET
> - Je m'assois dans l'herbe, décide Hervé face public et il le fait.
> - Attention aux aoûtats, conseille Denis de trois-quart dos.
> - Tiens, songe Maryse à l'aplomb du crâne de Hervé et y découvrant un début de tonsure.
> - Mmmh, murmure Jean-Yves avec une moue alors qu'il se trouve exactement au milieu de la scène.
> - C'est un abricotier ? s'intéresse Gilles en s'approchant de l'arbre et en tâtant le tronc comme un qui s'y connaît rudement.[364]

Contrairement aux identités lagarciennes, c'est alors à leur insu et sur un mode absolument autoréférentiel que les parleurs se trouvent mis en scène : *on* raconte au spectateur ce qu'ils lui donnent précisément à voir. Les images dans lesquelles ils figurent, prescrites terme après terme par une voix de régie exogène, font qu'il n'y a plus rien de visible qui soit strictement fictif : une autorité hors-champ soutient leur existence, en resserrant les conditions de l'apparition vraisemblable sur l'évidence du vérifiable.

Dans ces textes, N. Renaude s'emploie moins à révéler les rouages du protocole représentatif qu'elle ne les monte/démonte, image après image. Qu'il s'agisse de *8* ou de *Comptes*, l'ici-maintenant de la représentation n'est plus seulement le creuset permettant, sur fond d'imaginaire passé, la mise en jeu de fragments dramatiques

[362] « Tandis que dans le *jeu de rôle*, s'il y a l'indication d'un rôle emprunté, ce rôle n'est pas nécessairement conçu comme un spectacle, dans le *théâtre dans le théâtre*, il faut qu'on sente un regard extérieur à l'action enchâssée, autrement dit que cette action ne soit pas une scène d'intrigue, mais, d'une manière ou d'une autre, un spectacle détaché. » (in G.Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, *op.cit.,* pp.11-12). Je reviendrai sur ce point dans la section suivante (1.2.1. la prise de parole).
[363] Cf. première partie : 3.3.3. Conditions d'apparition et 3.3.4. Surexposition.

hétéroclites. Il tient véritablement lieu de matrice fictionnelle, sans aucune échappée illusoire car sans autres effets de fiction que ceux des jeux de décalages, contrepoints, concordances, que ménage la *prévision* de la mise en scène des parleurs – en balance avec la manière dont elle s'accomplit effectivement. Dans le même temps, N. Renaude ne fait que radicaliser la logique dramaturgique séquencée telle que J-L. Lagarce la met en œuvre : elle l'applique à chaque réplique, en la débarrassant de toute dimension mimétique centrifuge. Son écriture repose en effet sur les mêmes principes de transposition à la troisième personne et de commentaires disdascaliques, mais l'auteur les fait alors – dans un curieux télescopage de temporalités – parfaitement coïncider avec le présent de la représentation. Le récit, qui chez J-L. Lagarce tient les personnages à distance de leurs drames, n'est ici le fait que de la voix surplombante, qui dramatise le procès même de mise en marche des êtres en scène vers la fiction. Placée dans un rapport de parfaite simultanéité avec les événements scéniques, cette voix ne laisse aucune place pour l'évocation. C'est plutôt d'une dramaturgie de la convocation – à la limite : de l'anticipation – qu'il s'agit. Les plans narratifs contrastés, les zones de collisions et de perturbations énonciatives constantes qu'elle instaure ne créent pas d'autre imaginaire que celui des êtres en scène ; les images proposées ne renvoient qu'à la réalité de leur situation[365].

Pris à un jeu de décryptage systématique du visible dont ils n'ont pas la maîtrise, c'est donc d'autorité, par la voix de l'écriture, que les êtres en scène se voient tenus aux bords de l'incarnation. Généralisant le principe d'annonce et l'étendant, instant après instant et au-dessus des personnages eux-mêmes, à l'ensemble de la représentation, N. Renaude substitue, à l'aveu du faire-semblant lagarcien, l'énumération méticuleuse des événements en cours : les effets de surfiction viennent justement de cette voix de doublure descriptive – à la fois caution, garantie, désignation, prédiction et prescription de ce qui a effectivement lieu. S'interposant entre la scène et le spectateur, « cernant » les personnages par l'énonciation de leur être en scène, elle leur confère un statut équivoque : entre imaginaire littéral et performance scénique, les figures renaudiennes, constamment

---

[364] N. Renaude, *8*, *op.cit.*, p.95.

[365] Certaines des métaphores auxquelles a recours M.Chénetier au cours de son analyse typologique des surfictions semblent particulièrement à même de rendre compte des enjeux de l'écriture renaudienne :

> « A la naturalisation des procédés va succéder leur affichage dans des textes qui seront comme des Beaubourg de l'écriture, toutes tuyauteries et canalisations dehors. […]
> La volonté est de plus en plus manifeste de passer des écritures de la vitre « transparente » à l'examen, par la fiction, des filtres et des lentilles. » (M.Chénetier, *Au-delà du soupçon*, *op.cit.*, p.99).

surtitrées, ne se profilent et n'apparaissent au spectateur que dans l'entre-deux de ce qu'il voit et ce qu'il en est dit.

1.1.2. La prise de parole

L'apparition des figures a toujours à voir avec une exposition des règles du jeu, par lesquelles les écritures définissent précisément les cadres de l'imaginaire fictionnel auquel elles vont donner forme. Dans les cas où les auteurs ne fondent pas leurs pièces sur la réalité du protocole théâtral, en nommant – de l'intérieur (chez J-L. Lagarce) ou de l'extérieur (chez N. Renaude) – les conditions concrètes de l'ici-maintenant représenté, ils choisissent ainsi souvent de confronter le spectateur à des personnages qui prennent d'abord la parole pour établir ou faire le point sur leur identité fabulaire, et ce faisant, mettent en exergue leur statut d'être de représentation.

Si l'on s'attache à l'incipit des pièces du corpus, on se rend en effet assez rapidement compte que les auteurs délaissent globalement la plongée *in medias res*, ferment inégalable de la prise de l'illusion, au profit d'une théâtralisation de l'entrée des personnages dans la parole[366]. À l'occasion, N. Renaude et P. Minyana choisissent même de faire de ce rituel l'unique cadre fictionnel de leurs personnages. De manière très explicite, dans *Inventaires* :

> *Il pourrait s'agir d'une sorte de « jeu » : un « marathon » de la parole : raconter son histoire, tout dire…*
> *Il y a trois candidates :* Jacqueline
> Angèle
> Barbara
> *Il y a une animatrice :* Eve
> *Il y a un animateur :* Igor (*invisible, voix micro*)
>
> *Il y a différents signaux sonores et lumineux qui donnent la parole aux candidates. (Ils les interrompent également).*
>
> *Il y a, à l'avant-scène, une sorte de guirlande lumineuse (demi-circonférence) qui détermine un espace de parole. (Les candidates s'y présentent, au début du spectacle…)*
>
> [...]
>
> *Et tout d'abord, Eve vient se présenter au public.*
> EVE. – Bonsoir je m'appelle Eve. Nous recevrons ce soir Jacqueline Angèle et Barbara… Je vais les chercher !
> *Elle se dirige vers la coulisse.*
> EVE. – (*aux candidates*) Vous pouvez entrer !
> *Les trois candidates apparaissent.*

[366] Les protocoles mis en œuvre par V. Novarina, d'un autre ordre, seront envisagés dans une section ultérieure (1.2.1. l'appellation).

> EVE. – (elle les appelle au micro) Jacqueline Mettetal ! Angèle Rougeot ! Barbara Fesselet ![367]

ou davantage sur le mode de la découverte, dans *Petits rôles* :

> MME VERDURE. – Maman m'appelait mon pigeon. Papa, mon sucre dans ses bons jours, Josiane dans les mauvais. Et André Miquette. Mon nom, C'est Bolbec.
> André m'a faite Verdure puis il est mort, retourné à la terre ça a fait hier quarante-six ans.
> Trois balles dans le paletot de laine offert pour la Noël, dont une a traversé le rectum, une l'estomac, et la troisième a fracassé u os de côté, à gauche. […]
> SAM. – Qui ça, trois balles ?
> MME VERDURE. – André.
> SAM. – André ? Qu'est-ce que c'est qu'André ? C'était prévu ?
> MME VERDURE. – Oubliez ça. C'est un manquant. Qui n'a d'importance que pour moi. […]
> JOHNNY. – Moi, c'est Jean Popelote. Mais on dit Johnny comme Johnny.
> LIVIO. – Monsieur Livio. Propriétaire de commerce.
> SAM. – Monsieur Livio, à vous !
> LIVIO. – Oui.
> SAM. – Alors ?
> LIVIO. – Oui.
> SAM. – Que nous dites-vous ?
> LIVIO. – Qu'est-ce que je dis ?
> SAM. – Vous êtes bien là pour nous dire quelque chose !
> LIVIO. – Oui.
> SAM. – Vous avez, je vois, un chien. Son nom par exemple ?
> LIVIO. – Cornet.
> SAM. – Cornet. Comme un cornet ![368]

ces auteurs présentent leurs protagonistes comme les candidats d'une véritable compétition à la prise de parole : un animateur les somme de raconter leurs drames, d'occuper vaille que vaille l'espace discursif qui leur est imparti, puis de se taire jusqu'au prochain tour, lorsqu'il jugera bon de les faire parler à nouveau. Par cette sorte de mise en abyme du théâtre de la parole, les écritures font alors fiction de la condition même du personnage dramatique : l'élaboration dynamique de son « effet » – son procès structurel, dans son économie réglée de révélations et de rétentions, d'engagement et de suspens – passe sur le devant de la scène. Cette fictionnalisation des modes de définition du personnage, pour n'être pas toujours aussi absolue, est quasi constante. Indépendamment du contexte diégétique qui peut être le leur, on s'aperçoit en effet qu'avant de raconter leurs histoires, les parleurs du corpus entrent le plus souvent dans la parole en venant décliner leur identité, de manière plus ou moins exhaustive.

Chez J-L. Lagarce, et conformément à la logique du jeu de rôle qui ordonne ses pièces sans prologue avoué, c'est ainsi dans une sorte

[367] P. Minyana, *Inventaires*, *op.cit.*, pp.44-45.
[368] N. Renaude, *Petits rôles*, *op.cit.*, pp.9-10.

d'énonciation minimale que les personnages disent généralement qui ils sont en prémisses de leur prise de parole :

> LA CUISINIERE. – La cuisinière. Ce que je veux dire… ce que je voulais dire…[…]
> LA DEUXIEME FEMME DE CHAMBRE. – La seconde femme de chambre. Ce qui comptait avant tout pour elle… ce qui semblait compter, c'était le peu d'importance qu'elle pouvait tenir… […]
> LE CHAUFFEUR. Le chauffeur. Madame et Monsieur perdirent le goût des longues promenades sur la grand-route. […]
> LA PREMIERE FEMME DE CHAMBRE, *sur son arrivée, sa descente*. – Le matin, la première femme de chambre monte. […]
> LE VALET DE CHAMBRE, *sur son arrivée, sa descente*. – Le valet de chambre de Monsieur suit de peu la première femme de chambre de Madame. […]
> (*Les Serviteurs*) [369]

– quitte parfois à rappeler leur nom chaque fois qu'ils se mettent à parler :

> MADAME SOPHIE NOTIOR. – Mon nom est madame Sophie Notior. […]
> MONSIEUR AUGUSTE HERUT, *il entre*. – Mon nom n'est pas madame Eda Tristesse, comme les moins stupides d'entre vous l'ont peut-être deviné. […] Mon nom est monsieur Auguste Herut. […]
> MONSIEUR AUGUSTE HERUT,, *il entre*. – Madame, permettez-moi de m'excuser, mais un fait nouveau m'a encouragé à revenir me présenter à vous. Mon nom est toujours est monsieur Auguste Herut. […]
> MADAME LOUISE SHEURER. – Mon nom est madame Louise Sheurer. […]
> MADAME EDA TRISTESSE. – Mon nom est madame Eda Tristesse […]
> MONSIEUR AUGUSTE HERUT,. – Notre nom est respectivement monsieur Auguste Herut. […]
> L'HOMME EN UNIFORME, *il entre, évidemment*. – Mon nom n'a pas d'importance. […]
> (*Erreur de construction*) [370]
>
> EVE. – Mon nom est Eve Harrington et je suis là pour l'audition. […]
> EVE. – Ordinairement, on prononce Eve Harrington. Mais parfois, cela arrive, certains disent « Ive » Harrington, c'est plus britannique. […]
> EVE. – Mon nom est Eve Harrington et je suis là pour l'audition. […]
> EVE. – Et puis encore… Eve Harring, c'est agréable également… Cela ne sonne pas faux. […]
> EVE. – Quel est le rapport avec Eve Harrington ? […]
> EVE. – Je suis Eve Harrington ! […]
> EVE. – Eve Harrington.
> Je ne sais pas pourquoi la ville, dès l'entrée… la ville me parut belle… […]
> EVE. – Eve Harrington.
> Je faisais des projets en marchant… […]
> EVE. – Je me nomme Eve Harrington et je suis venue… je suis là… je suis venue pour l'audition… […]
> (*Hollywood*)[371]

Que le protocole de présentation soit ou non l'occasion d'un détournement comique (par systématisation du procédé), ce n'est en tout cas toujours qu'en passant que les locuteurs lagarciens signalent leur identité ; surtout, ils s'en tiennent à dire leur nom : ils n'ont pas, de

[369] J-L.Lagarce in *Théâtre complet I*, *op.cit.*, respectivement pp.183, 185, 186, 188 et 189.
[370] J-L.Lagarce, in *Théâtre complet I*, *op.cit.,* respectivement pp. 19, 22, 24, 26, 28 et 32.
[371] J-L.Lagarce, in *Théâtre complet II*, *op.cit.,* respectivement pp.63, 67, 74, 81, 84, 85, 92, 94, 97.

prime abord, d'autres qualifications. Dans l'écriture de J-L. Lagarce en effet, les personnages n'acquièrent en leur densité fictive qu'au fil de la pièce, au gré des relations qu'ils nouent, des positions qu'ils prennent : leurs drames s'élaborent toujours collectivement, dans et par les échanges d'histoires, la confrontation et le partage des récits, et c'est justement la variation des points de vue, les interprétations contrastées qui font que, progressivement, les personnages se singularisent et se distinguent les uns des autres. L'important est donc d'abord et seulement de savoir qui parle (à qui). En ce sens, la mention explicite de l'identité fictive des locuteurs participe avant tout chez J-L. Lagarce du principe, plus général, de l'aveu – à la fois fond thématique récurrent et *épistémè* dramaturgique de son écriture.

Dans les premiers textes de N. Renaude ou les pièces sans silhouettes de P. Minyana en revanche, les personnages se révèlent souvent beaucoup moins laconiques :

> CHRIS. – (*vieux*)
> Je m'appelle Chris
> Chris Feuille 96 ans
> le seul Feuille encore vivant
> tous ces drames tous morts
> j'attends la mort
> je la connais
> Anne-Laure
> et moi l'avons croisée
> en 1990
> (*Anne-Laure et les fantômes*) [372]

> Papa frappa Maman. Maman tomba sur le lit. Papa, plein de remords, sauta sur maman. Ils me conçurent. C'était le matin. Au chant du coq. Ils m'appelèrent Blanche. Y accolèrent Aurore. Y ajoutèrent Céleste. J'arrivai en même temps que l'averse, face à la fenêtre.
> (*Blanche Aurore Céleste*) [373]

et vont même parfois jusqu'à délivrer une véritable fiche de renseignements exposant leur identité fictive, sur le mode de l'adresse frontale :

> MADAME KÜHN. – Je suis madame Kühn. Mariée à un monsieur Kühn. Paul Kühn exactement. Otto est un ami de longue date de mon époux. Je suis la maîtresse d'Otto. Une maîtresse de longue date également. Otto me trompe. Je peux tout à fait dire avec qui. Rita Bergère. La preuve ? Une femme sait toujours intimement ce genre de choses. L'instinct. Ma mère m'a transmis ce talent. Elle le tenait elle-même de sa mère, qui le tenait de la sienne. On pourrait remonter ainsi au fond des âges. Dans quelques temps j'aurai quarante ans. Monsieur Kühn et moi avons deux enfants. Il en réclame un troisième, timidement je l'admets, mais deux césariennes et

[372] P. Minyana, *op.cit.*, p.17
[373] N. Renaude, *op.cit.*, p.39.

> une varice derrière le genou gauche, merci ça va, et puis si je ne prenais plus de précaution, je ne pourrais plus voir Otto. […][374]

ou indirecte :

> JOSE GARCIA. – (*à Jérémie*) Je ne suis que José Garcia Harraro décédé récemment et voici ma triste histoire : originaire d'Alicante je suis venu aux usines Renault j'étais un immigré discret j'étais soudeur ! En mille neuf cent soixante et quelques j'avais une femme un fils et un « appart » mais dans les années mille neuf cent quatre-vingt et quelques il y eut une crise économique j'ai tout perdu alors je suis allé chez Moïse le ferrailleur je trimballais des vieux moteurs toute la journée je dormais dans une cave je gagnais trente francs par jour et puis je suis allé à Bagnolet chez Louis un autre ferrailleur et puis je suis allé à Montreuil chez Achille un autre ferrailleur mon contrat de travail était ancien ma carte de séjour était ancienne mon passeport était antique je bossais dix heures par jour je n'avais plus de dents ! […][375]

Par contraste avec la retenue civile des locuteurs lagarciens, ces personnages déballent leurs histoires sans fards ni détours : faisant d'entrée de jeu – et au-delà des attentes du spectateur – le point sur leur statut et leurs coordonnées fabulaires, les êtres en scène se présentent à lui en état de surcharge fictive. En ce sens, ces modalités d'entrée dans la parole apparaissent comme l'image en miroir, côté fable, des protocoles surfictionnels vus précédemment[376] : il n'est alors plus question de dénuder les procédures de mise en scène, mais au contraire de jouer, sur un mode hyperbolique, des principes de définition traditionnels du personnage.

Si les « figures-actrices », maître du jeu ou prises au jeu de la représentation, s'appréhendent en des termes métathéâtraux qui renvoient à la réalité de leur être en scène, dans ces écritures, c'est plutôt d'un état de surthéâtralité ludique qu'il s'agit : les personnages prennent corps par l'inventaire récapitulatif de leurs attributs fictifs supposés, et d'une certaine manière, ne peuvent pas avoir d'autre définition que le portrait qu'ils ont brossé d'eux-mêmes. En jouant ainsi cartes de la fiction sur table, les auteurs substituent en effet, à l'économie de l'illusion référentielle, l'imposition d'un imaginaire du personnage immédiatement saturé d'effets, qui détermine une fois pour toutes sa condition et les signes de sa spécificité. En ce sens, ces annonces préliminaires ont aussi pour effet d'affirmer les identités mises en scène comme pures créatures de langue : leurs paroles déploient un espace narratif cohérent, configuré dans le détachement – celui propre à sa *déposition* –, et ouvrent un imaginaire dont, pendant

[374] N. Renaude, *Le Renard du Nord* (1ère éd. : 1991) in *A tous ceux qui, La Comédie de Saint-Etienne, Le Renard du Nord*, Paris, Théâtrales, 2002, p.139.
[375] P. Minyana, *Où vas-tu Jérémie ?*, *op.cit.*, p.71.
[376] Cf. 1.1.1. Le franc-jeu : la figure dans l'entre-deux du drame et de sa mise en représentation. Dans les deux cas, par affichage des composantes et des contraintes qui les déterminent, les locuteurs n'apparaissent au spectateur que sur fond de convention.

un temps, les parleurs se font les simples rapporteurs. Une fois le décor planté, les données essentielles stipulées, les personnages peuvent prendre place dans l'image, en se moulant dans la parole telle qu'elle les a informés.

Ce principe consistant à définir les personnages selon la logique de jeu enfantine du « on dirait que… » – on postule une identité, on affirme un nombre entendu de propositions, et celui qui le dit l'est – ne se cantonne d'ailleurs pas forcément aux scènes d'ouverture des pièces. Dans certains textes de P. Minyana ou de N. Renaude, ces procédures d'autoprésentation des locuteurs peuvent tout aussi bien intervenir sur le mode de l'intermède : le cours de la représentation s'interrompt alors provisoirement, le temps que les personnages viennent préciser les qualités spécifiques de leur être fictif. Ainsi, qu'il s'agisse de la 14ème séquence d'*Anne-Laure et les fantômes* – intitulée de manière significative « Gros plan » :

ANNE-LAURE.–
Anne-Laure épouse de Chris quarante-deux ans
je dirais de moi que je suis nulle
Je dirais aussi
qu'une parcelle de vie
vit intensément au fond de moi
tremblante
m'anime parfois le cerveau et le regard
[…]

ARLETTE.–
Arlette épouse de Dan
j'ai souvent une douleur dans
la gorge qui gagne le
visage
un chagrin chronique
[…]
je n'attends pas de lueur dans le lointain
je n'ai pas eu de rêve de jeune fille
je suis une femme concrète

L'AMANT DE DAN.–
Je suis l'amant de Dan on dit de moi
c'est l'amant de Dan
donc je suis l'amant de Dan
j'aime Dan
Dan m'aime
Arlette m'aime elle m'énerve
il y a longtemps que
je me suis retiré dans ma caverne[377]

ou de Jean Michel Durandeau, qui dans le 3ème livre de *Ma Solange…*, vient « opér[er] un intérim avec Alex Roux. Absent pour un moment » :

[377] P. Minyana, *op.cit.*, pp.48-49.

> Moi.
> Durandeau. Jean-Michel. J'ai 52 ans. Je suis brun. Je mesure 1 mètre 79. Je chausse du 43. Je pèse 75 kg. Je porte des lunettes de vue depuis trois ans. J'ai un peu de ventre. J'aime les romans policiers et les films d'action. Je sais faire le bœuf aux carottes. J'achète mon vin par cubi de cinquante litres chez un producteur du sud-ouest. Je suis sujet à l'eczéma. J'ai mon permis poids lourd. Je joue au ping-pong avec mon fils de six ans. Ça m'énerve. Car j'ai peu de patience. Je me mets en boule très facilement. […][378]

les personnages se livrent, dans un temps d'interlude chaque fois précisément circonscrit comme tel par les auteurs, à des mises au point frontales de leur statut et de leurs attributs fonctionnels ou, sur un mode plus introspectif, à des confessions qui prennent la forme de synthèse psychologique.

Paradoxalement, les effets de distanciation sont alors le fait même des personnages : récupérant sur un mode ironique les effets de vérité par lesquels, traditionnellement, l'être théâtral s'impose comme simulacre d'individu, les auteurs délèguent directement à leurs créatures – en début ou en cours de représentation – la charge et le soin de camper leurs personnages. Garantes d'elles-mêmes par proclamation autobiographique, ces identités ne se profilent que dans l'énonciation distanciée de leur profil fictionnel : elles s'appréhendent, partant, en des termes qui ne sont ni vraiment ceux de l'illusion dramatique, ni ceux de la réalité de l'acteur. L'écriture les tient plutôt dans l'entre-deux ludique de la représentation, dont elle ne cesse d'avouer et de solliciter contradictoirement les conventions codées.

1.1.3. Galerie de personnages

Systématisées au point de devenir leur seule modalité de parole, ces procédures d'introduction descriptive donnent lieu, dans certains textes, à de véritables séquences d'apparitions, où l'auto-présentation des personnages constitue alors le principal (et à l'occasion : l'unique) moteur de la représentation : convoqués plus ou moins furtivement sur scène, les personnages viennent pour s'y déclarer à titre de témoins privilégiés (chez N. Renaude, P. Minyana), ou juste faire acte de présence (chez V. Novarina).

1.1.3.1. Témoignages

[378] N. Renaude, *op.cit.*, tome 3, p.70.

Les effets de présentation à répétition, qu'ils soient ou non sporadiques, participent chez N. Renaude ou P. Minyana d'un modèle dramaturgique à stations[379] – le renouvellement régulier des tableaux implique, autant qu'il passe par, la démultiplication des intervenants, la variété des tons, les divers effets de « couleur locale ». Dans *Où vas-tu Jérémie ?*, P. Minyana fait ainsi se confronter le duo itinérant – Jérémie et La Mère de J.G.Harraro – à toute une série de figures plus ou moins vraisemblables, qui viennent rendre compte, le temps d'une brève intervention, des drames qui les affectent : à chaque nouvelle prise de parole, il apparaît que les premiers mots de ces locuteurs constituent l'explicitation du nom qui sert précisément à les désigner – dans une parfaite conformité avec leurs qualifications effectives. Ces personnages sont en fait convoqués sur scène pour porter une parole spécifique, qui est finalement leur seule raison d'être, et qui fait d'eux, partant, l'incarnation poétique de drames condensés[380] :

> L'ASSASSIN. – (*après avoir lacéré le corps de José Garcia*) Et voilà que je tue désolé mais il faut que je tue ! Je suis un gaucher contrarié je n'ai pas connu ma mère j'ai dû quitter l'école j'ai tenté un CAP de pâtissier je voulais être parachutiste au premier saut je me pète la cheville […]
>
> LA PUTAIN EN FLAMMES. – Soufflez messieurs-dames sur la pauvre putain vous voyez bien que je brûle eh oui je suis une putain ! Aïe aïe ! Tout ça parce que les trois autres ignobles putains – mes collègues – elles m'ont amenée au parc de loisir […] voilà l'histoire : […]
>
> LA POISSONIÈRE OUTRÉE. – Et voilà qu'au loin les deux pétroliers entrent en collision et le pétrole lui naturellement tombe dans la belle mer propre qui devient sale et tout l'équipage aussi lui tombe dans la belle mer qui devient nappe de feu où les trois mille cinq cents cadavres carbonisés flottent et puis coulent et voilà que les jolis poissons voient les trois mille et quelques cadavres et tout de go ils les bouffent ! Et quand j'ai contemplé mes poissons sur mon étal ils avaient c'est vrai dans la mort un air exagérément perplexe un air de dire : je viens de manger une saloperie ! […]
>
> LA VOLEUSE D'ENFANTS. – (*Elle tient un bébé dans ses bras*) Non je n'ai pas voulu céder aux tentations faciles : location d'ovaires achat de sperme oui je l'avoue nos organes mon époux et moi ne sont pas foutus de nous donner un mouflet retenez bien cela et ne m'acculez pas ! J'ai volé un enfant ! […]
>
> LE « POILU ». – (*le nourrisson dans les bras*) Les combats inévitables qui opposent les nations répondent toujours hélas à une tradition au plus profond de la conscience des peuples et en mille neuf cent quatorze déjà […]

[379] « Le drame à stations trouve son origine dans les *Passionspiele* (les Mystères du Moyen Âge) et connaît son développement dans les drames itinérants de Strindberg, en particulier dans *Le Chemin de Damas*, et dans le théâtre expressionniste. Cette technique du drame à stations permet de bien figurer le cheminement mental et physique de l'individu aliéné dans le monde, qui se dirige vers une « conversion ». Celle-ci s'accomplit au cours de différentes étapes, à l'image des stations du calvaire du Christ. » (A.Moreira Da Silva, « Une Passion poétique : Peter Handke et le « Stationendrama » in *Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'Avenir d'une crise*, *op.cit.*, pp.110-111). Si N. Renaude et P. Minyana récupèrent ce modèle, ils en évacuent cependant la dimension téléologique.

[380] Se confirment ici les enjeux pressentis dans l'analyse de la désignation générique (cf.première partie : 3.2.1. les figures emblématiques), en même temps que se préfigure le fonctionnement des « silhouettes » (cf. 3.3.).

> LE MAGHRÉBIN ENSANGLANTÉ. – (*le nourrisson dans les bras*) Je suis boucher marseillais né à Marseille je m'appelle Ange mon père a commis l'erreur d'ouvrir les yeux au Maroc heureusement ma mère qui était maligne est venue à Saint-Luc à Marseille pour que j'ouvre les miens ! [...]
>
> L'HOMME FRAÎCHEMENT TORTURÉ. – J'ai critiqué le régime et ils m'ont torturé ils m'ont pendu par les pieds ils m'ont frappé les reins ils m'ont mis des œufs brûlants sous les aisselles pendant cinq mois et vingt jours j'étais dans une cellule : [...] [381]

« Croquées » à grands traits, ces identités fictives apparaissent comme des concentrés de personnages : à coup de confessions monolithiques, elles entrent en scène pour dire leur histoire d'une seule traite, puis sortent définitivement après avoir exposé les tenants, les aboutissants, les articulations cruciales de leur condition dramatique. Jouant leur existence en une seule prise de parole, elles lui donnent, de fait, des allures de destin : l'auteur phagocyte la logique organiciste de l'intrigue dramatique et fait de chacun de ses parleurs les représentants de tragédies en miniature, dont ils sont, le temps de leur énonciation, l'illustration vivante et exemplaire.

Ces déclamations identitaires ciselées, simplement juxtaposées, s'avèrent en ce sens indissociables de l'imaginaire théâtral propre à P. Minyana : c'est par elles que prennent forme les «images d'Épinal » qui lui sont chères[382]. Les figures qu'il propose ne renvoient cependant pas à des profils référencés dont elles seraient seulement la représentation stéréotypée : investissant la scène théâtrale pour faire part de leurs histoires selon des cadres énonciatifs ritualisés, elles élargissent au contraire, par l'espace de parole qu'elles inaugurent et dont elles sont les simples transmetteurs figurés, le champ des paradigmes potentiels. Les métaphores auxquelles a recours F. Maragnani – acteur de *Drames brefs (1)* et metteur en scène du *Couloir*[383] – sont significatives :

> « Les figures que présente P. Minyana ne se parlent pas, ne se répondent pas : leurs paroles ne sont pas informatives mais poétiques : elles s'apparentent à des paroles-bannières, des paroles-étendards »[384]

---

[381] P. Minyana, *op.cit.* in *Les Guerriers, Volcan, Où vas-tu Jérémie ?*, respectivement pp.72, 77, 78, 79, 80. Je ne recense ici que les premières apparitions, particulièrement concentrées et exemplaires du fonctionnement général de l'œuvre.

[382] Dans le programme du *Couloir*, P. Minyana dit : « Encore une fois, des références, pour moi, indispensables (la citation de deux emblèmes). Le Purgatoire, le Mystère laïc. Et je pourrais ajouter, citation de la Miniature : dans le cadre, s'organise un dispositif dramatique ; la mission des figures étant de révéler des caractères humains, des destinées exemplaire. » (*Le Couloir*, mis en scène par F. Maragnani et P. Minyana, Théâtre Ouvert, Paris, mars 2004).

[383] *Drames brefs (1)*, mise en scène de R. Cantarella et P. Minyana, Théâtre Sorano, CDN Toulouse, nov.-déc.1995.

[384] F. Maragnani, « *Parole de metteur en scène* », in *Prologue, Entente cordiale, Anne-Marie*, Paris, Théâtre Ouvert éditions, coll. / enjeux, 2004, p.113.

Dans cette écriture, la charge *emblématique* se résorbe dans la forme « manifeste » des paroles, corps de paroles indépendants, qui se déploient de manière contiguë à ceux qui les profèrent mais sans jamais se confondre avec eux. Rien ne se joue alors qui soit de l'ordre de l'incorporation : inversant les rapports de la scène au monde, c'est par l'événement singulier de la prise de parole – devenu seul critère d'exemplarité – que l'auteur renouvelle, de manière insolite, le fonds des incarnations emblématiques. Autrement dit : si les figures minyaniennes se voient conférer une sorte de dimension tutélaire, c'est du seul fait de leur parole qui, rapportant des actes indifféremment quotidiens ou historiques, triviaux ou légendaires, réalistes ou non, référencés ou pas, est finalement toujours *inouïe* avant elles. Il n'est donc plus question de petits ou de grands sujets, mais de mise en forme poétique – ou non.

Le renversement opéré par l'auteur est conséquent : la notion de « valeur » (par laquelle traditionnellement s'affirment les figures paradigmatiques) passe des faits énoncés[385] au fait même de leur énonciation. Les personnages que P. Minyana met en scène ne se présentent plus comme des pôles – attractifs ou répulsifs – d'identification, dont les actes forcent l'admiration ou la réprobation et leur confèrent, au bout du compte, une dimension emblématique. Dans une adresse frontale au spectateur, ils s'imposent au contraire d'entrée de jeu comme tels, et cristallisent des états, des humeurs, des points de vue potentiellement génériques, dont ils se font en tout cas les délégués hautement représentatifs. C'est précisément parce qu'elles se stéréotypent comme personnages que les identités proposées par P. Minyana peuvent figurer, en paroles, des types inédits.

Brossant leur portrait fabulaire sur un mode proche du résumé, hypertrophiant les procédés caractéristiques de leur mise en forme fictive, ces personnages portent en eux et à eux seuls tout un monde dramatique : à tour de rôle, les différents parleurs ouvrent des espaces narratifs hétérogènes, autonomes, qui à l'échelle de la pièce, n'entretiennent ni ne créent en définitive d'autres liens diégétiques que celui de leur contexte d'énonciation commun[386]. Cette accumulation de drames intériorisés – que les personnages ne jouent pas, dont ils témoignent seulement – se substitue à tout autre principe de progression dramatique et finalement, tient lieu d'intrigue : les diverses figures en

[385] C'est-à-dire : leur importance axiologique supposée dans une sphère culturelle donnée.
[386] L'espace-temps où ils exposent leurs histoires aux personnages dépositaires, Jérémie et La Mère de J.G.Harraro.

représentation n'apparaissent pas sur scène à titre individuel, elles sont les incarnations, les stases de l'univers de paroles que P. Minyana décide alors d'explorer. Erigées en purs êtres de fable, elles se constituent en autant de balises exemplaires du parcours contrasté de récits et de plaintes auquel l'auteur donne forme dans *Où vas-tu Jérémie ?*

Dans *À tous ceux qui*, N. Renaude choisit de faire de ce principe d'un défilé de personnages témoins le seul socle dramaturgique de sa pièce. Tout son texte progresse dans l'alternance de toasts qu'on porte :

> À LA RECONSTRUCTION !
> À MADEMOISELLE, C'EST COMMENT DEJA, À LA TRES JOLIE FIANCEE DE BOUBOULE !
> À TOUS CEUX QUI SONT TOMBES !
> À MON BRAS !
> À LA CUISINIERE ![387]

et de personnages qu'une présence didascalique cite à comparaître (du plus jeune au plus vieux), en indiquant à chaque fois leur prénom, leur nom (marital et/ou de jeune fille), leur âge :

> BERNADETTE BLANCHET, *dite* BABA, *4 ans*
> MARIELLE QUETIF, *13 ans*
> RAYMOND POQUET, *30 ans*
> MONETTE BLANCHET, *née* OSCUR, *35 ans et demi*
> GERMAIN GLOTON, *62 ans*
> ABEL GLORIETTE, *100 ans*[388]

Les parleurs, qui comme chez P. Minyana viennent témoigner en une intervention unique, s'y présentent cependant moins comme des entités dramatiques autosuffisantes qu'ils ne sont les membres actifs et solidaires d'un processus diégétique auquel ils participent tous. Ils n'ont, a priori, aucune dimension exemplaire : fortement individualisés, ils n'ont pas vocation à raconter autre chose que la situation concrète et très clairement contextualisée qui est la leur : une réunion de famille, lors d'une « *Journée d'été à la campagne à la fin des années quarante* »[389].

En choisissant de faire de ces indications spatio-temporelles le sous-titre même de sa pièce, l'auteur manifeste très ouvertement sa volonté de brosser un tableau réaliste. Et de fait, les 36 identités appelées par N. Renaude s'avèrent ancrées en territoire onomastique résolument français, avec effets de réel très appuyés – jusqu'à la parodie :

[387] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.32, 40, 44, 60 et 67.
[388] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.13, 25, 39, 47, 63 et 79.
[389] C'est le sous-titre de *À tous ceux qui* (N. Renaude, *op.cit.*, p.11).

JEAN-LUC BOURNACHOUX, *13 ans*
FRANÇOIS MOULLARD, *dit* BOUBOULE, *29 ans*
MARIE TACHE, *née* FAITARD, *62 ans*[390]

En ce sens, la manière dont l'auteur choisit de nommer ses personnages apparaît d'abord comme un jeu ouvert de l'écriture avec les codes de la chronique réaliste : N. Renaude charge chacun des protagonistes d'une haute dose de pittoresque pour mieux faire d'eux de véritables condensateurs de mémoire, avec, à chaque âge, ses tourments – et ceux de toute une époque. Les intervenants de *À tous ceux qui*, qui à tour de rôle, viennent rendre compte de leur participation aux événements fictifs et se voient d'abord affirmés comme partenaires actifs de la narration, deviennent en effet aussi les représentants singuliers de rôles ou de prises de position historiques[391]. En une succession de gros plans[392], par petits bouts d'anecdotes, les personnages sont convoqués sur scène pour venir dire qui ils sont, livrer leur point de vue sur l'histoire du jour, s'inscrire au passage dans l'Histoire des hommes :

BERNADETTE BLANCHET, *dite* BABA, *4 ans*

J'ai quatre ans, des socquettes et la robe à rayures roses et bleues ayant appartenu à ma sœur Lili morte il y a cinq ans en plein chaos historique. Baba, on m'a surnommée, pour Bernardette. […]

HERCULE BLANCHET, *7 ans*

Premier prix de calcul, premier prix de lecture, premier prix de géographie et peau de balle en gym. Au stade, je suis la proie de quolibets du style : quand on avance Hercule. Je m'appelle Hercule. À qui la faute si je suis tout maigrichon et mal tourné ? À l'avitaminose D. Et d'où elle vient l'avitaminose D ? Tout droit de la guerre. […]

GEORGINE GLOTON, *25 ans*

Qu'est-ce qu'on fait quand on est comme moi une belle fille de vingt ans et qu'un bombardement allié vous démolit en même temps et le fiancé et l'oreille ? […]

PIERROT TACHE, *28 ans*

C'est affreux d'être timide. De rougir quand on vous parle. Maman m'a prêté le costume de marié de mon père retouché par la cousine Berthe. Je n'oserai jamais

[390] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp. 23, 35 et 61. Sur les connotations onomastiques de ces identités, je renvoie aux chapitres de la première partie (3.1.1. Noms reconnaissables, noms ressemblants, noms improbables et 3.1.2. Du mon commun au nom propre).

[391] Dans sa préface à l'édition, M. Cerda présente *À tous ceux qui* comme :

> « Un croisement de petites histoires, un carrefour de paroles, un tissu de mot, un tissu social : l'étendue littéraire d'un village.
> D'un village français qui se raconte, qui prend la parole, un tissu de paroles pour panser les blessures, toutes les blessures, les hontes et les blessures causées par la guerre ou par la vie tout simplement…
> La petite histoire croise la grande, encore une histoire de croisements !!! »

(M. Cerda, « Noëlle Renaude fait feu de tout bois, petites prédispositions pour son théâtre » in *À tous ceux qui, op.cit.*, p.9).

[392] A chaque parleur correspond une page – titrée par son état civil. Seules exceptions : les deux interventions qui mettent en jeu plusieurs personnages simultanément (et se déploient alors sur deux pages).

> dire que j'aimais bien les Allemands. Pas tous les Allemands. Quelques uns. En vérité même un seul.
>
> MELANIE OSCUR, *NEE* POUPARD, *96 ANS*
>
> J'aime bien manger. C'est bon de manger. Dans le temps on ne mangeait pas temps. Donnez-moi du fromage, jeune homme. […][393]

Par-delà la situation dramatique circonstanciée qui est la leur – et qu'ils nous transmettent tantôt sur le mode du commentaire rétrospectif :

> RAYMOND POQUET, *30ans*
>
> Il m'a coûté un mois de salaire, le complet trois-pièces marron à fines rayures blanches en superbe simili drap […]. A neuf heures, alors, alors qu'on se remet à table, la veste craque dans le dos, les jambes du pantalon sont à mi-mollets. Je ne peux même pas faire danser ma petite femme. Je me souviendrai de cette journée comme le pire souvenir de l'après-guerre.[394]

tantôt sur celui de la scène en direct[395] :

> GERMAIN GLOTON, *62 ans*
>
> Tel que vous me voyez la présentement je tente, je dis bien je tente, d'avoir l'air digne. C'est-à-dire qu'en ce noble jour de commémoration je tente seulement de marcher droit et de tenir la verticale et ce pour aller aux chiottes. […][396]

– N. Renaude fait ainsi de ces personnages un échantillonnage représentatif des souvenirs, douleurs, traumatismes, agitant ou hantant la mémoire collective : les mutilations, les deuils, le rationnement, la collaboration. Plus précisément : exploitant les rituels commémoratifs, les règlements de compte, les passages aux aveux, les éclats de rancœur auxquelles manque rarement de donner lieu une réunion de convives, elle brosse le portrait d'une famille qui fait office, par métonymie, de microcosme figuratif des récits et des vécus emblématiques de toute une génération.

Dans ces textes « galerie », les personnages à intervention unique sont donc pour N. Renaude comme pour P. Minyana une occasion de jouer – chacun à leur manière – de la dimension paradigmatique dont leurs intervenants jouissent potentiellement en tant qu'êtres de représentation. Mais au lieu d'en faire la personnification d'un trait de caractère ou d'un profil sociologique élu (comme c'est traditionnellement leur fonction), ils les chargent d'être les porte-parole

[393] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.13, 15, 31 33 et 77. Une remarque : après les trois premières interventions, les personnages ne redoublent plus systématiquement leur annonce introductive ; la voix didascalique se charge alors seule de faire les présentations.
[394] N. Renaude, *op.cit.*, p.39.
[395] On retrouve dans ce texte, une fois encore, le télescopage des temporalités de l'image – fictive, scénique – qui caractérise l'auteur.

de drames qui dépassent leur propre condition fictive : N. Renaude propose des incarnations circonstanciées de récits exemplaires ; P. Minyana invente des incarnations exemplaires de récits a priori circonstanciels. En multipliant les apparitions, ces auteurs, s'ils déréalisent l'effet-personnage, font aussi de la scène une sorte de tribune ouverte et attentive aux « bruits du monde »[397], que les locuteurs ne font que relayer en passant. Ces figures, ne prenant la parole qu'à titre de témoignage, n'apparaissent pas sur scène pour jouer leur existence, mais ouvrir et donner forme, par la collection de leurs récits, à de nouveaux espaces de mémoire.

1.1.3.2. Signalements

Dans les textes de V. Novarina, qui démultiplie systématiquement le nombre de ses intervenants, les modes de présentation à la chaîne répondent à de tous autres enjeux – et prennent, de fait, de tous autres tours. Les locuteurs n'y ont alors aucune prétention figurative ; bien au contraire, l'écriture de l'apparition semble être pour cet auteur l'occasion d'un démontage systématique des procédés par lesquels traditionnellement « prend » l'illusion.

Les prises de parole de type biographique, rarement concentrées dans l'œuvre novarinienne, donnent en effet lieu, quand elles le sont, à des séances dramaturgiques en forme de réquisitoire contre le personnage lui-même. Dans la séquence IV du *Babil…*, une vingtaine de personnages viennent ainsi, par couple, soumettre leurs histoires à d'autres paires de censeurs – Rhétulus et Tribagus, l'Enfant Caput et l'Enfant Excellent dans un premier temps, relayés ensuite par l'ensemble des apparitions intempestives. Entrant en scène, les locuteurs doivent chaque fois dire qui ils sont :

> L'ACTEUR DE RHETULUS, *à ceux qui entrent*. – Vous les deux doubles, qui êtes ? Vous les deux doubles, réponds ! Qui êtes ?
> CAPELLE & RECTOR. – Sabre… siammes… Capelle et Rector.
> […]
>
> *Exit Patin. Entrent Acrimat et Onomat.*
> RHETULUS. – Vous êtes qui ? Qui vous êtes qui passez, larmants et lacrimés ?
> ACRIMAT. – Sujet, tiens moi bon par l'épaule… voici du monde, c'est les amours, toutes les pluies tombent pile sur ma face, j'en ai plus qu'une, me la souffle pas…
> […]

[396] N. Renaude, *op.cit.*, p.63.
[397] P. Minyana dit que le rôle de l'auteur consiste à « restituer le bruit du monde, la parole des gens, dans son juste volume, dans sa tonalité, faire entendre la vie, comme un témoin qui a de l'oreille » (*Les Cahiers de Prospéro* n°8, La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, juillet 1996).

ACRIMAT. – Impossible de donner un nom à celui qui se tient *là*.[398]

répondre de leur existence :

RHETULUS. – Qui es-tu vieux Rector et quel rapport as-tu avec le Vicaire de Parmet ?
[…]
TANGUIN. – Réponds, Lonomat ![399]

mais finalement, tous se voient condamnés à l'expulsion par une « Voix Extérieure », qui les affecte à des semblants de postes d'usine à la chaîne – sorte de travaux forcés réactualisés, entre imaginaire ouvrier et fonctionnalité novarinienne :

UNE VOIX EXTERIEURE. – Ouzon à la pince de prise. Paul d'Uf, à la pose des lampes à crans.
[…]
UNE VOIX EXTERIEURE. – Onomat à la pique, Acrimat au marteau.
[…]
UNE VOIX EXTERIEURE. – Jayet-Buron, à l'autogène.[400]

Dans la cinquième séquence du *Repas*[401] («*Voici la machine à vapeur* »), c'est un même à un véritable jeu de massacre[402] que se voient livrer les apparitions successives. Contrairement aux locuteurs du *Babil*, qui parlent en leur nom et sont porteurs de résidus de fable, les intervenants du *Repas* ne font pour leur part que décliner des identités de personnages de prime abord réalistes (tous parlent au nom d'une fonction référencée) mais dans des formes qui, finalement, n'ont plus que les signes extérieurs, convenus, du récit de vie. Leurs prises de parole, apparemment structurées par tout un ensemble de connecteurs spatiaux-temporels, se voient en effet dans le même temps évidées de toute référentialité – ou plutôt : détournée par un sémantisme typiquement novarinien :

L'HOMME MORDANT ÇA.
Je suis le docteur de Plombe, j'ai servi de médecin sous l'infirmier de Pénombre et Ulban. Dans la nuit de la Mésaction, j'ai vécu dans une plombine avec un furoncle norpatif à mon œil ; puis j'ai diagnostiqué l'an suivant dans un patient la zone réparable dont il m'avait affublé : il disait s'agir d'un furoncel héléboratif ; je l'ai coulé selon un cataplat mal fait par l'infirmière Hébétune. J'ai élécoulé ma vie en vie-vite-blanc ; […]

LA PERSONNE CREUSE.
Je ne suis pas comme le voleur Cabossier ; je ne suis pas le photographe Vespéro ; je suis le ministre Testiquet, le fils adoptif du député Protojaculier. Aux frontons d'as et aux prestiges des assemblées du Ouitat, j'ai dû apprendre la phrase oui-dite : *il est*

[398] V. Novarina, *op.cit.*, pp.262, 271 et 273.
[399] V. Novarina, *op.cit.*, pp. 266 et 274.
[400] V. Novarina, *Le Babil…*, *op.cit.*, pp. 265, 275 et 273.
[401] V. Novarina, *Le Repas*, Paris, P.O.L, 1996, pp.31-40.
[402] Qui n'est pas sans rappeler la scène où Ubu fait passer tous les Nobles à la « trappe » (A. Jarry, *Ubu roi*, Acte III scène 2).

réprouvant de parler. J'ai été séparatif, rétro-barbatif, résumé-vivant ; j'ai changé de parler pour être ensuite rétroparlé : [...]

LE MANGEUR D'OMBRE.
Je suis le journaliste Thur de Bolo, dit Bob à Oui-bob. J'ai fait partie du groupe Meldique. J'ai fondé avec Camille Vivissotier, au cours d'une petite pratique de golf, deux famuleuses revues de vulgarisation médicale : *J'en crève* et *J'en guéris* ; de retour à l'action, j'ai écrit *Mourir à la maison* ; puis, de mon fauteuil final, mal amarré à Caveau-Plage, j'ai démarré *L'Apiculteur orléanais* ; [...][403]

Après chaque récit de vie, le même jugement tombe, implacable : « montez dans la voiture à vapeur ! », assorti des mêmes insultes : « vous êtes un menteur », « vous êtes un voleur » – déjà, dans le *Babil*, l'auteur faisait dire à Rhétulus :

RHETULUS. – Ce mot est faux, il vous démasque : vous n'êtes pas Capelle et Rector, mais deux probants payés pour vous distraire à nos dépens ! Cessez d'apparaître, allez-vous-en hors de nos vues, vendez à d'autres vos marmonnades ; allez à d'autres, poussez ailleurs, vos creuses chansons ! j'y vais danser dans mon pantin, oreilles bandées et sans musique, la danse qu'il faut pour vous chasser ! Patte à musique et bête à son, sortez d'ici, apparitions ! [404]

C'est pourquoi, sans trop forcer l'interprétation, et compte tenu de la dimension métathéâtrale inhérente à l'œuvre novarinienne, il me semble possible de lire ces séquences d'apparitions – en forme de condamnation à la chaîne – comme la théâtralisation des refus qui caractérisent, plus globalement, cette écriture. Le personnage, exposé comme vieillerie théâtrale et objet fallacieux[405], n'est convoqué sur scène que pour mieux en être expédié : il est publiquement frappé d'ostracisme par les figures relevant d'un fonctionnement plus proprement novarinien.

Chez V. Novarina, les interventions par lesquelles les identités fictives sont supposées brossait leur portrait ne configurent rien, ne fabriquent aucune illusion : accumulant les prédicats, elles ne font que faire fonctionner à vide les structures et les principes narratifs dont procède traditionnellement l'effet-personnage. En en récupérant sur un mode parodique les conventions dénudées, ces galeries de personnage

[403] V. Novarina, *Le Repas, op.cit.*, respectivement pp.31, 34 et 36.
[404] V. Novarina, *Le Babil…*, *op.cit.*, p.270.
[405] Qu'on pense au titre de la séquence du *Repas* (« machine à vapeur »), ou aux didascalies du *Babil…* :

*Rébus. Rébus. Rébus.

permettent en fait à l'auteur de placer sur le devant de la scène la vanité qu'il y a à vouloir imiter le réel, et c'est alors par l'absurde qu'il fait tenir à ses locuteurs le discours de l'œuvre – en finir avec la reproduction de l'homme par le personnage, défaire la représentation par le langage.

Dans *Je suis* (qui plus que tout autre texte semble enclin à poser la question de l'identité), on retrouve sporadiquement ces procédés de détournement du réalisme :

> FRANÇOIS DES CHOSES.
> Ici François Concret. Ma tête est chez Paul d'Uf[406] et j'ai déjà l'esprit clos. Né de Jeanne Suzanche, concrètement née Marie-Jeanne Bodriquet, fille de la scierie Bodriquet-Bodriquet, nés Pilotiers ; et du masculin côté de Henri Bodriquet né Henri Bordier, natif d'Ailefroide, puis séjournier en Val d'Urmoche où il maria femelle d'Urmoche un beau matin dix d'octobranche sept cents verpucres qui m'accoucha vif tombé de là. […]
>
> LE PASSANT A CORDE.
> A Ivry-le-sec, j'ai connu Jean-pour-rien, à Noisy-le-bleu, une femme d'appoint, aux Urgisses-Deux j'ai vécu homme témoin ; mais voici Vulan-Serpigny où je fus militaire un an par an dans Château Urf jusqu'au 22 ; mais voici Morzine où j'ai gagné zéro de passage et Lyon-Croix-Rousse, zéro de ménage, où j'épousai la personne 2. 34. 04. 99. 140. 003. actuellement en affreux lambeaux.[407]

mais V. Novarina adopte alors aussi une autre stratégie. Au passage en revue lapidaire, il appose, de manière plus diffuse, des prises de parole autobiographiques relativement démesurées. Elles prennent essentiellement quatre visages : Jean Singulier, Le Vivant Malgré Lui, L'Homme à Horloge, Le Marchand de Cailloux[408], et leurs modalités de présentation sont variées. Auto-désignation et injonction à la prise de parole :

> JEAN SINGULIER, *entrant.*
> Prolétaire Roblet. Archange Luquet. Jean Singulier.
> […]
> LA GRAMMAIRE & LA LOGIQUE.
> Dis ta vie ! Dis ta vie ! Dis ta vie ! Dis ta vie !
> […]
> JEAN SINGULIER.

[406] On remarque au passage le recyclage d'un des personnages apparaissant justement dans la séquence de condamnation du *Babil*.
[407] V. Novarina, *Le Repas*, *op.cit.*, respectivement pp.98-99 et p.115.
[408] V. Novarina, *Je suis,* Paris, P.O.L., 1991. Je ne prends en compte ici que les longues prises de paroles de type biographique. *Je suis* présente d'autres récits démesurés, mais d'un ordre plus « existentiel », voire spéculatif (Face Bleue, L'Illogicien, La Figure dans la nuit, Le Prophète).
Le récit de vie de Jean Singulier occupe la quasi intégralité des scènes II et III de l'acte I (pp.29-53) ; il fait une seconde apparition à l'acte II, où la scène XI lui est consacrée (pp.197-207). Les autres interventions sont relativement plus raisonnables : Le Vivant Malgré Lui occupe l'espace de parole de la dernière scène de l'acte I (pp.62-72) ; L'Homme à Horloge, celui la scène 8 de l'acte II (pp.104-109) ; Le Marchand de Cailloux celui de la scène 14 de l'acte II (pp.116-122).

> Que faire pendant la matière ? Où se cacher ? J'ai habité six ans durant tout le temps dans un appartement. J'ai séjourné huit ans dans la tour aux trois temps : futur, passé, présent ; puis j'ai marché de N à N', travaillé chez T', puis poursuivi la filière F par sa diagonale B, puis en sens inverse de U à U ; […][409]

théâtralisation de l'entrée dans le récit :

> PREMIER HORLOGER.
> Qui est-ce ?
>
> SECOND HORLOGER.
> C'est un idiot dont tout l'amusement consiste à parler à une horloge qu'il croit vivante.
> […]
> PREMIER HORLOGER.
> Cette histoire est vraie : […] Il prit l'habitude de mettre, tous les matins, une grande partie de ce qu'il possédait dans le coffre de l'horloge, puis de considérer la boîte fermée des heures durant, jusqu'à la nuit, tout en disant :
>
> L'HOMME A HORLOGE.
> « Ma mort est une fortune vivante. »
>
> SECOND HORLOGER.
> Quatorzième scène. Prononcez.
>
> L'HOMME A HORLOGE.
> Aux champs, aux escabeaux, aux loirs, aux peupliers, aux pèlerins et aux restes de tout, à Jean plus rien, qui reste de tout, à eux et aux bois, j'ai demandé pourquoi j'avais été placé dans la déchirure humaine – et non en arbre en rien ou en sapin […][410]

mais tout aussi bien débuts *in medias res*, dialogué :

> UN SIMPLE D'ESPRIT.
> Et le reste du temps ?
>
> LE VIVANT MALGRE LUI.
> Je fus ce qu'il fallait avoir été pour être ; je devenais ce que j'étais devenu ; j'oubliais ce qui m'échappait sans le retenir ; j'accomplissais ce qui m'agissait ; je voyais ce que je pensais par les yeux des autres ; j'étais pas ce que j'aurais voulu décider d'être ; j'aspirais à devenir moi-même pour me souvenir d'avoir été ; je craignais d'être où j'étais parvenu ; j'avais peur de plus être dans ce qui m'arrive. Mon père me dit : Sois ce que tu sois. Ma mère itou. Et mon frère en devint quitte d'agir idem. […][411]

ou monologué :

> LE MARCHAND DE CAILLOUX.
> Ossements pour le moins. Le ciel n'est que de la terre qui manque sur terre, qui n'est que du ciel vu à l'envers. Avec mon ossement pour le moins. Où as-tu commencé ta vie ? J'ai commencé ma vie comme cercueil. Manque de veine, j'ai terminé ma vie sans moi-même.[412]

C'est que l'effet « galerie de personnages » passe ailleurs. Plus précisément : il est intériorisé.

---

[409] V. Novarina, *Je suis, op.cit.*, Acte I, scène II, pp.28-29.
[410] V. Novarina, *op.cit.*, Acte II, scène VIII, pp.104-105.
[411] V. Novarina, *op.cit.*, Acte I scène V, p.62.
[412] V. Novarina, *op.cit.*, Acte II, scène XIV, pp.116-117.

Ces quatre parleurs se distinguent en effet, outre le temps d'énonciation qui leur est imparti, par la variation à laquelle tous se livrent sur le prénom Jean. Au gré des âges, situations, événements qui ponctuent leurs récits de vie, chacun des locuteurs accole, à cette référence nominale première, une multitude d'épithètes à valeur de surnom (sorte de « *cognomen* » novarinien) :

> JEAN SINGULIER.
> J'ouvrais un temps qui n'avait plus de sens ; je me maintenais en parlant ; j'avais beau entendre le temps passer, horloge au mur, j'étais Jeanjean qui passe avec. [...] A la suite de quoi j'allai donc déposer ici-bas et là-bas, tout le vécu de ma vie à la diable… « Et voilà donc ! », comme je m'disais en face de tout : « Et voilà donc ! », on me nomma Jean-Voilà-tout. [...] J'étais Jean minuscule chez les non-advenus ; [...] Je me suis nommé tout dernier obstacle vraiment universel à l'arrivée du monde, et le premier des Jean qui Fut, non recevu, non débattu, et non parlu, ni advenu ni survenu…
>
> LE VIVANT MALGRE LUI.
> Tout ce qui est, manque. Même les mots. Une fois que je les avais nommés, je me disais que c'était uniquement ma parole qui les avait entendus. Je m'appelais moi-même pour fuir mon vrai problème : je m'appelais soir et matin : « Jean manque de rien qui manque de tout ! Jean mange-tout ! [...] J'étais Jean abstrait, j'arrivais plus à avoir aucun sens des noms concrets.
>
> L'HOMME A HORLOGE.
> Je ne veux plus voir personne tellement je suis Jean Vivant. [...] Ije, né d'un mariage humain avec ma mère unique, Je, fils de pierres, Jean Uron, Léon vrai, Jean Sans Preu et toujours enrhumé comme un néant sans avancée, moi qui méritait même pas la parole dont on me parle !
>
> LE MARCHANT DE CAILLOUX.
> On m'a appelé Jean Pétron, mais je m'appelle Dian Pétrou, on m'a appelé Jean-Marie Stigmates, puis Jean-François aux pattes, puis Jean-François de la fin qui compte, puis Jean fin de bois ; [...] Je te le dis garçon : je suis Jean d'Action ; mon langage a mal aux choses ; ma stupéfaction me déborde. La vie aussi me déborde. C'est visible.[413]

Cette identité, dont on a vu qu'elle était l'une des appellations récurrentes de l'œuvre[414], constitue la matrice à partir de laquelle l'auteur décline une infinité d'apparitions et aussi, dans une sorte de transfert de pouvoir, les locuteurs leurs diverses facettes fictionnelles. Introjetant la logique héritée de la commedia dans l'espace imaginaire et poétique d'une voix polyphonique, l'écriture donne à chaque drame, son personnage – réduit et condensé l'un comme l'autre par V. Novarina à l'état de prénom fonctionnel.

[413] V. Novarina, *op.cit.* Respectivement : JEAN, pp. 29-30, 45, 51, 52 ; L'HOMME A HORLOGE., pp.107-108 ; LE VIVANT MALGRE LUI, pp.68-69 ; LE MARCHANT DE CAILLOUX, pp.117 et 122.
[414] Cf. première partie (3.4.1.3. les rôles).

Si la malléabilité des formes nominales en Jean est l'un des éléments essentiels donnant – entre autres matériaux linguistiques – sa cohésion à l'écriture novarinienne, c'est que l'histoire de ce prénom est celle-là même de l'écriture : dès le début, c'est lui que l'auteur choisit comme figure représentative de prédilection. Dans *Le Drame de la vie*, qui démultiplie les apparitions, on trouve ainsi pléthore de Jean nommés, dès le cortège d'entrée inaugural[415], puis tout au long de la représentation, dans les listes intercalaires d'apparitions-disparitions dont V. Novarina scande son texte :

> Ils sortent. Doret crime Jean Blond. Naissance de Jean Passé. Entrent Rinon, Fresny, Azique, Laguot. L'Homme de Latrin crime Calcique. Naissance de Jean Vivant.[416]

Par contraste avec cette présence et cette sur-fréquentation didascalique, les personnages en scène s'interpellent en revanche assez peu sous ce prénom : l'attribution de cette identité reste pour l'essentiel le domaine réservé de l'auteur ; et lorsqu'il décide d'en faire un objet provisoire de dialogue, c'est précisément pour donner à entendre le rapport étroit qu'entretient la figure de Jean avec sa poétique. Elle en est l'incarnation :

> SENS.
> Parle, homme blanc, es-tu encore un étrumain ?
>
> SEGMOND.
> Il a saigné tout son sang et ne peut parler aucun son.
>
> JEAN LEON BLANC.
> Je vais quand même dire quelque chose.[...] J'ai tant saigné que je n'arrive plus à porter mon nom.[417]

– sur le mode de la filiation :

> Doc Méridon.
> Voici l'homme. Dis ton nom !
>
> Jean d'Isiphon.
> Au maire de Genève accouru pour savoir, ma mère me déclara Jean Cadavre.
>
> Doc Méridon.
> Jean Cadavre Novarina, fils de Jean Viande Novarina et de Jean Boucan, entrez-sortez ![418]

Au sein de cette juxtaposition de paroles lancées à la cantonade, de cette jubilation de l'oralité et de la langue dans tous ses états, dont procède, globalement, *Le Drame de la vie* – et dont la mention des

[415] Je renvoie aux occurrences recensées dans la première partie.
[416] V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op.cit.*, p.55.
[417] V. Novarina, *op.cit* , p.158.
[418] V. Novarina, *op.cit.*, p.161.

personnages fait partie intégrante –, Jean a pour spécificité d'inaugurer l'espace d'une parole plus subjective, à l'autoréférentialité marquée. Et ce, depuis *Le Discours aux animaux*, qui pour la première fois déploie l'imaginaire de cette voix singulière[419] et brosse, à coup de déclarations aphoristiques, le portrait d'un être qui renvoie toujours plus expressément à la définition théâtrale de la figure novarinienne :

> Je suis Jean qui suis en parlant [...]
> Je suis Jean qui danse [...]
> Je leur chantais la chanson de Jean à qui il n'est rien arrivé[420]

A la suite de ce récit mère, le prénom Jean devient donc, très logiquement, le mode d'identification privilégié de l'ensemble des parleurs novariniens. Comme on a pu le constater, Jean constitue, au sein de l'œuvre, une sorte de métapersonnage : c'est un dispositif identitaire minimal, un prototype de fiction épuré de toute narrativité exogène, pouvant servir à divers titres à l'ensemble des créatures.

---

[419] À l'origine, ce texte n'a pas vraiment été écrit dans la perspective de la scène ; mais c'est un texte d'oralité – un discours – ce qui explique que l'auteur a pu ensuite en proposer un adaptation condensée, pour la scène, *L'Animal du temps* (les citations qui suivent en sont extraites). Dans ce texte, le prénom Jean ne cesse de venir scander la parole du locuteur. Il traverse les épitaphes qu'il lit (se redoublant alors parfois, comme c'est le cas ici, par jeu de paronomase révélatrice (jean/gens) :

> Plus loin gît un qui dit : « le monde est venu sans qu'on sache. Gens de l'Occident tendent les pieds vers ceux de l'Orient. » « Tout le monde tombe quand la lumière part. » En latin-signé. Celle-ci, trois tombe plus tard : « Sang, sang, sang, trente-six fois cent », signé J'ai dit, Jean Trente-Six Mille. « Jean Grand Caïn », signé sa mère. « Simple Gendusse », « Jeanne-Arlette Domphrise, pour son anniversaire de quand. »

les citations qu'il fait :

> Voici la phrase de l'homme de huit, Jean Plumeau : « J'ai gési, je gisais, gésissais, je geu, ja pa gési non plus, ô doux être, reviens-moi ! » (V. Novarina, *L'Animal du temps*, P.O.L., 1993, pp.10-11)

et surtout, ponctue son récit de vie à la première personne. Comme dans *Je suis*, les variations nominales en Jean permettent alors au locuteur de baliser les articulations cruciales de son identité, aux fils énonciatifs du discours, et dans une parfaite interaction du propos et de l'appellation (et réciproquement) :

> Je suis l'erreur qui vit. Je suis Jean qui a toujours joué Le Vivant malgré lui. [...]
> (où l'on retrouve, en germe, les deux futurs énonciateurs de *Je suis*. Plus tard, c'est son cerveau que l'énonciateur nommera Jean Léon Blanc (identité du *Drame de la vie*). Chaque appellation, par recyclage intertextuel, en vient à définir autant de traits distinctifs et d'effets-personnages spécifiquement novariniens.
> écoutez l'annonce du vieux Jean Lucien mémorable[...]
> Vous ne diriez pas tout ça, ô cher cerveau, mon cher Jean Léon Blanc, si vous n'aviez pas depuis toujours profondément remépisé toutes les pensées émises par vous pour ce que vous dites à l'intérieur de qui vous êtes. Jean sans Objet vous êtes Jean sans Sujet : le cerveau blanc qui méprisa tout ce qu'il pensa. [...]
> Ton nom ? Jean Gébu. Ton origine ? Les tombes du trou ibref. Tes avenirs ? Les champs pantaloniques. [...]
> Je suis né un jour en. Sur la terre qui me supporte comme elle peut. Nommé ici Jean Machinal, Jean rien qui vient, Jean qui entre en sortant, Jean le Passeur Sort quand il vient [...]
> Suite à la suite de quoi, une mère me nomma Jean de Cadavre et d'Esprit [...]
> Aujourd'hui, Jean qui est, je ne distingue aucun jour de sa veille [...]
> Les inscrits au Collège réunis me voyant fuir leur société, prendre leurs maximes à contre-pied, me nommèrent Jean-Léon Blanc [...]
> Es-tu Jean Pénultien ? Sans preuve aucune je bafouillai : Non, Jean Sans Nom [...]
> J'ai fait ce que je suis ; Jean Machinal est le nom dont j'ai dû manger le titre. [...]
> (V. Novarina, *op.cit,* respectivement pp. 12, 14, 16, 17-18, 20, 28-29, 32, et 35)

[420] V. Novarina, *op.cit.*, p.37 et 39. Ce sont les aphorismes et métaphores de prédilection de l'auteur (dans *Le Théâtre des paroles* en particulier).

Incontournable dès qu'il s'agit de créer un semblant d'effet-personnage, comme dans *Vous qui habitez le temps* :

> AUTRUI.
> Jean du Temps, signale ton nom par signalement !
>
> LE GARDIEN DE CAILLOU.
> Hauteur huit mètres ; bras à vue ; jambe à huit quatre : Jeanjean de la fin des temps…
> […]
>
> L'HOMME AUX AS.
> Histoire de moi, Jean-François Zélaton, et histoire de ma femme au Blondeau, précédées des aventures du carnupèdre d'Antioche dont voici la suite moche.
> […]
>
> LE CHERCHEUR DE FALBALA.
> Répétez-moi votre nom !
>
> LA FEMME AUX CHIFFRES.
> Jeanjean Urs, Hurlucienne Ritaud. J'ai deux noms, tant que je me sens plus très bien ni chez l'un ni chez l'autre. […] [421]

mais aussi, attribué de façon beaucoup plus arbitraire, juste en passant, le temps d'une réplique, dans *Je suis* :

> L'UN DES DEUX SOSIES.
> Je précède en présence tous les absents, même vous, Jean Fou !
>
> LE SOSIE 1 & 2.
> Je ne suis pas Jean Fou, mais la victime de tout ce que je dis. […] [422]

ou *L'Origine rouge* :

> UNE FEMME PAR LA FENETRE.
> Les rouages de matière germent. Nos noms de matrice sont : *enlevez-vous.*
>
> PANTHEE.
> Comment vous appelez-vous ?
>
> UNE FEMME PAR LA FENETRE.
> Je n'ai pas de nom : Jean sans nom. Johannes sine nomine.
>
> PANTHEE.
> Vous êtes Jean sans forfait des géniteurs.[423]

ou encore, récupéré sur le mode de la citation :

> ANASTASIE.
> Chanson qui valait rien, ravalée par Jean Clamesydre.
>
> LA FEMME PANTAGONIQUE.
> « On m'appelait Nini d'Pantoise », chantée par Jean-Jean d'la porte à côté.[424]

---

[421] V. Novarina, *Vous qui habitez le temps*, *op.cit.*, 1995. Respectivement pp. 28, 38 et 67.
[422] V. Novarina,, *Je suis, op.cit.*, p.126.
[423] V. Novarina,, *L'Origine rouge, op.cit.*, p.15.
[424] V. Novarina, *L'Opérette imaginaire*, *op.cit.*, p.122.

ce prénom, tour à tour image acoustique des états du personnage, objet même des échanges, effet de vérité, lieu de théâtralité, mais aussi, matériau prosodique et rythmique de l'énonciation, ouvre un imaginaire du personnage théâtral qui ne procède que par mention et se voit signalé (par signature de l'auteur) comme purement verbal. Au sein de la multitude des identités données à entendre, et indépendamment des corps présents, la figure nominale de Jean vient homogénéiser la diversité et l'éclatement polyphonique auxquels, par ailleurs, V. Novarina soumet la représentation : elle établit avec le spectateur une relation de familiarité et de reconnaissance qui passe par l'oreille. Ce calque non figuratif, appliqué indistinctement aux parleurs, a dans le même temps pour effet de ne plus faire apparaître les êtres en scène ni comme des personnages ni tout à fait comme des humains : l'effet-personne se voit annulé pour laisser place à une identité théâtrale diffuse, qui définit et conçoit globalement l'ensemble des individus comme communauté poétique. Ce sont seulement des *gens* imaginés par la parole qu'invente le théâtre novarinien.

1.2. Jeux de noms

Au sein de l'œuvre novarinienne, Jean/gens apparaît en fait comme l'opérateur exemplaire d'une tension – toujours alternative – entre appel et présence, nom et identité, langage et être qui constitue, plus globalement, le principal creuset de l'écriture et l'une de ses lignes discursives leitmotive. L'auteur fait en effet souvent de ces questions l'objet même des prises de parole de ses énonciateurs[425] ; et naturellement, la tirade de celui qu'il choisit de nommer Le Prophète est à cet égard tout particulièrement révélatrice : elle constitue un véritable manifeste de la poétique théâtrale de V. Novarina, pour qui l'appellation est à la fois révélation de la chair des mots :

> LE PROPHETE.
> [...] J'annoncerai ensuite la suite aux choses sans noms, je leur dirai leurs noms, pour qu'elles soient des choses qui ne sont plus là. Car nous ne connaissons ici-bas les noms-des-choses, que de vue ; même leur son, nous ne le percevons que pour l'avoir entendu. [...]

re-création autant que mode de constitution du dit « réel » :

> Je donnerai également des noms à ce qui est en vrai : la table ici, la pomme ici, le bruit ici, l'automobile ici, le cercle ici, la négative ici, le oui ici – et d'autres noms, tout ce qu'il y a de plus faux, à ce qui est faux : le vindilecte, l'irlisie, le rulliet, la mitraine, le futrule,, l'ilime, le janducle, le perçiant, la gazure, la hilerpe, le lorime, l'urnulet, le sictase…

[425] Je renvoie aux divers extraits cités précédemment.

avènement de l'être, événement de présences, par un imaginaire de paroles :

> Je donnerai aussi des noms item à toutes les choses, quelles qu'elles soient, et à tous les hommes, pour qu'ils pensent d'elles qu'ils pensent à elles, même sans les voir et même dans le noir. Je dirais aussi les noms de toutes les choses du néant pour qu'elles sachent qu'il suffit.[426]

Ce sont tous les pouvoirs démiurges que V. Novarina confère à la nomination qui se voient alors ouvertement thématisés : se réappropriant le Verbe créateur et ses ambitions fondatrices (jusqu'à l'eschatologie parfois), l'auteur invente son monde par incantation.

1.2.1. L'appel

La plupart des pièces de V. Novarina s'ouvrent par des litanies de noms interpellant les entrants : dès lors que l'auteur refuse de déployer l'imaginaire théâtral sur fond d'illusion dramatique convenue, il se doit en effet de déterminer le champ d'existants à même de donner forme à la représentation – faire qu'elle ait lieu – telle qu'il l'entend. Les listes d'appellation pléthoriques qui inaugurent ses textes ont en ce sens toujours moins pour enjeu de présenter les futurs figurants que de substituer, aux simulacres consensuels, une foule sonore non référencée, indexée en définitive à la seule « pulsion » tant « néologique » que « généalogique » de l'écriture[427]. Aux listes de personnages démesurées qui introduisent, en paraxtexte, le *Babil* ou *La Lutte des morts*[428], succèdent en effet, dès *Le Drame de la vie*, des procédures énumératives intégrées au cours même de la représentation :

> Le théâtre est vide. Entre Adam.
>
> ADAM.
> D'où vient qu'on parle ? Que la Viande s'exprime ?
>
> Il sort. Entrent l'Homme de Pontalambin, L'Homme de Lambi, Jean Membret, Sapolin, l'Homme de Saporléolimasse, Bandru, l'Homme de Pontagre […][429]

Dans ce texte, l'entreprise de nomination s'inscrit clairement comme régénération de la Genèse même, elle en propose une geste alternative. La parole, qui s'est donné pour mission de reconstituer un monde sur

[426] V. Novarina, *Je suis*, *op.cit.*, Acte III, scène X, pp.190 et 191.
[427] Je reprends ici les expressions employées par P.Di Meo dans « Une mère lointaine » (article consacré à l'écriture de V. Novarina, paru dans *Théâtre/Public* n°72, festival d'automne 1986, pp.15-22).
[428] Cf. première partie (1.2. modèles extrêmes de présentation).
[429] V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op.cit.*, p.15.

fond d'apocalypse théâtrale[430], invente et fonde aussi son propre mythe des origines. Délaissant l'espèce de transe glossolalique par laquelle, dans un emballement de sons, elle donnait corps aux parleurs des premières listes, l'écriture nomme ici les figures qu'elle ne cessera ensuite plus de mettre en jeu – selon un protocole désormais ritualisé, dont l'auteur choisit d'ailleurs de toujours davantage déléguer l'office.

Dans les pièces plus récentes, les séances de comparution prennent en effet des formes plus distanciées, voire ironiques : comme si l'appel des personnages devenait pour l'écriture l'occasion de jouer avec ses propres codes. En ouverture de *L'Origine rouge* par exemple, reprenant, en plus concentré, l'une des longues listes du *Drame de la vie*, la convocation scénique des parleurs prend des allures de lignage anthropologique[431] :

> L'EVANGELISTE.
> La lumière nuit. Entrent purgatorius, purgatorius ceratops, purgatorius unio, plesiadapis tricuspidens, plesiadapis cookei, adapis magnus, adapis parisiensis, apidium philomense, apidium moustafaï, parapithecus grangeri, oligopithecus savagei, aelopithecus chirobates, aegogyptopithecus zeuxis, limnopithecus macinessi [...] homo sapiens rhodesiensis, homo sapiens neanderthalis, homo sapiens sapiens.[432]

Sur vague fond de latin entremêlant jargon paléontologique officiel et mots savants de composition absolument fantaisiste, la parole assume alors doctement sa prétention à renouveler le genre humain : elle troque le jaillissement nominal d'inspiration biblique contre une énumération plus darwinienne, qui inscrit la représentation dans l'histoire naturelle de l'espèce. Au terme de l'évolution : l'être de paroles novarinien :

> [...] – Comme un vieux biolologue, toujours manipulaire et qui écrit par compression ! [...] – Zoothète ! – Logosphère ! – Ontogène ! – Oestrodopes ! – Homme de Valère, lève-toi et marche ![433]

l'homme régénéré à même la langue, par désarticulation et combinaisons infinies de ses sons :

> Entrée des Générations. Voici la liste des Gens qui entrent par Génération : omiens, omnidiens, oliminitudiens, umiens, ulimidiens, uliminitudiens, uliminiens, olimilitudiens, umiens, unaniens, uniens, unaniniens, uliminitudiens, uriens, ulaliens,

---

[430] Jean, délégué tout nommé…

[431] L'énumération d'origine relève d'une tout autre situation énonciative : « MADAME BOUCHE. Dites-nous quelque chose en vieille langue ! LE MALADE DE DIEU. Purgatorius, Purgatorius ceratops, Purgatorius unio, Plesiadapis, Plesiadapis tricuspidens, Plesiadapis cookei, Adapis magnus, Adapis parisiensis, Apidium, Apidium philomense, Apidium moustafaï, Parapithecus, Parapithecus grangeri, Amphipithecus, Oligopithecus, Oligopithecus savagei, Aelopithecus, Aelopithecus chirobates [...] » (V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op.cit.*,pp.205-207).

[432] V. Novarina, *L'Origine rouge*, *op.cit.*, pp.8-9.

[433] Ce sont quelques uns des « slogans » d'écriture énoncés par V. Novarina (« Le Drame dans la langue française » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.57).

oliminitudiens, unimilitudiens, uliens, onanimiens, ulimilituniens, umaniniens, oniens, onanidiens, onidiens.[434]

Rationalisant la verve du nominalisme absolu à l'œuvre dans les premiers textes, s'amusant plutôt au cas par cas de l'omnipotence du verbe créateur, c'est désormais par séries que V. Novarina fait proliférer les noms :

CCLXXVIII. Fin des théâtres. Entrée dans la littérature générative.[435]

Dans le prologue de *Je suis*, l'auteur choisit ainsi de faire énumérer par Un Appelant 105 personnages aux identités étonnamment réalistes :

UN APPELANT.
Jean-Paul Cordier, André Deremble, Daniel Butay, Sylvie Moccolo, François Baud, Monique Marullaz, Paul Ruard, Louise Schonker, Suzanne Rivoire, François Ducret, Marie-Madeleine Montani, Jean-Pierre Jacquier, Hélène Pianta, Jean-Claude Capu, Jean-Pierre Gaillotineaux, Henriette Luthy, Jean-François Laffond […][436]

– qui ne correspondent, évidemment, à aucune de celles mises en scène. Juste avant la véritable entrée en matière, et après s'être livré à une très longue variation sur l'espace et la personne qui précisément a fait voler en éclats toute possibilité de repère comme de définition[437], l'auteur s'offre le luxe d'un clin d'œil aux bons vieux procédés naturalistes : leurre civil de la personne, il joue de ce pouvoir qu'a le nom de détacher l'individu sur fond de néant. Dans *Le Repas* en revanche, ce sont plutôt ses propres conventions que V. Novarina décide d'explorer. Il propose alors une centaine d'identités fortement empreintes des traits stylistiques de son écriture, toutes déclinées – selon les principes d'engendrement accoutumés[438] – par variations sur le champ sémantique du « repas » :

LA VOIX SEULE.
Entrent La Mangeuse Ouranique, Le Mangeur d'Ombre, La Mangeuse Onomate, Le Mangeur Longis, L'Homme Rongeant Son Reste, Jean Mangeoise, Le Mangeur Carnatif, Jean Mange Tout, L'Un des Mangeurs de Pierres & Cailloux, Le Dévorateur Blanc, Le Mangeur Jaculier, Jean à Dent, Le Soupirier Potasse, La Voratrice, Les Omnidés, L'Enfant Envers, Le Mangeur Spermier, Les Mangeurs de Oui-da […][439]

---

[434] V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op.cit.*, p.19.
[435] V. Novarina, « Impératifs » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.108.
[436] V. Novarina, *Je suis*, *op.cit.*, pp.17-18.
[437] Je ne cite que le début : « L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'extérieur de l'espace. Tu es à l'intérieur de rien. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est à l'intérieur de personne [...] ». Les cellules phrastiques sont livrées à cet épuisement combinatoire pendant une dizaine de pages. (V. Novarina, *Je suis*, *op.cit.*, pp.7-17).
[438] Cf. première partie (3.4.1.3. les rôles et 3.4.2. générations poétiques).
[439] V. Novarina, *Le Repas, op.cit.*, p.9.

Apparaissant comme autant d'occurrences nominales type absolument conformes à la situation contextualisée dès le titre de la pièce, cette population s'impose d'abord comme mode de configuration dramatique, application particulière de l'onomastique novarinienne.

A l'échelle de l'œuvre, ces procédures de présentation relèvent, plus globalement, du goût qu'a V. Novarina pour les nomenclatures. L'établissement de listes est un principe récurrent de son écriture (nom des oiseaux dans *Le Discours aux animaux*, des rivières dans *La Chair de l'homme*, des herbes dans *Je suis*, des mets dans *Le Repas* ; entre autres exemples) ; et finalement, dire le nom des personnages participe d'abord pour l'auteur d'une même stratégie d'épuisement du sens par mise en boucle taxinomique et saturation de l'espace sonore. Par réaction subjectiviste instinctive, le fait d'appeler des gens, si incongrus, improbables soient-ils, n'est cependant jamais totalement équivalent à la simple mention des choses. Dans l'analyse qu'elle fait des inventaires novariniens, B.Bost note bien cette ambivalence :

> « Chez Novarina, les énumérations des noms ressortissent à une poétique de l'apparition et de la « déprésentation » tout à la fois (de l'apparition-disparition en quelque sorte). Il a fréquemment insisté sur sa volonté [...] de détruire toute possibilité de représentation sur un grand bûcher sacrificiel. [...] Mais ce faisant, il multiplie ce qu'il appelle dans *Devant la parole* des « signaux d'hommes » » [440]

Il y a, dans le fait de nommer quelqu'un « en propre », comme un don inéluctable d'être. Une sorte de mot d'ordre[441] de l'existence : si l'appellation des parleurs ne répond à aucune intention fonctionnelle, elle est en revanche toujours un espace d'avènement poïétique de présences par la langue. V. Novarina en joue constamment, en établissant des rapports équivoques entre les êtres littéralement *convoqués* par les listes et ceux qui apparaissent effectivement. Ainsi, à chaque identité qu'il nomme en préambule du *Drame de la vie*, il ne fait pas forcément correspondre un référent scénique ; et inversement. Dans *Le Repas*, l'auteur creuse même cet écart encore plus ostensiblement. Adaptation scénique des premières pages de *La Chair de l'homme*, le texte présente en effet une liste des personnages en bonne et due forme :

---

[440] B.Bost, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains. Faillite ou relance de la théâtralité ? » in *Ecritures dramatiques (1980-2000). L'Avenir d'une crise*, *op.cit.*, pp.23-24.

[441] Au sens où G. Deleuze et F. Guattari le définissent : « Nous appelons *mots d'ordre*, non pas une catégorie particulière d'énoncés explicites (par exemple à l'impératif), mais le rapport de tout mot ou tout énoncé avec des présupposés implicites, c'est-à-dire des actes de parole qui s'accomplissent dans l'énoncé et ne peuvent s'accomplir qu'en lui. » (« Postulats de la linguistique », in *Mille plateaux*, *op.cit.*, p.100). Ce concept, qui revient à élargir la fonction illocutoire, performative, à l'ensemble du langage, désigne tous les actes de parole qui affectent les corps par « transformation incorporelle ». C'est là le fondement de l'inacarnation, récupérée par l'Église chrétienne sur un mode incorporant.

L'Avaleur Jamais plus
Le Mangeur d'Ombre
L'Enfant d'Outre Bec
La Mangeuse Ouranique
La Bouche Hélas
Jean Qui Dévore Corps
La Personne Creuse
L'Homme Mordant Ça[442]

mais immédiatement relayée, en ouverture de la pièce, par la Voix Seule qui pour sa part énumère 104 personnages de facture homogène[443], parmi lesquels – de fait : noyé dans la masse – le personnel annoncé en didascalie. Dans ses listes[444], V. Novarina ne fait pas de distinction entre présences incarnées et simples occurrences nominales (résidus de pièces précédentes, sujets des futurs échanges, mais tout aussi bien, concrétions linguistiques absolument arbitraires). Les traitant au même titre, il fait, de l'ensemble des êtres qu'il désigne, une même population de pure fiction poétique :

> XXVIII – Faire rapidement exister les noms comme des dessins. Action des noms. Faire sortir les noms du monde.
> XXIX – Diverses postures d'accouple, corps deux à deux, siamoiseries, monstrueuseries, postures et poses fatales, litanies, cortège, bas-reliefs.
> [...]
> CXLIV – Comme une troupe vivant le martyre, comme une horde de métaphysiciens, comme une passion métaphysique et une comédie divine sans sujet.[445]

En ce sens, ces défilés de parleurs, s'ils ont d'abord pour enjeu de balayer, en un grand déferlement acoustique, toutes les attentes mimétiques du spectateur, ont aussi pour effet d'inaugurer un espace saturé de présences inouïes, au sein duquel s'appréhendent ensuite et indifféremment toutes les figures visibles. Immergés dans une atmosphère fantomatique où la faune – en surnombre – des figurants imaginaires vient comme dé-réaliser l'ensemble du champ d'apparition,

---

[442] V. Novarina, *Le Repas*, *op.cit.*, p.7.
[443] Cf. énumération citée plus haut.
[444] À l'occasion, V. Novarina redouble d'ailleurs ces protocoles d'appellation en cours de représentation, non seulement sous forme de listes démesurées qui peuvent être le strict pendant des inventaires liminaires :

> CORNET. – Chantre, Batrassier, La Banquière, Casqué Vitrif, Griot Bercet, Sargot, Capo di Cuor, L'Infot de Doret, Doc Med, Le Gendré, Doc Médic, Funambe, Scardalinace [...] (in *La Lutte des morts*, *op.cit.*, séquence XXIV, pp.502-506)

ou prendre des formes narrativisées :

> Jean Singulier. – [...] Puis j'ai passé huit ans chez les segmentistes, à imiter le bras d'un segmentiste, et à répéter la liste des gens rencontrés au cours de ma vie méthune : Jean Cadet, Jean Clamart, Jean Créart, Jean Roblet, la belle Gibelette, Louis Vite Fait, Jean Carnatif, l'Imprudence [...] Les Enfants Semniques, l'Homme de Vili, l'Homme de Hirnilvili [...] (in *Je suis, op.cit.*, p.32-33)

mais aussi, par jaillissements plus sporadiques, dans une sorte de pulsion nominative qui vient alors comme régénérer les troupes sonores en puissance, opérer leur relève :

> Pantalon Frise. – Jahamme, Delabasse, Calmy, Frasson (in *La Lutte des morts*, *op.cit.*, p.432).

[445] V. Novarina, « Impératifs » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, pp. 92, 93 et 99.

les corps en scène se voient frappés chez V. Novarina d'incertitude ontologique.

1.2.2. L'adresse

Sur fond d'énumérations dont la première fonction est de faire le vide d'images par le son, le cortège des figures novariniennes entre en scène, paré d'atours linguistiques : dans cette écriture, la théâtralité se résorbe dans un imaginaire essentiellement dénominatif. Reste à savoir comment ces identités se donnent à entendre et partant, affectent les êtres en scène au fil de la représentation.

La première chose qui frappe dans l'œuvre de V. Novarina, et plus particulièrement dans ses derniers textes, c'est que les noms sophistiqués dont l'auteur dote ses créatures restent souvent un effet de lecture : les êtres en scène ne s'interpellent finalement qu'assez rarement sous leur identité didascalique. En revanche, ils se prêtent au jeu d'une multitude d'identités transitoires[446]. D'autorité :

> L'ACTEUR PILOTIER.
> Et vous, Docteur Niction, approchez-vous qu'on vous voie le On !
>
> L'HOMME DE OUI-BAS.
> Une nouvelle vie commence pour moi. Une ancienne vie commence pour moi. La nouvelle vie finit pour moi.[447]

ou spontanément :

> LA MANGEUSE OURANIQUE.
> Je suis la Femme de Force et je sommes son engendrement.
>
> L'AVALEUR JAMAIS PLUS.
> Je suis Jean Rien, qui va qui vient qui vit en Engendré.
> […]
>
> LA MANGEUSE OURANIQUE.
> Je suis Tonaire Sacrifiée, la fiancée vengée.
>
> L'ENFANT D'OUTRE-BEC.
> Je suis Vévée Luctu. C'est ma sœur : j'ai écrasé son agresseur.[448]

les locuteurs prennent la parole en des noms qui à défaut d'être les leurs sont toujours identifiables comme typiquement novariniens.

Dans la continuité logique des protocoles d'apparition, V. Novarina s'emploie en fait en tout premier lieu à ce que les noms ne

[446] Dont Jean fait évidemment en tout premier lieu partie.
[447] V. Novarina, *Le Drame de la vie*, *op.cit.*, p.236.
[448] V. Novarina, *Le Repas*, *op.cit.*, respectivement pp.62 et 66.

s'incorporent pas, qu'à aucun moment ils ne puissent créer l'illusion d'un personnage : il dissocie quasi systématiquement les identités des corps qui les mentionnent – sans qu'elles les désignent. Poussée à son terme, cette logique de disjonction identitaire finit par donner lieu, dans *L'Origine rouge*, à un véritable interlude polyphonique :

> L'EVANGELISTE,
> *répandant l'ouragan des noms.*
> *L'ENFANT CIRCONFLEXE.* – Vous ici, monsieur Le Hâtif ? *L'ENFANT GRAMMATICAL.* – Mais voici monsieur Le Hâtif et son affidé. *JEAN PSYCHOPHAGE.* – Où est mademoiselle de la Garigue ? *IRQ.* – Le professeur Sératops est-il arrivé ? *PANTURGE.* – Paulin ! Paula ! Venez ! Paulinet ! Pasquatin ! *MADAME VOLT.* - Qu'en dites-vous, madame Cloppoboastre ? Capitaine Nitiendre va-t-il viendre ? Capitaine Errement et Enterrement va-t-il repasser ? *L'ENFANT CHRONOPHAGE.* – Aucune issue : pénétrons-y, sortons ! *L'ENFANT CIRCONFLEXE.* – Le cycliste Robic est-il arrivé ? le cycloniste Dupamphieu est-il parvenu ? Où êtes-vous, Sophie Chiquenaude, la cyclistesse à une roue ? […][449]

Dans une sorte de double mise en abyme (du théâtre en général, de sa poétique en particulier), l'auteur fait du nom le véritable moteur du drame : hors intrigue, hors personnage, il est ce qui permet de rythmer les échanges, d'alimenter le dialogue et surtout, de déterminer les coordonnées singulières d'un monde qui se déploie concurremment à celui de la réalité. Au sein de l'œuvre, les identités novariniennes vaquent. En ce sens, l'idée de « répandre » les noms est loin d'être anecdotique : chez V. Novarina, l'attribution d'identités est avant tout liturgique, c'est par elle qu'il consacre l'espace propre à son imaginaire, impose un champ de représentation autre, configuré nominativement :

> L'AVALEUR JAMAIS PLUS.
> Sachez que les gens se pensent les uns les autres dans leurs pensées : Jean Mutique pense comme le Chasseur Nihilo, Gérard Trapet comme Léondru, l'Andripode pense comme la Sécilliaire, les Cornilliers Urs & Luthi pensent comme les huit enfants de Jean Multiplien, les Mangeurs de Oui-da ont toujours pensé comme Josyane Sylvestre, madame la Fille de la Tête de Gigant pense comme le général Maxime d'Action qui pense comme le Batrassier qui pense comme le Cycliste Dezuxe qui pense comme Son Trou à Idée. Pensez ![450]

Les êtres en scène, dont le langage repose sur des implicites et un code référentiel qui ne sont plus ceux du spectateur, ne peuvent lui apparaître que comme des individus participant eux-mêmes de l'univers dont ils parlent. Le réseau onomastique dans lequel ils sont pris agit en quelque sorte par réverbération : il irradie le personnel effectivement mis en jeu d'une sorte d'aura poétique.

Le brassage incessant d'appellations devenues familières au fil de l'œuvre et d'autres qui n'en sont finalement que les nouvelles

[449] V. Novarina, « Chronomachie », *L'Origine rouge, op.cit.*, pp.169-170.

anamorphoses permet à V. Novarina d'informer, à même la langue, un univers cohérent, qui définit l'ensemble des apparitions, même sans qu'elles le disent, comme autant d'identités avatars : toutes les créatures en scène ne sont finalement que les tours, les visages singuliers sous lesquels décide de s'incarner provisoirement l'écriture. Dans les premières pièces en revanche, où précisément la mémoire de l'œuvre ne s'était pas encore constituée et où surtout la liste des personnages n'était pas encore intégrée au corps même du texte, V. Novarina s'efforce de mettre en circulation les noms à l'intérieur même des échanges. Il multiplie les procédures de présentation :

> ABLAISE. *À la brouette.* – Ablaise Louis. Ecoute saint Quotidien, est-ce que mes jours se seraient déjà mis à diminuer ? […]
> FIGURE. – Mille besognes ! Ange Daplume, nommé Languin, aussi Figure. […][451]

comme d'interpellation :

> VORTE. – Proche, Serpol, qu'est-ce t'uves ?
> SERPOL. – Je vais commettre un crime.
> […]
> SON BALAIS. – Présentez-vous à Madame Sperme ! […]
> MADAME SPERME. – Décidez-vous Balais, à recevoir du monde !
> […]
> CORPS SENATIER. – Avance, Lantise !
> LANTISE. – Avance, gendarme !
> SON GENDARME. – O Trou Dramé, danse-nous la catadronne au son des castagnés ![452]

A l'époque, il importe d'explicitement signaler l'altérité de ceux qui sont en scène, de bloquer tous les mécanismes (réflexes) de projection du spectateur : ne se reconnaissant pas dans les identités affichées, il ne peut pas s'y identifier. Le cas Irq, mis en scène dans la deuxième séquence du *Babil*, est à cet égard manifeste. Via cette figure, l'auteur se livre en effet à un véritable martèlement identitaire, dont la seule fin est de construire un anti-effet-personnage. Déclinée d'abord sous la forme d'un simple son :

> VOLANTE 1. – Signe, nomme-le toi ! (Que va-t-il nous broder, son modulon ?) Allez, signez !
> IRQ. – i.

puis de sons combinés :

> VOLANTE 1. – […] Pour la énième et sixième fois, vite (l'âne, il ignore même son propre cul), vite, nomen, cognomen, glomen, strudiculus !
> IRQ. – i.
> VOLANTE 2. – Une lettre compte nul, il en faut trois.

---

[450] V. Novarina, *Le Repas*, *op.cit.*, pp.21-22.
[451] V. Novarina, *Le Babil des classes dangereuses*, *op.cit.*, pp.186 et 194.
[452] V. Novarina, *La Lutte des morts*, *op.cit.*, respectivement pp. 427, 475, 480.

IRQ. – Irq, signal courant, me fait dresser.

cette identité est ensuite l'objet de déformations répétées :

IRQ. – Non, Hirque, pas Hilque, pas Himque !
VOLANTE 1. – Satané maquilleur, décline ta face Hurque !
[…]
IRQ. – Irlque ! Prononcez mon nom droit à la fin !
[…]
VOLANTE 2. – Ah tiens, Hirme, quelle surprise ![453]

Image en acte de l'onomastique novarinienne – fictionnalisée sur le mode d'une longue variation généalogique :

IRQ. – […] Je suis né de la gorge à son. Je m'appelle Irq et remonte en droite ligne de I. I un soir fut éclairci et engendra Ibe qui engendra Ipe qui engendra Ite qui engendra Ile qui engendra Ime qui engendra Ize qui engendra Ije qui engendra Ide qui engendra Ife qui engendra Ire qui engendra Io qui engendra Iu qui engendra Ion qui engendra Iun qui engendra Iou, Iou se fit connaître sous le nom de Clime et Clime, alias Iou, un soir fut éclairci et m'engendra moi Irq. A une date charnière. Y est, j'ai répondu.[454]

l'attribution du nom fait office de tension dramatique :

IRQ, *seul.* – Le départ brusque des deux girons vient interrompre mon nominat. Lequel nominat tarde. A lire mon nom mettent un temps fou, recherchent si ça concorde. Il est pourtant très vite crié : Hile, Hire, Hime, Hirque ! […] Mesdames Messieurs je me demande tout de même Mesdames Messieurs, ce qu'ils veulent dire par ce silence d'absence prolongé. Coup sûr qu'ils te traquent par les dossiers, pistant ta majuscule : Harque, Hurque, Horque, ça brûle, on va l'épingler ![455]

Au sein de la multitude intervenant de manière beaucoup plus intempestive tout au long de la séquence, l'histoire de Irq catalyse les attentions et rythme le déroulé des apparitions. Mais surtout, elle s'inscrit dans le droit fil de la rénovation théâtrale entreprise et annoncée en début de texte par l'auteur : les efforts répétés que déploie le personnage pour imposer son nom sont une manière de sans cesse réffirmer une identité théâtrale indécise et au plus haut point improbable :

Le spectacle représente l'acteur au travail. Spectacle des sens, concert des museaux. Je traite à mort l'indillusion scopique ! Louis la Cape, François Chapeau.[…] [456]

Tout au long de la première partie de cette étude, on a en effet eu l'occasion de voir que le nom, premier ferment de l'*individu* et partant, artifice privilégié de l'*illusion* dramatique, devenait aussi, pour cette raison même, la voie d'accès privilégiée à leur remise en cause (« je

[453] V. Novarina, *Le Babil…*, *op.cit.*, respectivement pp.188, 200, 201, 204
[454] V. Novarina, *op.cit.*, p.214.
[455] V. Novarina, *op.cit.*, p.206.
[456] Didascalies d'ouverture de la première séquence. V. Novarina, *op.cit.*, p.159.

traite à mort l'indillusion scopique »). Dès que sa matérialité devient trop prégnante, le nom s'affiche pour ce qu'il est, sans fard réaliste : un masque, un costume, dont l'acteur s'affuble pour se transformer en personnage[457]. Sauf qu'ici, la métamorphose ne s'accomplit jamais : l'étrangeté de l'identité tient l'acteur comme le spectateur à distance du rôle ; elle ne définit qu'un être de jeu pris dans un univers de langue.

On retrouve des procédés similaires dans certains textes de N. Renaude ou de P. Minyana. Ces écritures, généralement beaucoup plus ancrées en territoires ordinaires, ne s'inscrivent en effet pas pour autant dans une logique de reproduction du réel : la mise en jeu des noms est donc souvent ce qui permet à ces auteurs, comme chez V. Novarina, de déplacer les attentes mimétiques du spectateur. Mais au lieu d'imposer un nouveau système de références, l'appellation prend plutôt dans ces écritures la forme d'une adresse compulsive, qui a pour effet d'exacerber la théâtralité. Dans *Les Guerriers* par exemple, l'interpellation de Taupin structure l'ensemble du récit de Wolf[458], du déferlement initial – celui de l'euphorie des retrouvailles :

> WOLF. – Il m'en est arrivé une bien bonne Taupin ! Si je l'ai déjà racontée l'histoire tu m'arrêtes hein Taupin ! Un an après le début de la guerre l'ennemi m'a fait prisonnier au pied d'une montagne et j'avais faim Taupin une nuit vers minuit je prends la route je fuis le camp de l'ennemi Taupin je m'en allais dans le pays et j'étais […]

à l'intermède larmoyant :

> WOLF. […] et toi Taupin qui avait le choléra ! Te souviens-tu Taupin de ton choléra ?
> *Wolf craque brusquement, il pleure sans doute.*
> J'ai bu vingt-quatre bières j'ai la tête qui tourne tiens-moi la main Taupin comme je te la tenais quand c'était la guerre !
> *Taupin lui tient la main, la gauche, celle qui reste.*
> Merci Taupin de me la tenir mon unique main !

et jusqu'à la clausule du monologue :

> WOLF. – […] je n'aurais jamais dû boire vingt-quatre bières Taupin !

Ces adresses à répétitions n'ont pas seulement une fonction d'articulation narrative. Tout au long du récit, le nom de l'interlocuteur

---

[457] Dans le deuxième acte de *L'Opérette imaginaire*, où l'auteur se livre à une citation très ouvertement parodique du « vieux » théâtre, V. Novarina recourt alors – à l'inverse – à des prénoms référencés :
POLYMNIE. – Qu'en pensez-vous Fédora Poussiéronovna ?
ORTHODULE. – J'en dois demander l'avis au bon docteur Dopopovitch Dopopoussiérev. […]
CLYTOPHON, *à Oenistre.* – Vous m'avez toujours déclaré en secret l'attachement que vous témoigniez à Suzanne, Ariane ; […]
ADRASTE. – Vous-même vous aviez dit « répit » et j'ai pris ça pour du dépit. […] Ô Camille, vous me faites dire n'importe quoi ! ô Camille, Camille !
(in V. Novarina, *L'Opérette imaginaire*, *op.cit.*, respectivement pp.73, 80 et 82).

[458] P. Minyana, *Les Guerriers, op.cit.*, pp.17-21.

intervient à titre de composante rythmique. Venant souvent ponctuer la fin des très longues phrases dont P. Minyana fait procéder le monologue de son personnage :

> WOLF. – [...] et tu sais ce que je vois Taupin ?

jouant tour à tour le rôle de rappel à l'ordre de l'écoute et de relance vers de nouveaux sujets de conversation :

> WOLF. – [...] Dru Taupin te rends-tu compte ? [...] psss qui veut dire quoi Taupin qui veut dire pipi [...]

à l'occasion pris au jeu prosodique de rimes internes :

> WOLF. – [...] hein Taupin ! [...] Taupin : « J'ai faim ! » [...] j'avais ce passeport italien Taupin ! [...] tiens-moi la main Taupin [...]

ce prénom improbable, dont la mention incessante[459] vient d'abord contrer les divers effets de réel pouvant traverser par ailleurs le discours de Wolf, participe aussi de l'économie énonciative de la partition.

Dans le prologue de *La Maison des morts*, où l'écriture adopte un mode beaucoup plus syncopé, cette intégration poétique du nom est encore plus sensible :

> GROS. – (*après une série de petits gestes qui marquent son affolement*)
> Car a mis l'cutter al cou d'la
> fifille qui hurla a Car
> a tranché le cou d'la fifille qui
> alors gisait
>
> CAR. – (*après une série de petits gestes qui marquent son affolement*)
> A Sel lui a qui a
> mis al cutter au cou d'la
> fifille et ka dit a vai a qui
> tranchê le cou et Gros regardé
> des deux yeux alors Sel
> a tranchê l'cou d'la fifille qui
> alors gisait
>
> SEL. – (*après une série de petits gestes qui marquent son affolement*)
> Gros a mis
> al cutter a cou d'la fifille
> et Car et Gros
> ensemb avé l'cutter ont tranchê
> al cou d'la fifille et moi suis parti
> é-pou-van-tê[460]

La mention en cascade des identités, fruit du mouvement de délation initié en amont de la parole[461], contribue alors de manière décisive aux

[459] Au total : vingt fois – sur un temps de parole de quatre pages et demie.
[460] P. Minyana, *op.cit.*, pp.15-16.

effets de fugue chaotique que P. Minyana choisit de composer. Par les phénomènes de heurts et de sursauts rythmiques qu'elles introduisent, ces appellations monosyllabiques ont pour effet immédiat de dérégler la syntaxe et partant de mettre à mal le sens. Rétroactivement, la fonction supposée référentielle de ces prénoms s'en trouve elle aussi affectée : leur position au sein de la phrase génère un certain nombre d'indécisions catégorielles (à l'écoute, [kar] est autant voire davantage conjonction que substantif), des effets de fusion ou d'écho (« Sel lui »/ celui ; « Gros / regardé »), qui diluent dans un même matériau phonétique l'ensemble des informations. Cette mise en situation flottante des noms renvoie à – et est rendue possible par – une instabilité plus profonde : celle du statut des êtres ainsi désignés, qui ne cessant de s'interpeller sous leurs noms de fantoche, n'apparaissent sur scène qu'à mi-chemin du pantin et de l'humain.

Dans un tout autre registre, *Promenades*, de N. Renaude, présente les mêmes effets de masquage[462] des identités. L'effet-personne des prénoms mis en jeu – de prime abord référencés[463] – se voient en effet annulé, du moins mis en retrait par la séquence énonciative où chaque fois ils apparaissent :

> « Je m'appelle Pat », dit Pat.
> « Je m'appelle Bob », dit Bob.
> [...]
> « Voici Jim », dit Bob à Pat, « et voici Pat », dit Bob à Jim.
> « Je vous connais enfin », dit Jim à Pat.
> « Moi aussi » dit Pat à Jim.[464]

La mise en boucle des incises finit en effet par l'emporter sur les prénoms, qui avant de désigner qui que ce soit, entrent dans la composition de micro-cellules rythmiques et prosodiques :

> « La femme du métro ça me tarabustait est une ancienne nurse qu'on avait embauchée quand mon beau-fils avait deux ou trois ans », dit Bob à Pat à la fin de l'hiver.
> « Une nurse ? Vous dites une nurse sans rire ? » dit Pat à Bob qui n'a aucune envie de rire.[465]

À mesure que les identités se voient réaffirmées, elles se mêlent dans une pâte phonétique homogène ([patabob], [bobapat]), qui donne aux

---

[461] LA VOIX. – KI A TUE ANNE-CHRISTELLE
LA FEMME POLICIER. – (*entrant*). RE-CONS-TI-TU-TION .(P. Minyana, *La Maison des morts, op.cit.*, p.15).
[462] Dans un emploi spécialisé, ce terme signifie : « perception plus faible ou nulle d'un son, causée par la superposition d'un autre son de fréquence différente » (*Le Petit Robert*).
[463] Dans la première partie (3.4.2.3. personnel prosodique), il avait justement été question d'un autre type de masquage – le masque nominal del'hyperfiction renaudienne.
[464] N. Renaude, *Promenades*, *op.cit.*, pp.7-8.
[465] N. Renaude, *op.cit.*, p.8.

effets de réel des allures de comptine[466]. Et quand, à la deuxième séquence de *Promenades*, la voix didascalique et les effets d'annonce qui lui étaient liés disparaissent, la mise en jeu des prénoms continue de saturer l'espace énonciatif, alors, dans l'économie interne des échanges :

> - Je vais à la plage. Vous venez, Bob ?
> - Merci Pat mais j'ai du courrier en retard.
> - Puis-je vous accompagner, Pat ?
> - Puisque vous êtes là, Jim, venez.
> [...]
>
> TOM. –
> Ah Bob, le
> Non merci
> Bob, oui, donc, Bob,
> Non merci
> Oui Bob donc,
> Oui,
> le mur,
> Bob,
> le mur au jour de l'an le mur, d'où vous êtes tombé –
> [...]
>
> TOM. –
> Bess bon il pile vous valsez Bob tombe j'abats mon mur c'est la vie.
>
> BESS. –
> Mais Matt boite
> à vie tu vas boiter toi.
> [...]
> BESS. –
> A l'avenir Tom, choisis mieux tes amis. Tom.[467]

Si la mention des prénoms reste un élément constitutif de la matérialité rythmique et prosodique de la phrase, leur passage d'un mode énoncé à un mode adressé a cependant d'autres effets : ne cessant de s'interpeller nominativement, les personnages n'accèdent pour ainsi dire jamais à l'intimité du « je » et du « tu » que supposent des relations *personnelles*. La réaffirmation constante de leur identité, les effets de présentation à répétition qui ponctuent le texte, dotent ces êtres d'un statut proprement irréductible : ils sont comme imperméables les uns aux autres. L'état de séparation n'est du coup plus strictement celui de la scène à la salle : la représentation instaure plutôt un climat

[466] « il y a comptine à proprement parler lorsqu'il y a distribution de rôles spécialisés dans un jeu, et formation d'un agencement autonome de jeu qui organise le territoire » (G. Deleuze et F. Guattari, « De la ritournelle », *Mille plateaux*, *op.cit.*, note p.403).
[467] N. Renaude, *Promenades, op.cit.*, respectivement pp.14, 19 et 34.

d'étrangeté généralisée[468]. À la fin de la première séquence de *Promenades*, on peut lire :

> Sur la route du sud, Pat dit :
> « Nous sommes de nouveau dans le réel. »
> Bob s'étonne :
> « Pourquoi ? Nous l'avions quitté ? »[469]

Dans le contexte fictif qui est le leur, ces énoncés renvoient à l'affirmation de Pat prononcée du haut de son balcon lors de sa rencontre avec Bob[470]. Comme toujours chez N. Renaude, rien que de très concret. Pourtant, il me semble aussi possible de les lire – plus métaphoriquement – comme l'inscription symtomatique de la théâtralité renaudienne. À sa manière – par surplomb « rhapsodique » de la représentation[471] et menues distorsions du vraisemblable –, l'auteur propose des êtres d'un autre genre, qui ne relèvent plus vraiment du monde connu mais qui n'y sont pas non plus absolument étrangers ; les figures mises en scène par l'écriture apparaîtraient plutôt comme des fantasmagories du réel.

1.2.3. Troubles identitaires

Précédemment, on a vu que par divers processus d'adresses poétisées et d'interpellations plus ou moins autoritaires, les auteurs s'employaient à rappeler les identités improbables, et partant, le statut ontologique ambigu (entre fantoche et humain) de leurs créatures. C'est alors de plain-pied que la théâtralité de ces êtres se trouve citée, réexposée, surexposée. Dans certains textes, c'est à l'inverse et paradoxalement en jouant des propensions fictionnalisantes du nom que les auteurs peuvent aboutir aux mêmes effets. Dans son premier texte (*Erreur de construction*), J-L. Lagarce choisit ainsi de détourner la logique réaliste de la nomination en la livrant à une dérive mécanique

---

[468] On retrouve ponctuellement les mêmes effets dans *Pièces*, de P. Minyana, en particulier dans les scènes de groupe. Au début de la pièce par exemple, les voisins de Tac, qui s'accusent mutuellement, ne vont cesser de s'interpeller sous leur nom de métier :

> – Dis donc cordonnier le spot à pinces le meuble d'angle tu les as eues (aux enchères on peut dire) [...] – Dis donc charcutier pour trois sacs tu l'as eu ta lirette – C'est une belle lirette
> – La patère les craupauds tatoueur c'est toi qui les as l'éboueur avait dit dix sacs [...] –
> – Dis donc quincaillier tu l'as eue la table (pliante) pour trois sacs tu l'as eue tu as négocié – J'ai merdé – Et toi épicier le repose-pied tu l'as [...] (« 1. Habitants parlent (1) », *Pièces, op.cit.*, pp.80-81).

[469] N. Renaude, *Promenades, op.cit.*, p.9.

[470] « Nous sommes au-dessus du réel, Bob », dit Pat encore. (N. Renaude, *op.cit.*, p.7).

[471] Je rappelle que J-P.Sarrazac définit la « pulsion rhapsodique » d'après plusieurs critères, qu'il récapitule de la sorte à la fin de son analyse : « refus du « bel animal » aristotélicien et choix de l'irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatique, épique et lyrique ; retournement incessant du haut et du bas, du tragique et du comique ; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture résultant d'un montage dynamique ; percée d'une voix narratrice et questionnante [...] » (in *L'Avenir du drame*, *op.cit.*, p.197).

systématique. À la suite de la première intervenante, qui donne le ton (en rime) :

> MADAME LOUISE SHEURER. – Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; mon fils s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; le grand-père d'un grand-père de quelqu'un s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père d'une voisine s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de sa mère s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le mari de cette amie est mort dans un accident de cheval, il s'appelait Charles.[472]

tous les locuteurs se présentent en effet de la même manière :

> MADAME SOPHIE NOTIOR. – Mon nom est madame Sophie Notior. Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre sans que l'on ait pu prouver que l'un ait pu entraîner l'autre. Le fils que nous avions préalablement eu ensemble est mort à la guerre, il s'appelait Albert, ce qui pourrait sembler évident aux plus intelligents d'entre vous.
> [...]
> MONSIEUR AUGUSTE HERUT. – [...] Mon nom est monsieur Auguste Herut. Mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre. Mon grand-père s'appelait Charles, il est mort dans un accident de cheval. Le père de mon grand-père s'appelait Emile et sa femme s'appelait Charlotte.
> [...]
> MADAME EDA TRISTESSE. – Mon nom est madame Eda Tristesse. Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre. Mon fils s'appelait Jean, il a fait la Révolution, comme il dit. [...][473]

Ces indications, employées à l'encontre de leur vocation singularisante, contextualisante, plongent les personnages dans une atmosphère de fiction répétitive : chacun des locuteurs y apparaît seulement comme spécimen, individu-type d'un monde visiblement régi par d'autres modes de fonctionnement – et d'autres déterminismes. Cette mise en crise du personnage librement inspirée de E.Ionesco fait figure d'exercice de style dans l'œuvre lagarcienne. En revanche, le trouble auquel J-L. Lagarce soumet les êtres de *La Photographie* n'est dû qu'à l'exaspération des principes d'écriture qui lui sont propres : c'est par répétitions-variations, enchevêtrement des situations de parole et porosité des énoncés[474] que l'auteur donne alors forme à un univers profondément étrange, énigmatique, où les identités des locuteurs s'effritent à mesure qu'elles se trouvent affirmées et mises en scène.

Dans le prologue de *La Photographie*, il est annoncé au spectateur que va lui être représentée l'histoire de gens « qui se sont perdus de vue, qui se retrouvent, et qui se souviennent qu'ils se connaissaient,

[472] J-L.Lagarce, *Erreur de construction* in *Théâtre complet I*, *op.cit.*, p.19.
[473] J-L.Lagarce, *op.cit.*, respectivement pp.19, 22 et 26.
[474] Il sera plus précisément question de ce point dans la suite de l'analyse (cf. 2.1.3. perméabiliser).

« avant » », des gens « qui sont persuadés de s'être connus, quelques années plus tôt »[475] – la nuance est bizarre, mais essentielle. Toute la première partie du texte présente en effet sept personnes qui vont n'avoir de cesse de s'identifier[476], au point qu'on finit par douter qu'elles se connaissent effectivement. Sur fond de politesses et de convenance très appuyées, les prises de parole oscillent en fait entre tentative de reconnaissance :

> MARTHE. – Donnez-moi, donne-moi, d'autres éléments. Pouvez-vous vous décrire ? Quel est votre âge ? Avez-vous un prénom ou un pseudonyme ? Est-ce que tu t'appelles Pierre ou Paul ?
> [...]
> PIERRE. – Je me suis dit, c'est elle. Toi. Est-ce que vous n'aviez pas un prénom ? Hélène, non ? Hélène ?

appel à la reconnaissance :

> PAUL. – Vous vous souvenez de moi ? C'est comme cela que nous nous abordions. Notre manière. Est-ce que vous vous souvenez de moi ?

démenti identitaire :

> HELENE. – Laissez-moi ! Fichez-moi la paix ! Allez-vous-en ! Recule ! Lâche-moi ! Non ! Il faut hurler ? Ce n'est pas moi ! Ce n'est pas moi !

parfois franc refus de coopération :

> KLAUS. – Je vous prie de m'excuser. Je ne vous ai pas très bien entendu. Je suis Klaus. Je ne vous écoutais pas. Toi, je ne t'écoutais pas. Je ne prêtais pas attention à vous. Nous nous connaissons, nous nous connaîtrions ? C'est drôle, je ne me souviens pas.[477]

Alors que les personnages s'étaient clairement identifiés dans le prologue[478], ce premier temps de la représentation – pourtant ordonné par le motif de la reconnaissance – aboutit paradoxalement à une perte générale des repères. Le passage incessant du vouvoiement au tutoiement, compliqué souvent dans le texte d'une indétermination de l'adresse qui ouvre le champ des possibles destinataires :

.

> PAUL. – Vous vous souvenez de moi ? C'est comme cela que nous nous abordions. Notre manière. Est-ce que vous vous souvenez de moi ?
>
> KLAUS. – Je te demande pardon ? Je vous demande pardon ?

---

[475] J-L.Lagarce, *La Photographie* in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, pp.247-248.
[476] Dans la deuxième partie du texte, les enjeux seront les mêmes, mais sur un mode soliloqué : le personnage pour sa part absent à la réunion des anciens amis essaiera à son tour de se rappeler les noms des visages figurant sur ce qui pourrait être une ancienne photo de classe.
[477] J-L.Lagarce, *La Photographie*, *op.cit.*, respectivement pp.251, 252, 248, 254 et 249.
[478] Ce prologue est cité au début du chapitre : 1.1.1. Le *franc-jeu* : la figure dans l'entre-deux du drame et de sa mise en représentation.

> MARTHE. – Excusez-moi, je ne désire pas être désagréable immédiatement, je ne désirerais pas être désagréable immédiatement. Je vous prie de m'excuser, bien vouloir m'excuser, je ne vous ai pas très bien entendu.[479]

font qu'il devient en effet très difficile, non seulement de savoir qui parle à qui, mais aussi, de déterminer la nature des relations attachant effectivement ces êtres. Or dès lors qu'il n'y a plus, même entre les personnages, de rapports d'évidence ni de reconnaissance possible, que les raisons qui les unissent ne sont plus vraiment repérables, le spectateur se trouve, de fait, relativement inquiété : c'est à lui de déterminer la part de jeu et la part de croyance qu'il décide d'accorder à la représentation.

On trouve des procédures de déstabilisation similaires dans *Fiction d'hiver* et *La Comédie de Saint-Etienne*, de N. Renaude, pour qui on a vu que le nom était presque toujours le principal moteur – dichotomique – de l'écriture[480]. La spécificité de ces textes est justement que l'auteur travaille, par la nomination, à rendre la représentation plus équivoque, ambiguë, en multipliant les effets de miroitements et de doublets fictionnels. Ainsi, si a priori on retrouve, dans *Fiction d'hiver*, le principe consistant à faire des êtres en scène les transmetteurs d'une fiction dont ils n'ont pas directement la charge[481], il s'avère que N. Renaude fabrique un espace de paroles à la logique identitaire centrifuge, dont l'emballement imaginaire finit par contaminer l'ensemble du champ de représentation, par perversion du vraisemblable.

Alors même que les êtres en scène sont supposés parler en leur nom[482], la fiction ne s'élabore que par mention de protagonistes absents (les compagnes, les connaissances), qui régulièrement permettent aux

---

[479] J-L.Lagarce, *op.cit.*, p.248.

[480] Je rappelle que dans la plupart de ses pièces, l'auteur définit un personnel purement nominal qui lui permet de charrier, sur le mode du récit ou du drame romanisé, une multitude d'événements fabulaires n'impliquant pas directement les êtres en scène ; à l'occasion, eux-mêmes deviennent – en tant que tels – un enjeu de désignation. (cf. première partie (3.3.4. Surexposition : *Comptes*)).

[481] C'est même le seul enjeu de l'écriture. Dans ce texte, l'auteur met en effet en scène deux, puis trois, puis quatre Acteurs (puis l'inverse), qui au fil de leurs conversations – des précisions des uns, des rectifications des autres, à coup d'« accointances », d'hypothèses et de recoupements des versions possibles – finissent par échafauder une intrigue complexe dont ils sont seulement les instigateurs :

> « Une *fiction d'hiver* se construit sous nos yeux, comme une enquête policière. A partir d'éléments infimes peu à peu distillés. A deux acteurs, elle naît. A trois, elle grandit. A quatre, elle culmine. A trois, elle s'épaissit. A deux, elle bée. Gît, inépuisée. » .(4ème de couverture de *Fiction d'hiver, Madame Ka*, *op.cit.*, Théâtrales, 1999).

Il n'y aura effectivement aucune résolution des énigmes alimentées tout au long des échanges. À la clôture du récit, N. Renaude préfère l'exploration sérielle et exponentielle d'un matériau fabulaire minimal.

[482] Désignés par leur statut (Acteur), les parleurs ne s'interpellent en fait jamais, si ce n'est dans la quatrième séquence – sous leur véritable état civil.

locuteurs de relancer la conversation – et de faire le point sur les informations. Or, à deux reprises, ce brassage nominatif des données va prendre la forme de véritables spéculations identitaires. La première concerne un ex-chanteur de variété, Denis Prieur, soupçonné d'être plus ou moins lié au marché de faux dollars de Hongkong – sujet de conversation qui a mis en branle toute la machine fictionnelle –, et dont chacun des parleurs va trouver un équivalent étranger :

> ACTEUR 2. – Tu ne connais pas Denis Prieur. Tu n'as jamais écouté Denis Prieur. Qu'est-ce que tu sais de Denis Prieur ?
> ACTEUR 1. – Je n'ai pas écouté Denis Prieur mais j'ai entendu Denis Prieur. A une époque, il n'y avait que lui sur les radios ce qui fait que quand j'ai entendu Gustav Hazenbrock à Hochstein-Rochbach j'ai cru que c'était Denis Prieur en allemand.
> ACTEUR 3. – Pitt Frame vous verrez c'est Gustav Hazenbrock en anglais.
> [...]
> ACTEUR 3. – Tu connais Pitt Frame ?
> ACTEUR 4. – Pas vous ?
> ACTEUR 1 ET 2. – Pas nous.
> ACTEUR 3 ET 4. – C'est une sorte de Prieur anglais.
> ACTEUR 1 ET 2. – Il paraît.
> ACTEUR 4. – Pitt Frame a pillé Denis Prieur.
> ACTEUR 3. – Hazenbrock aussi a pillé Denis Prieur.[483]

Cette déclinaison de pseudo-Denis Prieur permet, par jeu de coïncidences arbitraires, de relier des sphères d'informations a priori sans rapports, en même temps qu'elle contribue à instaurer un climat de contrefaçon généralisée affectant en tout premier lieu les énonciateurs, singularités pastiches. D'ailleurs, la deuxième spéculation a justement trait à l'identité de celle que les parleurs finissent par considérer comme la plaque tournante de tout un réseau de faussaires ; mais s'ils s'entendent sur un certain nombre de caractéristiques physiques (elle est plutôt « grande », « osseuse »), professionnelles (elle fait des transactions, joue de l'argent, peint à l'occasion), chacun la connaît en revanche sous un nom qui combine différemment ses sons :

> ACTEUR 2. – Ranit ? Je la connais ?
> ACTEUR1. – Laisse.
> [...]
> ACTEUR 2. – Ranit ne s'appellerait pas Martine ?
> [...]
> ACTEUR 2. – Elle ne s'appelle pas plutôt Martine ?
> ACTEUR 1. – Elle ne s'appelle pas plutôt Ranit ?
> ACTEUR 3. – Elle s'appelle Mirta.
> [...]
> ACTEUR 2. – Ma Martine. Je la soupçonne d'être sa Ranit.
> ACTEUR 3. – Ranit quel nom.
> ACTEUR 2. – Martine. Ranit. Mirta. La même.
> [...]
> ACTEUR 4. – Elle s'appelle Tina.[484]

[483] N. Renaude, *Fiction d'hiver*, *op.cit.*, pp.42 et 55.
[484] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp. 14, 17, 38, 43 et 53.

L'effet est gros, l'escroquerie manifeste, mais on ne saura jamais s'il s'agit bien d'une même et unique personne ou si c'était là une pure lubie initiée par Acteur 2. Et finalement, peu importe : c'est justement dans ces effets d'identités troubles, en miroir, ce mélange d'incertitudes et de suspicions nominales offerts au jugement du spectateur que se génère la fiction (et que résident ses véritables événements intrigants). Les êtres en scène, pour leur part, participant en paroles d'un univers de mécaniques combinatoires aux rouages affolés, repartent en ayant acquis par procuration, à défaut d'une réelle épaisseur, une densité déréalisée.

Dans *La Comédie de St Etienne*, la nomination permet à N. Renaude d'inquiéter encore plus directement la représentation : comme dans *La Photographie*, le jeu auquel elle livre les identités y tient alors moins lieu d'intrigue qu'il n'est le moteur de la théâtralité. Dans un premier temps, l'auteur confronte en effet le spectateur à un groupe de gens qui vont, viennent, dans un lieu non déterminé mais suffisamment grand pour que personne ne se trouve au moment voulu. Ils ont des identités françaises :

> GILLES. – Maryse n'est pas là ?
> [...]
> MARYSE. – Gilles n'est pas là ?
> [...]
> GUY. – Edith n'est pas avec vous ?
> [...]
> GUY. – Sais-tu où est Edith ?
> [...]
> REGINE. – Si vous revoyez Gilles je suis au rez-de-chaussée.
> [...]
> GILLES. – Je veux bien. Vous n'avez pas vu Maryse ?
> [...]
> YVES. – Régis tu connais ?
> [...]
> ODILE. – J'ai perdu Lise.
> [...]
> MARYSE. – Odile te cherche.
> [...]
> GILLES. – Où est Yves ?
> [...]
> MARYSE. – Où est passé Guy ?
> [...]
> YVES. – Où est Guy ?[485]

Entre deux disparitions, les êtres en scène échangent des propos souvent sans conséquences, meublent le temps, en s'attendant grignotent. On ne sait pas vraiment pour quoi, mais :

ODILE. – Il en manque toujours un.[486]

Or à force de chassés-croisés, chaque acteur, pendant un moment identifié comme français, finit par réapparaître sous un nom aux allures de fiction américaine[487]. Le jeu d'entrées et de sorties à répétition, qui depuis le début rythmaient la représentation, se double progressivement d'un effet de travestissement identitaire : dans une hyperthéâtralité alors parachevée, N. Renaude fait des coulisses le lieu de toutes les métamorphoses – et Guy devient Harvey ; Gilles, Joe String ; Yves, Mister Pitt ; Denis, Gordon ; Régis, Palmer ; Odile, Phyllis ; Régine, Sue Mellick ; Edith, Dolores A. ; Lise, L'inconnue et Sacha Vassilievna ; Maryse, Grace Pitt.

Les sujets de conversation, les cercles de références instaurés par les nouveaux venus – qui insensiblement se substituent au premier groupe et relaient leur espace de parole – relèvent d'un régime beaucoup plus fabulaire que celui à l'œuvre dans toute la première partie : comme le présageaient leurs noms, les Américains se voient dotés par l'auteur d'une réelle épaisseur fictionnelle. M. Cerda, qui travaille actuellement sur le projet de mise en scène de *La Comédie…*, analyse très finement cette transformation conjointe de l'identité et du discours :

> « La grande différence, c'est que Noëlle donne aux personnages de fiction du temps et du passé : les Français n'ont que de l'avenir ou du présent, les Américains parlent de ce qui leur est arrivé. Un personnage, c'est une personne + de l'âge. La personne n'a pas d'autre temporalité que celle du temps où elle reste sur le plateau : dans la première partie, c'est de la présence, le temps que la personne reste en scène permet de l'identifier plus ou moins facilement. Dans l'espace personnage, Noëlle crée du passé : ce sont des couples, ils ont fait des voyages, ils ont des souvenirs communs. Je crois que c'est parce qu'il y a des personnages que Sacha Vassilievna arrive : c'est un personnage complètement fictionnel, tout droit sorti de l'espace tchékhovien. Je ne sais pas si c'est représentable, ni même s'il faut le représenter, mais dans l'histoire de l'écriture, je trouve ça intéressant : Tchékhov a inventé de nouveaux personnages, en partant de personnes, justement, et en leur donnant du temps (ils ne font que parler du passé). L'arrivée de Sacha Vassilievna, du groupe de Russes, vient travailler l'espace de formation [celui des Français] et des personnages finis [les Américains]. Il peut y avoir ces deux aspects dans la pièce : côté fiction politique contemporaine, avec la confrontation des Français, des Américains et des Russes ; côté théâtre, avec cette question du personnage. »[488]

« Côté théâtre », la question que pose l'écriture est plus précisément de savoir si – du moins : jusqu'à quel point – le nom suffit à faire le personnage. N. Renaude laisse le champ ouvert, en plaçant la

---

[485] N. Renaude, *La Comédie de Saint-Etienne*, *op.cit.*, respectivement pp. 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 99, 100 et 102.
[486] N. Renaude, *op.cit.*, p.99.
[487] Sur ce point, je renvoie au chapitre de la première partie : 3.4.2. générations poétiques.
[488] Transcription d'un entretien réalisé le 8 mars 2003.

représentation dans un état de tensions contradictoires : elle rend les corps équivoques en les dotant d'un double visage.

Pour le spectateur en effet, les images-corps sont prégnantes : avant de comprendre qui est qui, il appréhende visuellement les êtres en scène. Il aura donc tendance à concevoir ensuite toutes les apparitions en regard de cette première incarnation : à chaque nom correspond en somme un nouveau rôle de l'acteur, et c'est seulement par convention qu'il fait comme si ces identités successives n'avaient *rien à voir*. Or dans le même temps, N. Renaude perturbe cette inclination (distanciatrice) en faisant justement fiction de ces dédoublements, en les rendant énigmatiques : les personnages semblent les premiers surpris de ces interférences de situations a priori sans rapports. Avant d'entrer, ils hésitent :

Harvey entre.
HARVEY. – Heu.
Harvey sort.
DENIS. – C'est qui ?
Harvey entre.
HARVEY. – Heu.
Harvey sort.
REGINE. – C'est qui ?
Harvey entre. Phyllis entre.
TOUS. – Bonjour.
HARVEY. – Jour.

croient s'être trompés :

Dolores A. entre.
DOLORES A. – Ah.
Dolores A. sort.
[…]
L'inconnue entre.
L'INCONNUE. – Pardon.
L'inconnue sort.
REGINE. – Qui est-ce ?
GILLES. – Aucune idée. [489]

À l'occasion, certaines répliques – à double entente pour le spectateur – pourraient laisser penser que tout le monde n'est pas dupe :

REGIS. – Je vous connais.
PHYLLIS. – Moi ? Non.
[…]
MISTER PITT. – Vous ressemblez à quelqu'un.
REGINE. – Moi ?
[…]
HARVEY. – Qu'ont-ils donc ?

[489] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.102, 103 et 108.

MISTER PITT. – Qui donc ?
HARVEY. – A tous s'en aller ?[490]

mais finalement, ceux qui occupent la scène se contentent de constater les perturbations, les transferts, les déplacements de présences, s'en étonnent sans en être pour autant vraiment affecté.

La Comédie de Saint-Etienne confronte le spectateur à un espace de parole en état de réorganisation permanente, où les êtres entrent en scène pour une durée variable et sous une identité précaire, douteuse : dans un va-et-vient ininterrompu, les corps apparaissent et disparaissent, revenant tantôt sous le même nom, tantôt sous un autre, toujours à la recherche des autres membres de leur groupe – français, américain, bientôt : russe – décidément bien difficile (et pour cause) à rassembler. Personne ne comprend qui est qui, mais pourtant, les conversations suivent leur cours. Les intrusions répétées, une fois passé l'événement surprenant de l'apparition, se voient en définitive accueillies dans une relative indifférence : on ne fait pas cas des dérèglements de l'attendu, comme si la scène obéissait à un autre ordre de normalité, était régie par d'autres principes – qui ne sont plus ceux de la vraisemblance ordinaire. Le marathon identitaire auquel l'auteur livre la scène apparaît en ce sens comme l'occasion d'une surenchère de la théâtralité qui lui est propre : si la pièce part d'une situation assez banale, où l'on est seulement dans l'échange de préoccupations immédiates, l'arrivée de personnages aux noms très connotés, suivie de celle (hyperthéâtrale) de Sacha Vassilievna, fait que l'ensemble des êtres – dont les sphères diégétiques s'interpénètrent en somme malgré eux – se trouve finalement plongé dans un espace de fiction absolue, dont on ne peut plus vraiment fixer les limites, distinguer clairement la part d'illusion et celle de convention. Ce jeu d'incertitudes non résolues est ce qui donne au texte et à la représentation leur étrangeté.

Au-delà de ces cas particuliers de vertiges purement nominaux, l'effet-figure a toujours partie liée avec un flottement des catégories ontologiques. Tout au long de ce chapitre, on a vu que par la mise en jeu des noms, les auteurs s'employaient à maintenir une marge d'indécision, et souvent redoublaient les effets d'indistinction et de distance réservée dont étaient en soi porteuses les identités nominales. Entremêlant les procédures d'autodésignation (qui affectent les êtres en

[490] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.105, 106 et 109.

scène) et d'appellations (qui font advenir des présences sur fond de pure convention), les écritures font en sorte qu'on soit constamment entre deux états : le drame et sa mise en représentation, où les êtres en scène s'affirment comme acteurs de leurs personnages ; l'illusion et l'aveu de l'illusion, par lequel les créatures de fiction en viennent curieusement à devenir leur propre garant ; la reconnaissance (d'un effet de réel) et l'étrangeté (de son détournement fantaisiste ou poétique). Par ces phénomènes d'entre-deux, le spectateur se voit lui aussi tenu en état d'in-quiétude : il est sollicité contradictoirement, les écritures ne lui assignent pas vraiment de place certaine ni définitive. Les figures échappent à la tradition de l'effet-miroir ; elles ont au contraire pour spécificité de relever d'une théâtralité trouble : la rencontre incarnée d'un acteur et d'un personnage rendu(e) – par l'écriture – improbable.

2. Le personnage déjoué par sa parole même : de l'énoncé collectif au corps de texte

Jusqu'à maintenant, il a été surtout question de *présentation*. De l'hypothèque nominale du personnage à la mise en jeu nominative de ses fonctionnements traditionnels (désignés voire déjoués ouvertement), la manière dont les auteurs choisissent d'introduire ou font s'introduire les êtres qu'ils mettent en scène s'est avérée déterminante : c'est ce qui définit en tout premier lieu leurs critères d'existence comme les modalités de leur réception, souvent sur le mode du paradoxe et de l'équivoque[491]. A présent, il s'agit de se demander, au-delà des protocoles d'apparition, quel *genre* d'identités la parole construit au long de la représentation – selon quelles stratégies énonciatives, quels régimes d'échanges, et avec quels effets.

Le titre attribué à cette partie est une manière de l'inscrire dans la continuité du dernier chapitre de *La Crise du personnage*, de R. Abirached[492]. Les analyses qu'y fait l'auteur, consacrées aux fonctionnements du personnage dans le « nouveau théâtre » (celui des années 50), restent en effet globalement valides pour ce qui est des êtres mis en jeu par les auteurs du corpus. Entre autres critères de définition, on peut retenir, pêle-mêle : « personnage amené au degré zéro de la personnalité » ; « squelette social, moral et psychologique » ; « tendance à la caricature » ; non « sépar[ation du] réel et de l'imaginaire » ; « souveraineté du langage ». En conclusion de son étude, l'auteur affirme pourtant :

> « ces dramaturgies se sont enfermées en elles-mêmes, au milieu d'une société qui continuait de changer. On ne peut qu'être frappé aujourd'hui de leur infécondité : elles n'ont guère suscité d'émules ni d'épigones [...] Astreint par ses principes mêmes à se reproduire dans une clôture presque parfaite, il [le « nouveau théâtre »] ne pouvait que se répéter, se taire ou revenir en arrière pour pactiser avec ce qu'il avait honni à son point de départ. »[493]

---

[491] Pour rendre compte du traitement ambigu auquel les écritures peuvent désormais soumettre le personnage, J-P.Sarrazac propose pour sa part une « équation » :

> « l'équation du personnage moderne pourrait se formuler ainsi : *présence d'un absent* ou *absence rendue présente*… Car on sent bien que c'est seulement à partir de son retrait – de sa déroute même – qu'on a quelque chance de cerner le personnage contemporain. »

et se demande, en conclusion de son article :

> « si ce « rien » qui ne cesse de circonscrire, voire d'engloutir le personnage dans les écritures dramatiques depuis le tournant du 20ème siècle renvoyait, plutôt qu'à une pure et simple négation, à un devenir autre du personnage ? » (J-P.Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant « *La crise du personnage*. » », in *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached*, Etudes Théâtrales n°20, 2001, respectivement pp.43 et 48).

C'est précisément les modalités de ce « devenir autre » que ce chapitre se propose d'explorer.

[492] R.Abirached, chapitre VI, « Le personnage mis à nu par ses auteurs mêmes », *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op.cit.*, pp.383-439.

[493] R.Abirached, *op.cit.*, p.437.

Pour R. Abirached, les termes de l'alternative sont donc, à la fin des années 70, le formalisme ou la compromission dramaturgique. Il me semble au contraire que l'écriture théâtrale de ces vingt dernières années s'est avant tout nourrie des fonctionnements hérités du « nouveau théâtre », et les a creusés, en particulier en établissant des rapports toujours plus équivoques entre la parole et le personnage.

L'état de « crise » diagnostiqué par R. Abirached est un état de fait pour les auteurs du corpus : les êtres qu'ils mettent en scène ne sont pas nécessairement là pour raconter une histoire, ils ne prétendent pas faire absolument illusion, parfois même ne renvoient à aucun modèle préexistant ; on a vu que par leurs noms, ils s'imposaient plutôt comme identités d'écriture, créatures de langue et de représentation. À la suite de leurs prédécesseurs, qui ont libéré la scène du dogme mimétique bourgeois, les auteurs s'en tiennent donc, en amont du texte, à une sorte de « degré zéro » du personnage : c'est un parleur, et non un individu prélevé à même la réalité le temps d'une représentation. Cette réduction de l'être théâtral à sa définition minimale – être seulement tissé des mots qu'il prononce – a une conséquence majeure : les identités que les écritures mettent en jeu sont désormais moins la condition que l'effet des paroles qu'elles donnent à entendre.

Ce renversement « logontologique » détermine – autant qu'il passe par – de nouvelles configurations énonciatives. Tant que le personnage était conçu comme agent fabulaire, il était maître de sa parole et faisait corps avec elle : image de son identité, affirmation de sa conscience et expression de ses sentiments, elle était la marque de sa *personnalité*. Dans les théâtres désintrumentalisés – ceux qui ne sont plus ordonnés *a priori* par la poursuite d'une intrigue ou l'agencement d'un récit – la dramaturgie de la parole devient au contraire le principal moteur du drame, aux dépens des locuteurs dont l'individualité et l'autonomie tendent simultanément à s'infirmer. Dans *Lire le théâtre contemporain,* J-P. Ryngaert montre ainsi comment la mise en crise de la fable va de pair avec celle du dialogue et partant, du traditionnel et illusoire effet-personne du personnage :

> « La convention du dialogue où l'on parlerait pour dire et construire la fable s'est trouvée ébranlée […] Là où le classicisme avait fait de la précision, de la sûreté et du caractère complet des informations adressées au spectateur une des règles de l'écriture théâtrale, les dramaturges de l'absurde ont proposé un brouillage général qui rend la nécessité du « dire » de plus en plus problématique. […] La parole n'est plus nécessairement énoncée par un personnage construit, à l'identité repérable. Ça parle toujours mais l'on ne sait pas toujours d'où ça vient, faute de repères sociaux, psychologiques, ou simplement d'identités affichée.

> On ne sait pas toujours d'où vient précisément la parole, ou qui parle, et l'on ne sait pas davantage à qui elle s'adresse. Les tressages du dialogue modifient les lois de l'alternance et font qu'on ne sait plus toujours avec certitude à qui les discours sont destinés. […] Enfin, la parole entretient un rapport à la situation et à l'action de moins en moins nécessaire ou de moins en moins codifié. Les personnages parlent « à côté » de la situation […] »[494]

Concluant qu'aujourd'hui, « tout un théâtre est construit strictement sur le terrain de la parole », J-P. Ryngaert détermine alors trois grandes zones d'écriture : le « théâtre de la conversation » :

> « théâtre où les échanges et les circulations de la parole l'emportent sur la force et l'intérêt de la situation [...] Les échanges verbaux entraînent, pour les énonciateurs, l'occupation de postures successives, comme autant de situations fugitives indépendantes de la situation générale. »

le « théâtre de la parole », où :

> « l'intérêt du dialogue ne se trouve pas du côté de ce qui est dit et le sens des énoncés [mais] est à chercher du côté de la façon dont les choses sont dites, des intonations, des hésitations, des silences, des soupirs, des retenues, dans l'exercice performatif du langage, et d'un point de vue théorique, dans la pragmatique qui étudie le caractère factuel de la parole »

enfin, « un théâtre tel qu'on le parle », notion qui permet à J-P. Ryngaert de désigner la manière dont les auteurs s'emploient à travailler la matière langue à partir de « ces ratages, de ces inachèvements et de ces à-peu-près »[495].

Dans ces dramaturgies, le personnage n'est plus la condition nécessaire de la parole, qui se déploie selon sa propre logique, en marge parfois de tout réalisme, sans être en tout cas subordonnée aux intentions de ceux qui l'émettent : c'est une notion, partant, qui tend à devenir plus ou moins accessoire. Or, dans les écritures du corpus, l'analyse des noms et de leur mise en jeu a justement révélé, en amont de la parole, l'existence d'un imaginaire du personnage très affirmé, souvent à rebours de ses présupposés traditionnels : les auteurs incarnent les voix qu'ils inventent dans des êtres théâtraux spécifiques. Dans ces textes, la question n'est en ce sens pas tant que le personnage ne fasse plus corps avec sa parole, qu'il devienne, en soi, un enjeu d'écriture : les figures se déploient *concurremment* aux énoncés[496]. Il s'agit donc de voir quelle est la nature des rapports que les auteurs choisissent d'établir des énonciateurs à ce qu'ils disent, et d'analyser comment se superposent, se règlent, s'ajustent, ou non, la fiction de

[494] J-P.Ryngaert, « Aux limites du dialogue » in *Lire le théâtre contemporain, op.cit.*, p.105.
[495] J-P.Ryngaert, *op.cit.*, respectivement pp.106-107, 116 et 120.
[496] Au double sens de « conflit » et de « simultanéité ».

l'être en scène et les modes de configuration énonciative qui lui sont attachés.

En tant que personnages « désinstrumentalisés », les figures sont le plus souvent décollées, désolidarisées des mots qu'elles prononcent, et cet écart est un effet « technique » de l'écriture, qui déjoue les règles attendues de l'énonciation théâtrale normée – naturelle, naturaliste. Or, dès qu'on s'attache à décrire la manière dont les auteurs travaillent la parole de leurs locuteurs, on repère, plus particulièrement, trois opérations récurrentes : faire en sorte que ce qu'ils disent ne les concerne plus (disjoindre), ou qu'ils le disent avec des mots qui ne sont pas les leurs (récupérer), ou selon des protocoles qui ne les engagent pas seulement à titre individuel (perméabiliser). Par ces traitements appliqués à l'énonciation, les écritures défont les conventions par lesquelles le personnage s'impose habituellement comme simulacre d'individu ; mais elles font aussi émerger de nouvelles formes d'identités, qui redéfinissent les rapports du spectateur à la représentation, et vont parfois jusqu'à inventer de nouvelles formes de personnage.

2.1. Récupérer

L'une des premières atteintes à la subjectivité supposée du personnage consiste à « impersonnaliser »[497] sa parole par incrustation voire accumulation d'énoncés prêts-à-parler. Ce régime énonciatif du « *on* dit » est un principe qu'on trouve chez tous les auteurs du corpus – à l'exception notable de N. Renaude (chez qui les phénomènes de récupération sont toujours internes à l'œuvre[498]) ; plus que le constat général, l'intérêt est que chaque écriture développe sa propre mise en scène de la parole collective, et à sa manière met en défaut l'illusion d'individualité[499].

[497] J'emprunte l'expression à J-P.Sarrazac, qui l'emploie en conclusion de l'article cité précédemment.
[498] Les locuteurs citent d'autres locuteurs. Je reviendrai sur ce point dans la suite de l'analyse (2.3.porosité).
[499] On peut mettre en perspective ce renouvellement statutaire du personnage et les analyses plus proprement « politiques » de Miguel Benasayag, qui pour sa part parle d'un « mythe de l'individu », qu'il dénonce comme fondement de la société et de la culture capitaliste occidentale : « On imagine couramment que l'individu est ce qui s'oppose à la masse, or il n'y a pas de masse sans la construction préalable d'une sérialisation, sans la déconstruction du lien social par la formation de l'individu, qui est l'atome et le nom de l'ensemble d'une massification. […] « individu » est le nom d'une organisation sociale, d'une cosmogonie et d'un pouvoir. » Il oppose à ce terme celui de « personne », qu'il conçoit comme une identité non pas transparente et infrangible, mais opaque et en devenir : la personne est mise en situation dans le monde et traversée par lui ; contrairement à l'individu, elle ne prétend pas le maîtriser : « C'est pourquoi nous ne pensons pas qu'on puisse identifier le concept d'individu avec celui de « personne », mot que nous utilisons pour

2.1.1. P. Minyana et les expressions

Dans l'œuvre de P. Minyana, l'apparition d'un matériau de récupération – incrusté de manière ponctuelle – est contemporaine du passage aux silhouettes : tout au long du cycle des « maisons »[500], les êtres réduits à leurs contours de personnages se tiennent aussi au bord des discours. Par divers moyens, l'auteur s'emploie en effet à évider tout ce qui serait de l'ordre de l'intériorité, du propre, de la substance : souvent, il démultiplie les procédures de disjonction de la parole[501] ; mais quand il fait parler les locuteurs en leurs noms, c'est encore pour les mettre à distance de leurs propres mots. En ouverture de *Drames brefs (1)*, apparaît ainsi pour la première fois la sentence « expression consacrée » :

> FILS 1. –
> On peut dire qu'on l'a menée
> au tombeau
>
> FILS 4. –
> EXPRESSION CONSACREE
>
> *Il pouffe.*
>
> FILS 3. –
> Jamais croisé les armes
> baissé les bras fait le mort
> oui
>
> FILS 4. –
> EXPRESSION CONSACREE
>
> *Il pouffe. Silence.*[502]

.

que l'on peut retrouver ensuite, à l'occasion, sur le mode de la ritournelle :

> LA FEMME A LA NATTE. –
> Enfin bref des frottis frottas c'est le mot l'haleine gâtée par le pernod et qui voulait me culbuter et me tordait le cou un point c'est tout jamais connu le septième ciel EXPRESSION CONSACREE.
> *Elle pouffe.*[503]

---

désigner le pli caractérisé par une unité contradictoire et qui détermine l'être-là de chacun de nous dans le monde. » (M.Benasayag, *Le Mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 1998, pp.13-14).

[500] Cf. première partie (3.4.1.2. les créatures).

[501] Cette question sera l'objet des chapitres suivants : 2.2.1. figures de lecteurs et 2.2.2. commentateurs de plotos, échangeurs épistolaires).

[502] P. Minyana, *Drames brefs (1)*, *op.cit.*, p.17.

[503] P. Minyana, *La Maison des morts*, *op.cit.*, p.35.

mais qui a surtout pour effet d'inaugurer une période d'attention aiguë aux poussées de langue commune au sein des discours.

Dans *Drames brefs (1)*, l'auteur se contente de les signaler, dans le corps même de l'écriture :

> FILS 1 et 2. –
> DES VERTES ET DES PAS MÛRES
> DES VERTES ET DES PAS MÛRES
>
> LA FEMME. –
> *Entre ses dents ; à ses fils ; doigt pointé vers la porte, derrière laquelle on a entendu des pas.*
> NE ME ROULEZ PAS DANS LA FARINE[504]

Le recours à la majuscule est une indication pour l'acteur : il est invité à traiter ces paroles autrement ; mais il peut très bien ne pas en tenir compte. Dans la suite de l'écriture en revanche, P. Minyana ne se contente pas d'inscrire cette distance de l'énoncé à l'énonciateur, il la donne à entendre. On retrouve alors le motif de l' « expression », mais sans épithète – la qualification prend la forme d'un commentaire :

> HOMME A LA LETTRE. – (*voix stridente, sans doute*)
> Sa vie ne tenait qu'à un fil notre ami est parti avant-hier au petit matin si l'expression abattu par le chagrin est discutable l'expression ivre de chagrin en dit plus nous étions ivre de chagrin […]
> (*Drame brefs (2))*
>
> *Le narrateur lit.*
> Je sens l'amour monter en moi c'est une expression qui décrit bien la sensation d'aimer nous ne faisons plus qu'un voilà encore une expression qui me convient […]
> (*Habitations*)
>
> UN
> Ah c'était un havre de paix
> (je n'aime pas beaucoup l'expression havre de paix mais on se comprend)
> (*Prologue*)[505]

L'idée de « se comprendre » est intéressante : le plus souvent, on s'aperçoit en effet que les incrustations d'expressions toutes faites interviennent justement au moment où il est question de mettre des mots sur une émotion forte (la paix, la douleur, l'amour, la mort). Chez P. Minyana, le recours à la locution commune a une double fonction : tenir à distance le pathos (le personnage ne dit rien en propre), mais aussi substituer, à l'identification psychologique, la mise en circulation complice de mots qui, pour être galvaudés, ont en tout cas le mérite

[504] P. Minyana, *op.cit.*, pp.22 et 45.
[505] P. Minyana, *Drames brefs (2)*, *op.cit.*, p.13 ; *Habitations*, « La villa », *op.cit.*, p.55 ; *Prologue, Entente cordiale, Anne-Marie*, *op.cit.*, p.23.

d'être partagés – et partageables – par tous[506]. Hors sentimentalisme, sans rien de spectaculaire, quelque chose se dit de l'humain, sur le mode de l'anonyme universel.

Il y a en ce sens, dans les expressions figées, une économie de moyen qui renvoie directement au tournant d'écriture de l'auteur :

> « En 1995, pour une raison inconnue de moi, je suis passé du maximalisme au minimalisme. Et c'était tout aussi exaltant de travailler ces phrases squelettiques, ces paroles laconiques qui convoquent non pas de la parlote ordinaire, le babil familier, mais la sentence, la phrase empruntée, la citation. »[507]

et qui explique que dans les textes plus récents, la question de « l'expression » se pose en des termes qui ne sont plus seulement citationnels. Elle devient une forme d'écriture à part entière, sert de modèle :

> « Dans *Le Couloir*, je voulais que chaque réplique soit comme inscrite sur les murs, que cela soit comme des slogans, avec la densité et le raccourci des formules : les personnages parlent comme des livres, il y a une force d'apparition de la langue. »[508]

L'attribution de répliques totémiques – référencées ou non – est indissociable de la stylisation du personnage en figure telle que la conçoit P. Minyana : les êtres qu'il met en scène ne sont que des êtres de formules, donnant lieu à « une représentation symptomatique du monde »[509]. Parce qu'il fait appel, en lieu et place des tourments supposés intérieurs du personnage, à des affects dont l'expression est déjà cataloguée, P. Minyana objective les drames et ce faisant, déplace les attentes subjectivistes du spectateur : il ne le confronte qu'à des manifestations cliniques, où les êtres demeurent étonnamment étrangers à eux-mêmes et les uns aux autres.

---

[506] En note de ses relectures, Fabien Cavaillé me faisait remarquer que le lieu commun était l'équivalent linguistique de l'image d'Épinal – dont on a vu qu'elle hantait l'imaginaire théâtral de P. Minyana. Il me rappelait aussi que « dans la tradition classique, la citation, la sentence, construis[ai]ent à même la parole une communauté culturelle, un rêve d'humanisme et d'humanité. ». Je rapporte ici la citation qu'il a eu la gentillesse et la pertinence de me transmettre : « Devenu voie d'accès aux trésors du passé, le lieu commun ordonne et multiplie l'expérience limitée des existences particulières ; il devient instrument de conceptualisation, donne sens à la vie, aide les esprits à organiser le monde où ils vivent. En même temps, par l'ouverture d'un devenir et la contemplation d'une pérennité, il projette les destins individuels sur le plan de l'*humanitas*. » (B.Burgnot, « Florilèges et Polyantheae : diffusion et statut du lieu commun » in *Mémoire du texte. Essai de poétique classique*, Paris, Champion, 1994, p.275).

[507] P. Minyana, « Du grotesque au tragique » in *Prologue, Entente cordiale, Anne-Marie*, *op.cit.*, p.8.

[508] Transcription d'un entretien réalisé avec P. Minyana en juillet 2003.

[509] « Je me suis approprié le « mystère laïc ». Dans de courtes fresques, j'ai convoqué des fantômes, des archétypes, des figures. J'ai tenté de donner une représentation symptomatique du monde. » P. Minyana, cité par L.Cazaux dans sa préface à la réédition de *Fin d'été à Baccarat*, Paris, Théâtrales (1ère éd. : 1994), 1997, p.9.

2.1.2. Scies et sentences chez J-L. Lagarce

Dans l'œuvre lagarcienne, qui cultive plutôt les identités aux contours flous (les personnages ne sont jamais vraiment individualisés, souvent ouvertement génériques), le langage commun – qui va aussi donner lieu à une double mise en scène, typographique et énonciative – se répand de manière beaucoup plus diffuse. Excepté dans les deux premières pièces de J-L. Lagarce[510], des corps étrangers viennent en effet systématiquement se greffer aux paroles des locuteurs : ils sont très officiellement circonscrits comme tels par l'auteur (qui les signale à l'aide de guillemets ou d'italique, comme autant de trouées des discours[511]) et les personnages en sont toujours conscients.

C'est dans *La Place de l'autre* que J-L. Lagarce travaille pour la première fois un matériau cité comme récupéré. Dans ce texte, l'auteur se livre même à une mise en scène « manifeste » : dictons populaires, lieux communs, proverbes, se voient affichés en majuscules :

> ELLE, *debout.*– Oui, bien sûr, bien sûr… Asseyez-vous, asseyez-vous… LA VIE N'EST PAS SI LONGUE… IL VAUT MIEUX VIVRE ASSIS QUE DEBOUT… Parlons d'autre chose : alors, l'homme me dit…
> […]
> LUI, *assis..*– Vous voyez ?
> *L'imitant.*
> « LA VIE EST DIFFICILE. »
> « BIEN MAL ESPERE NE VOUS TOMBE JAMAIS DESSUS. »

À l'occasion, un aphorisme vient en chasser un autre :

> ELLE, *debout.*– « L'HOMME EST UN HOMME POUR L'HOMME. »

– l'ironie est explicite, jusqu'à la caricature :

> ELLE, *debout.*– QUAND ON VEUT ON PEUT.
> TOUT EST QUESTION DE VOLONTE.
> L'AVENIR APPARTIENT A CEUX QUI OSENT.
> LE PASSE, C'EST CE QUI RESTE QUAND ON N'A RIEN ESSAYE.
>
> *Un temps.*
>
> L'APHORISME, C'EST L'AVENIR DE L'HOMME.[512]

---

[510] *Erreur de construction (1977)* et *Carthage,encore (1978)*. J-L.Lagarce, qui dans ses textes n'a pas encore vraiment trouvé le style qui ensuite le caractérisera, ne formule pas non plus clairement qu'écrire, parler, c'est toujours en repasser par les mêmes mots et les mêmes histoires.

[511] Deux remarques. 1. Je ne tiens compte ici que des citations « extratexuelles » : il sera question des pratiques intra- et autotextuelles dans les chapitres qui suivent. 2. L'italique n'apparaît que dans le dernier volume (IV) du *Théâtre complet* de J-L.Lagarce, en remplacement des guillemets – qui se voient en revanche conservés pour les citations autotextuelles.

[512] J-L.Lagarce, in *Théâtre complet I*, *op.cit.*, respectivement pp.88, 105, 99 et 96.

Ces effets de citation bruts sont cependant très spécifiques ; on ne les retrouve plus jamais tels quels dans la suite de l'écriture – ce qui n'est pas le cas de la plupart des énoncés de récupération de *La Place de l'autre*, véritable échantillonnage de leur mise en jeu et de leurs fonctionnalités à venir au sein de l'œuvre.

Chez J-L. Lagarce, le recours aux phrases toutes faites semble ainsi témoigner d'abord d'une impuissance. Impuissance du locuteur à ne pas en repasser par les chemins tracés du langage, les formules déjà existantes :

> LE CHAUFFEUR.– Les serviteurs, il fallait s'y attendre, décidèrent, au petit matin, de faire « comme si de rien n'était »
> (*Les Serviteurs*, p.195)

> HELENE.– […] ils étaient ensemble, inséparables et je ne pouvais pas l'ignorer, je n'en avais pas le droit. *Je fais avec*.
> (*Le Pays lointain*, p.292)

– mais qui, parce que leur fonction d'usage les rend inépuisables finalement, lui sont aussi parfois d'un utile secours :

> MADAME FOSTER.– […] Ville, comment dire ?… « Ville charmante, au demeurant » […]
> (*Vague souvenir de l'année de la peste*, p.37)

> LE DEUXIEME HOMME.– […] ce qui m'était nécessaire, c'était encore un peu de temps… cette façon que nous avons de dire… l'expression…
> LE PREMIER HOMME.– « Le temps de se retourner… »
> (*Les Orphelins*, p.215)

> AUBIER.– […] Cette dame un peu âgée semble ne pas avoir très bien compris… comment dire ? « les tenants et les aboutissants »…
> (*Les Prétendants*, p.186)

Le recours à un langage auxiliaire ne permet pas seulement au locuteur de terminer ses phrases : il vient aussi relayer ce qui serait ses engagements véritables, en l'autorisant à ne pas assumer en son nom un avis :

> ROBINSON K.– Je ne sais pas… Pourquoi est-ce que vous me demandez cela, à moi, tout particulièrement ? … Je ne sais pas… « Demain est encore un jour, et… »
> (*Vagues souvenirs de l'année de la peste*, p.35)

en l'aidant à se disculper, fort d'une haute autorité :

> ELLE, *debout*.– […] Innocente… Oui, c'est cela, « innocente », comme dans les livres…
> (*La Place de l'autre*, p.86)

et surtout, en lui permettant de jauger, du moins d'expliquer les faits, les situations, les êtres, à l'aune de la doxa et du qu'en-dira-t-on :

EVE.– Il ne vous vient jamais à l'esprit cette sale question… Ce goût discret pour le pessimisme ?… Et qui finira par m'emporter… me laissait glisser vers le découragement ?… « Pourquoi les autres et pas moi ? » […]
(*Hollywood*, p.106)

L'INTENDANT.– […] loin de moi l'idée de faire fi de tout esprit critique… Vous savez ? Cette phrase à tous les frontons : « Qui aime bien… ». […]
(*Retour à la citadelle*, p.178)

CATHERINE.– […] (Nous étions déjà amis, proches, nous étions déjà ce qu'on nomme non sans raison, « des proches », nous étions déjà amis, toi et moi, toi et moi, non ? […])
(*La Photographie*, p.263)

D'un point de vue psychologique, le refuge des personnages derrière des sentences attestées n'est pourtant pas seulement signe de lâcheté ou de mauvaise foi. Il renvoie aussi à cette peur qu'ils ont toujours de ne pas être bien compris :

ELLE, *debout*.– Moi, j'ai subi une « grave opération »… Ce fut terrible, vraiment « terrible »… « Terrible », au sens « Horrible » vous comprenez […]
(*La Place de l'autre*, p.93)

de ne pas employer les bons mots aux bons moments :

LA DAME.– J'ai mis ma robe, donc… vieille robe… rien de plus beau, plus joli… rien de plus noble, de plus… « circonstanciel »… « circonstanciel ? »… oui…
(*Noce*, p.223)

LA SECONDE.– […] je le pensais sincèrement, je le désirais avec sincérité, je voulais mourir,
j'appelais la mort de mes vœux, c'est comme ça ? […]
(*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, p.261)

qui les pousse à sans cesse se corriger, en cours d'énonciation :

L'ANCIEN GOUVERNEUR.– Ce qu'il fallait prouver, en nous installant là, ici, dans cette Cité… (Disons « Cité », c'est bien, c'est plus net, plus précis… quoique « précis », comment dire ? […])
(*Retour à la citadelle*, p.161)

MADEMOISELLE.– […] Si tu étais profondément désespérée, *définitivement*, ce que je veux dire, […]
(*Nous*, *les héros*, p.80)

et les tient finalement toujours à distance critique de leurs mots. Chez J-L. Lagarce, les énoncés de récupération ont en ce sens moins pour effet de dépersonnaliser les locuteurs qu'ils ne contribuent à les doter d'une conscience ironique. Et finalement, lucides quant à leur incapacité à vraiment dire quelque chose en propre :

LA NOURRICE.– […] j'ai décidé d'attendre là : je ne voulais plus bouger… « J'attendais mon heure », je disais cela, je l'avais entendu quelque part et je le répétais… « J'attends mon heure »… […]
(*Vague souvenir de la peste*, p.41)

LA PLUS JEUNE.– […] Lorsque le père le chassa, dans sa colère, sa violente colère,
une de ces colères à faire trembler les murs,
l'expression, je répète ce qu'on me dit […]
(*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, p.246)

ces parleurs ne font que donner à entendre au spectateur ce que G. Deleuze et F.Guattary définissent comme condition même du langage : être un « discours indirect » :

> « Si le langage semble toujours supposer le langage, si l'on ne peut pas fixer un point de départ non linguistique, c'est parce que le langage ne s'établit pas entre quelque chose de vu (ou de senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d'un dire à un dire. Nous ne croyons pas à cet égard que le récit consiste à communiquer ce qu'on a vu, mais à transmettre ce qu'on a entendu, ce qu'un autre vous a dit. Ouï-dire. […] Le « premier » langage, ou plutôt la première détermination qui remplit le langage, ce n'est pas le trope ou la métaphore, c'est le *discours indirect*. »[513]

C'est pourquoi il n'est pas non plus question chez J-L. Lagarce d'une impuissance absolue : il y a, dans le simple fait de mettre en scène la nature impérieuse de la parole, un intérêt non accessoire. La conscience des déterminismes, à défaut de pouvoir les annuler, ouvre un espace où il est possible d'en jouer.

Les locuteurs lagarciens ne sont pas dupes de leurs discours :

LOUIS.– […] l'année d'après, comme on commémore, je me suis dit ça,
les expressions que j'emploie, solennelles,
comme on commémore,
les expressions que j'utilise pour me moquer un peu de mon propre sérieux et me faire sourire derrière le masque,
le goût apaisant pour la célébration des douleurs, […]
(*Le Pays lointain*, p.302)

et au fil de l'œuvre, ils tendent à récupérer ironiquement, à leur propre compte, ce pouvoir qu'a le langage de cristalliser des états, de définir et catégoriser l'être. Ils renversent leur tendance naturelle au lieu commun en se constituant eux-mêmes en clichés :

HEARST.– […] Et tu m'écoutais, tu faisais des efforts douloureux et comiques pour m'écouter, me comprendre, me prouver ta bonne volonté… « Là pour ça ! » Un rôle comme un autre… Un métier ! […]
(*Hollywood*, p.120)

L'AINEE.– […] on me regarde marcher sur la route, je marche exactement comme ils veulent que je marche, j'ai mon pas serré de garce respectable,
mademoiselle l'institutrice, […]
(*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, p.242)

[513] G. Deleuze et F. Guattari, « Postulats de la linguistique » in *Mille plateaux*, *op.cit.*, p.97.

En ce sens, et bien qu'il ne le formule pas toujours aussi explicitement, le recours à des énoncés de récupération participe chez cet auteur d'un rapport au monde globalement théâtralisé, où l'on ne peut finalement se définir autrement que par modèle, procuration, usurpation identitaire. Dans l'œuvre lagarcienne, la fabrique d'un effet-personnage par la parole n'est pas seulement une question d'illusion dramatique, elle devient le rapport même de l'être à son existence :

> « À ne pas admettre sa propre vie, ses propres lâchetés, son arrangement, toujours avec la réalité, à ne pas vouloir s'interroger sur ses actes ou sur son immobilité, pleine toujours de la bonne conscience de la réflexion, à ne parler que des autres […] et les jugements définitifs que nous assenons sur leurs vies, leurs erreurs, leurs victoires et leurs imbéciles défaites, nous mourons, nous sommes morts, nous regardons le spectacle, tout nous est spectacle, la vie nous quitte, nous ne nous interrogeons plus, nous nous aimons tels que nous avons patiemment décidé d'être. Nous trichons. »[514]

L'écriture de J-L. Lagarce repose sur la certitude qu'il ne sera jamais question de formuler une parole authentique, qui révélerait l'être dans sa singularité, parviendrait à exprimer sa « vérité » : non pas seulement par cette conscience aiguë qu'on ne pourra que dire encore « la même chose », en revenir aux « même[s] histoire[s] », mais plus encore, précisément, du fait qu'il ne s'agit toujours peut-être, en dernier lieu, que d'histoires. La parole est autant ce qui révèle, débusque l'être, que ce qui lui permet de se dissimuler : l'identité lagarcienne est d'abord affaire de mots choisis.

Les énonciateurs, justement placés dans un rapport d'extrême lucidité vis-à-vis des mots, entretiennent avec eux une relation de compromis : dans la masse des paroles déjà prononcées, ils prélèvent celles qu'ils estiment – avec plus ou moins de bonne foi – les plus justes, tentent de trouver « l'arrangement »[515] par lequel ils pourront se bricoler une identité, se composer un rôle qui leur convient. Entre parade, esquive et pavane, se faisant tour à tour des paroles substitutives un bouclier ou un miroir, les identités lagarciennes ne se profilent qu'à distance, dans la manière qu'elles ont d'emprunter des mots dont elles ne sont qu'à demi responsables. Alors que chez P. Minyana, le recours aux formules participait du désir qu'a l'auteur de dépsychologiser le familier et de mettre l'ordinaire en exergue, chez J-L. Lagarce au contraire, le lieu commun en vient donc définr un mode pour ainsi dire

[514] J-L.Lagarce, « Dire ce refus de l'inquiétude », *Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.43.
[515] Avec l'expression « au bout du compte » et le motif des « histoires », c'est certainement le mot qu'on retrouve le plus souvent au fil de l'œuvre.

psychanalytique du personnage. Les énoncés de récupération tiennent les locuteurs lagarciens dans l'entre-deux constant de l'autocritique ironique et de la conscience plus ou moins douloureuse d'être soumis aux sentences de l'Autre, et c'est toujours entre mots infligés et mots choisis que les êtres se fabriquent une identité et une histoire, vaille que vaille.

2.1.3. V. Novarina et l'information

Chez V. Novarina, qui refuse globalement l'idée même de personnage, la question des énoncés de récupération se pose en des termes très particuliers – génériques et manichéens : la parole commune y est traitée en soi, et prend la forme d'une parodie ouverte, concentrée et méthodique, de ce qu'on pourrait appeler le bruit de l'information. Elle apparaît pour la première fois dans *L'Opérette imaginaire*, où à tour de rôle, les parleurs viennent débiter des semblants de nouvelles du monde :

> LA FEMME PANTAGONIQUE
> Les forces valentêtunoïdes de l'U.N.F.L.S.C.I.O. et les transfuges du F.L.P.P.K.R.S., ne se mesurant qu'aux seuls deux adversaires mis en présence sur zone par les Bambongistes du F.C.P.R.T.S.D.F.G.U., se sont occasionné d'importants dégâts mutuels sous les yeux des observateurs […]
>
> LE VALET DE CARREAU
> En Petite-Grande Tartagne, les Cruciloïdes viennent de subir un revers plurilatéral occasionné par les forces perverses préparées dans l'ombre par les Milimicoïdes et le restant de leurs propres troupes.
>
> L'ACTEUR FUYANT AUTRUI
> En Tartastre, les Plornibiopomistes Transicrates viennent de se faire damer le pion par les Micamistes qui viennent de se faire évacuer en rejoignant par le fond leurs adversaires pantogrumiques qui viennent de passer à sépia – dont onze survivants – les Vindicatifs-ouest, transfuges norto-sépiales d'eux-mêmes et de leurs force de Véloquiddité ; […][516]

De la même manière qu'avec les récits de vie[517], V. Novarina récupère alors un discours narratif type dont il ne garde que les signes extérieurs : on retrouve ici la stratégie habituelle d'évidement du référentiel par détournement poétique[518]. Mais en fait, il s'avère que la véritable fuite du sens est ailleurs, et due à un mouvement essentiellement endémique : à bien prêter l'oreille, on se rend compte en effet que l'auteur ne fait qu'accumuler un certain nombre des expressions cliché, souvent fautives, de la langue journalistique officielle ; et que finalement, il ne caricature que très légèrement sa

[516] V. Novarina, *L'Opérette imaginaire, op.cit.*, Acte I, respectivement pp.31, 32 et 35.
[517] Cf. précédemment : 1.1.3. galerie de personnages.
[518] En particulier pour les noms des peuples et des pays.

tendance naturelle à la tautologie, à la redondance, sa frénésie à donner un maximum d'informations en un minimum de temps – pour en définitive tout sacrifier (la langue, le réel) à l'emballement illusoire, spectaculaire, d'être en prise directe avec l'événement.

Dans cette œuvre, qui définit justement la parole comme l'Evénement même[519], l'idée d'énoncés prêts-à-parler, récupérables et récupérés en boucle est antinomique. Elle ne peut donc s'envisager que dans une perspective critique, qui renvoie au prosélytisme poétique de l'auteur :

> « Parler n'est pas communiquer. Parler n'est pas s'échanger et troquer – des idées, des objets –, parler n'est pas s'exprimer, désigner, tendre une tête bavarde vers les choses, doubler le monde d'un écho, d'une ombre parlée ; […] » [520]

On a vu qu'au fil de l'œuvre, V. Novarina, porté par le désir de révéler le langage, s'employait en tout premier lieu à opacifier les mots pour les délivrer de leur transparence utilitaire[521]. Mais depuis *L'Opérette imaginaire*, il choisit aussi de théâtraliser, en contrepoint, ce qui n'était jusqu'alors que l'horizon de toutes ses invectives théoriques :

> « Les vases qui communiquent, les machines qui communiquent, les communicants qui communiquent comme des machines, ne disent jamais ce qu'ils savent. De même les yeux, face à l'image, ne voient jamais ce qu'ils voient ; la parole au contraire passe au-delà d'elle-même, vient de plus loin qu'elle-même, va au-delà de ce qu'elle veut dire. »[522]

et les comparaisons mécaniques auxquelles l'auteur a recours dans ce texte (écrit après *L'Opérette imaginaire*) vont justement déterminer l'identité de ceux à qui il décide d'accorder désormais exclusivement la parole journalistique : La Machine à Dire Voici (1&2), dans *L'Origine rouge* :

> LA MACHINE A DIRE VOICI, *surgissant*.
> L'opération Jean-Jacques Rousseau a pris fin. Les observateurs dûment mandatés ont constaté – caméra au point – les exactions commises à l'encontre des forces humanitaires dans la *zone-tampon* ! Et ce, sans entamer la validité des propositions tangibles pouvant leur être opposées ni sans altérer la pensabilité des concepts, la palpabilité des espèces sonnantes et trébuchantes, la jourdhabilité du jour d'aujourd'hui, ni mettre un terme à la mortabilité des défunts portés disparus. […] [523]

---

[519] Elle est appel de l'être, avènement du monde, « chair de l'homme ».
[520] V. Novarina,. *Devant la parole*, *op.cit.*, p.16.
[521] « Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie : nous finirons muets à force de communiquer ; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très-très bien. Il n'y a que le mystère de parler qui nous séparait d'eux. » (V. Novarina, *Devant la parole, op.cit.*, p.13).
[522] V. Novarina, *Devant la parole*, *op.cit.*, pp.28-29.
[523] V. Novarina, *L'Origine rouge*, *op.cit.*, p.31.

Que l'on retrouve en La Machine à Dire La Suite et La Machine à Dire Beaucoup dans *La Scène* :

> LA MACHINE A DIRE LA SUITE.
> Cerise sur le gâteau de cette porte laissée in extremis ouverte à la réconciliation, une issue dans le conflit contadino-bressano-morvandiau vient de se refermer bursquement – ne laissant désormais plus place qu'aux débordements de la coupe déjà trop pleine des efforts conjoints des six précédents belligérants – […] [524]

Réapparaissant régulièrement au fil du texte et d'un texte à l'autre, toujours sous la même identité et toujours porteurs du même régime de parole, ces informateurs mécaniques sont peut-être – et paradoxalement – les seuls « personnages » de l'œuvre novarinienne (toutes proportions gardées évidemment). Comme si les inserts de paroles communicantes appelaient naturellement l'autre pôle de détestation de l'auteur.

Lors des représentations[525], les Machines en font appel à tous les ressorts classiques et éprouvés du comique. Sorte de présentateurs clones greffés à leurs tables démesurées (reproduisant, à l'échelle scénique, le cadrage des images télé), avec entrées et sorties à répétition, accessoires dérisoires, à profusion, l'auteur-metteur en scène choisit de faire d'elles, en parole comme en image, l'incarnation même du fameux principe bergsonien – « du mécanique plaqué sur du vivant ». La salle rit ; ça marche à coup sûr. Pour autant, le plaisir manifeste du spectateur ne me semble pas se réduire à cette explication. Dans le flot ininterrompu des apparitions novariniennes, je crois en effet que les Machines inaugurent un endroit de reconnaissance possible – et pas seulement au sens où elles sont facilement identifiables : le spectateur se sent exceptionnellement familier des paroles qu'elles lui donnent à entendre. Surtout, les stigmates de la langue novarinienne – bien présents – font ici sens pour lui : ils servent à mettre en évidence la vacuité d'un langage formaté où la rhétorique, même détachée de toute substance référentielle, suffit finalement à donner une illusion de réel. En ce sens, on peut supposer que le recours – surprenant – à une forme de personnage, la recherche manifeste d'une efficacité théâtrale, ont partie liée avec une certaine tentation didactique. L'auteur se sert du personnage comme catalyse, et « instruit en divertissant ».

Personnifier les clichés de la langue journalistique permet en effet à V. Novarina d'exposer très clairement les méfaits d'une langue

[524] V. Novarina, *La Scène*, p.57. Dans ce texte, l'auteur consacre même une scène aux seules machines (2.Ballet mécanique, pp.133-142). Aux Machines à Dire la Suite et à Dire Beaucoup, il adjoint exceptionnellement La Machine Sans Savoir Pourquoi.
[525] Mises en scène de V. Novarina : *L'Origine rouge*, Théâtre de la Colline, Paris, octobre 2000 ; *La Scène*, Théâtre de la Colline, Paris, novembre 2003.

instrumentalisée, réduite à sa supposée fonction informative – ce qui n'a jamais cessé d'être le discours de l'œuvre. L'attribut que l'auteur choisit d'accoler aux Machines de *La Scène* (« dire la suite ») est significatif. Dans les textes antérieurs, cette injonction sert justement à amorcer les prises de parole pseudo-narratives :

> JEAN SINGULIER.
> Suite de mes établissements.[526]

réduites en fait à un alignement de dates, de lieux :

> LE VEILLEUR.
> Suite suite suite suite !
>
> L'ENFANT DES CENDRES.
> *Ambrezalle,* préfecture Castel-Blé, sous-préfectures Luviol, Rimigniac, Hilivert. *Haute Luzerche*, préfecture Sénécol, sous-préfectures Gamblay, Les Fléaux, Maximiat, Môlepertuis. Maximiat : culture vivandrière de la vivandrine. Môlepertuis : décolletage, fabrique de pont, lycée d'opinion… […][527]

Les Machines s'inscrivent dans la continuité directe de ce geste poétique, mais avec une dimension politique plus immédiate : l'ouverture de la scène à un matériau « commun » est aussi, de fait, interpellation et pris à partie plus directe du spectateur. En contrepoint de la langue autoréférentielle (qui a désormais imposé son univers et ses propres fonctionnements par « recyclage »[528]), les Machines permettent à V. Novarina de dénoncer les *effets* de réel en travaillant une langue justement récupérée à même la réalité. Et s'il ne saurait, évidemment, être question pour le spectateur d'une quelconque identification, les interventions répétées des Machines suscitent en tout cas sa participation critique, réflexive, née du sentiment d'être concerné.

Paradoxalement, ce qui pouvait se laisser pressentir comme *monotonie* par excellence – les phrases toutes faites, le langage commun – s'avère donc donner lieu à des formes de récupérations singulières. À intensités diverses, les auteurs se réapproprient la parole préparlée et l'intègre comme matériau à part en entière de leur poétique ; mieux : ils en font, hors individualité, les nouveaux modes de définition de leurs personnages. Définition psychanalytique chez J-L. Lagarce : l'identité personnelle se constitue toujours en regard des paroles de l'Autre ; poïétique chez P. Minyana : l'incrustation d'expressions figées est indissociable de sa réduction du personnage à

[526] V. Novarina, *Je suis*, *op.cit.*, p.38.
[527] V. Novarina, *Vous qui habitez le temps*, *op.cit.*, pp.18-19.
[528] J'emprunte cette notion à Céline Hersant, qui prépare actuellement une thèse à L'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris III sur « la poétique du recyclage » (V. Novarina fait partie à titre privilégié de son corpus).

une pose instantanée. Chez V. Novarina, la question se pose en des termes particuliers : c'est précisément parce qu'il s'inscrit dans une démarche vindicative contre tout ce qui prive le langage de sa chair que les paroles récupérées s'incorporent exceptionnellement en un personnage machinique. Plus que l'illusion d'une personnalité autonome, *allant de soi*, c'est alors l'idée même de personne que cet auteur remet en cause.

2.2. Disjoindre

Le deuxième grand mode de mise à mal du personnage et de son investissement subjectif consiste à faire *visiblement* de lui le simple médiateur de paroles, de faits, de drames, qui ne le concernent pas directement : les locuteurs ne font alors que citer un matériau diégétique affiché comme exogène. Cette mise à distance des énoncés et de leurs énonciateurs témoigne de l'assimilation, par les auteurs, de la leçon brechtienne :

> « S'il a renoncé à la métamorphose intégrale, le comédien ne dit pas son texte comme une improvisation, mais comme une citation. Il n'en devra pas moins rendre dans cette citation toutes les nuances, toute la plasticité concrète, humaine, du discours ; [...] » [529]

et s'inscrit plus largement dans les logiques de mise en crise du drame classique au 20ème siècle[530]. En faisant de la parole non plus l'émanation du locuteur mais l'objet d'une présentation, les auteurs font passer sur le devant de la scène la réalité de l'être-acteur, qui prend le pas sur – et conditionne – tous les effets-personnage potentiels : le travail de disjonction a pour premier effet de fabriquer la représentation à vue du spectateur. Chez les auteurs du corpus, il est aussi le signe d'un renversement dramaturgique : leur passage d'un théâtre du regard à un théâtre de l'écoute, qui invite le spectateur à se concentrer, hors illusion figurative, sur les productions imaginaires de la parole.

2.2.1. Figures de lecteurs

[529] B.Brecht, *Ecrits sur le théâtre 1*, *op.cit.*, p.333.

[530] « Tant par sa valeur de répétition que par sa force de référencialisation, la citation s'oppose au caractère absolu et primaire du drame. [...] pour pouvoir être un emprunt *repérable* en vue d'une réception par le spectateur, la citation doit nécessairement être perceptible comme corps étranger dans le contexte citant, en rupture avec celui-ci. Elle produit un effet d'hétérogénéité qui ôte à l'univers dramatique son unicité organique et le donne à voir comme le lieu d'un arrangement, d'un montage. L'utilisation plus ou moins massive de la technique de la citation dans le drame moderne et contemporain est donc à mettre en relation avec la tendance à l'épicisation observable depuis la fin du XIXème siècle. » (Article « Citation » in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *op.cit.*, p.27).

Chez J-L. Lagarce comme chez V. Novarina, les phénomènes de disjonction à proprement parler sont quasi inexistants. Dans l'œuvre lagarcienne, ils font même figure de cas d'école : il n'y a que dans *Noces* que l'on trouve des prises de paroles annoncées comme lecture de données pseudo-objectives :

> L'ENFANT. – « Bulletin d'information » : A l'extérieur, c'est l'automne, un automne caractéristique par excellence. Il pleut, il vente et les inondations menacent. […]
>
> LA FEMME,(*voix off ?*). – « Extraits du journal des moments d'expérience » : La jeune fille en taffetas blanc était vieille et laide. […]
>
> LA DAME. – « Extraits du journal des moments d'enthousiasme » : Une île. Nous avons tout quitté et nous avons construit une île […][531]

– et encore, la non-implication de l'énonciateur n'est pas toujours très nette :

> L'ENFANT,(*voix off ?*). – « Lettre ». « Lettre ou carte postale » : Quand ils m'ont vue arriver, toute menue, à la tête des armées revendicatives d'occupation, ils ont supplié : « Pas les enfants, pas les enfants ! » […]

d'autant plus que les locuteurs déclinent parallèlement des modalités de parole qui, pour être affichées comme discours type, renvoient à un contexte d'énonciation qui est bel et bien le leur – une noce :

> L'HOMME. – « Discours de remerciement à nos hôtes » : En ce jour… en cette journée… importante journée… […]
>
> L'HOMME. – « Discours revendicatif » : Nous souhaiterions obtenir, dans les délais les plus brefs et les conditions les plus avantageuses, la part qui nous est due, unique preuve de notre véritable invitation à la Noce. (Je deviens concis dans la forme.)[532]

Cet entremêlement permanent de protocoles épicisés et de situations dramatiques persistantes caractérise la dramaturgie lagarcienne. C'est pourquoi on ne trouve pas dans cette œuvre de réelles procédures disjonctives. Il s'agit plutôt d'un écart diffus, permanent, intériorisé, où les personnages deviennent leurs propres récitants[533]. Les locuteurs

---

[531] J-L.Lagarce, *Noces* in *Théâtre complet I*, *op.cit.*, respectivement pp.241, 253 et 261.
[532] J-L.Lagarce, *op.cit.*, respectivement pp.254, 247 et 250.
[533] Cf. précédemment (1.1.1. la figure dans l'entre-deux du drame et de sa mise en représentation). L'écriture de N. Renaude opère un autre type de glissement, plus radical : les êtres en scène deviennent les objets mêmes de la citation. Chez cet auteur, les phénomènes de disjonction ne sont pas visibles mais audibles, ils vont de pair avec l'inscription de la voix de régie : c'est elle qui tient les locuteurs à distance de leurs paroles et de leurs effets-personnages. Un cas particulier : *Ma Solange*…. Ce texte polyphonique a entièrement été écrit dans la perspective d'être lu : de 1994 à 1997, N. Renaude écrivait, C.Brault donnait à entendre les fragments accumulés, texte en main, à coup de « livraisons » de 45 minutes. Au terme de l'aventure, un texte dont l'éclatement et la démesure (quelques 350 pages, des voix, des personnages, des figures par milliers) contraignent ceux qui désirent s'en emparer intégralement à en repasser par les voies de la lecture – et à la mettre en scène. C'était tout l'enjeu du projet de Frédéric Maragnani, qui a proposé trois « intégrales » de *Ma Solange* (novembre 2001, Festival Les Grandes Traversées, Bordeaux ; mai 2002, Festival Frictions, Dijon ; 5 et 6 octobre 2002, Théâtre Ouvert, Paris).

lagarciens se présentent presque systématiquement comme venant raconter une histoire, mais qui est aussi la leur. Ils ne rompent donc pas définitivement avec leurs attributs et leurs qualités de personnages actants.

L'œuvre novarinienne présente un autre type de renversement : la disjonction énonciative y est moins une atteinte à l'illusion dramatique qu'elle ne devient la condition même du parleur. Dans cette écriture, les effets-personnages sont congédiés sous toutes leurs formes, même citationnelles, et si l'on ne trouve que très ponctuellement des procédures disjonctives affichées comme telles[534], c'est certainement qu'elles sont finalement beaucoup moins inquiétantes que cet écart *intériorisé* de l'être à sa parole dont V. Novarina fait l'enjeu et la spécificité de sa poétique.

Toute son œuvre est portée par un discours et une théâtralité essentiellement schizophréniques :

> L'ENFANT DES CENDRES.
> Est-ce que ma bouche tient bien dans ses paroles ?
> (*Vous qui habitez le temps*, p.22)

> LA PERSONNE CREUSE.
> [...] Voici le sol à mes pieds : mes paroles répandues au plancher. Elles parlent dans ma bouche alors que j'ai le sentiment d'être en vrai.
> (*Le Repas*, p.129)

– il ne saurait donc être question pour les énonciateurs de faire corps avec les énoncés. Chez V. Novarina, l'acteur s'offre en sacrifice à la communauté des spectateurs et du seul fait qu'il parle en scène, leur manifeste un état de « séparation » qui de toute façon est inhérent au langage[535].

---

[534] Par exemple, dans *Vous qui habitez le temps* :

LES ENFANTS PARIETAUX.
Dans ces conditions, échangeons-nous les tubes de raison.

Ils s'échangent des phrases lues dans un sac :

- « Ceux qui font des sacrifices humains peuvent bien donner des baisers à des veaux. »
- « Ce dont on peut parler, c'est cela qu'il faut dire. »
- « Nul ne voit le cercle dont le centre est partout, sauf le centre du cercle qui est à l'intérieur de tout. » [...]

(V. Novarina, *op.cit.*, p.16).

[535] « Je ne sais pas pourquoi la parole était faite mais certainement pas pour être un jour descendue dans les corps. Tout le scandale, toute la catastrophe vient de là : de la mise en chair de la parole. Elle nous est tombée par un fatal accident. La Viande et le Verbe auraient dû vivre dans deux mondes séparés. Mais quelque chose est survenu et a divisé la chair en deux [...] On ne parlerait pas s'il n'y avait pas eu d'abord séparation. Et pas seulement séparation des espèces. Nous ne sommes pas sexués (divisés bêtement en deux groupes : fendus, pointus), mais divisés d'avec nous-mêmes. L'homme a reçu la division en même temps que la naissance. Parce que nous sommes ceux qui portent la division dans la matière. Voilà pourquoi l'acteur danse comme un divisé, comme un séparé qui entre

Chez P. Minyana en revanche, la disjonction des corps présents et des paroles qu'ils donnent à entendre est toujours l'objet d'une mise en scène très précisément orchestrée. Elle constitue, avec les énoncés de récupération, l'initiative dramaturgique majeure du cycle des maisons : la superposition des filtres énonciatifs, la multiplication des parleurs intermédiaires est ce qui permet à l'auteur de canaliser la charge émotionnelle des drames et d'en distiller, conformément à son projet d'écriture, une essence concentrée et distanciée. C'est dans *Drames brefs (1)* qu'apparaît pour la première fois un protocole médiatique de l'énonciation :

> *Un homme lit une lettre. Porte une sorte de minerve. Est debout sur un socle en bois. Une femme, vêtue de noir. Un autre homme, se mouche souvent, lentement, longuement. Un petit homme en noir qui est gros. Tous l'écoutent et l'observent. L'Homme qui lit, voix de tête fêlée, étrange.*
>
> L'HOMME QUI LIT. –
> *Lisant ; débit anormalement lent.*
> « Et je déposai sur son front elle couchée dans son lit capitonné lie-de-vin si abattue joue pâle mais regard fiévreux la main accrochée au drap assorti au lit capitonné [...] »
>
> LA FEMME EN NOIR. –
> STOP
>
> *La Femme, air bouleversé, œil écarquillé, sort un mouchoir, s'en tamponne paume, poignet et front. L'Homme se mouche une première fois. L'Homme qui lit, regard sur l'Homme qui se mouche.*[536]

En choisissant de faire des matériaux « dramatiques » (au sens affectif du terme) des objets de lecture et non de représentation, l'écriture manifeste son désir de tenir le pathos à distance respectueuse : les souffrances, les deuils, les pertes – horizon récurrent des échanges – n'affectent pas directement ceux qui en parlent. Mais ils n'en sont pas non plus absolument indemnes.

Sur fond de théâtralité spéculaire (un socle, un diseur, des spectateurs), on s'aperçoit en effet que les procédures disjonctives de la parole se doublent chez P. Minyana d'un travail expressionniste des émotions. L'auteur livre l'auditoire en scène à des manifestations d'affects visiblement excessives, qui s'apparentent plus à la grimace, aux « simagrées », qu'à des épanchements naturels. Le drame, devenu objet de citation, s'accompagne de réactions décontextualisées, *hors de*

---

en division devant le public réuni. [...] il n'y a qu'une chose qui pousse le public à aller au théâtre : c'est l'espoir d'assister en vrai à la Séparation des corps. » (V. Novarina, « Pour Louis de Funès » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, pp.130-131).

[536] P. Minyana, « Trois », *Drames brefs (1)*, *op.cit.*, p.35.

propos, qui du coup se voient elles aussi « affichées » – comme catalogue de poses exemplaires :

> LA FEMME EN NOIR. –
> STOP
>
> *Elle se fige ; puis gémit, puis se gratte l'occiput.*
>
> L'HOMME QUI LIT. –
> « Et elle tomba sévèrement malade et ce fut la guerre elle épousa un facteur qu'elle n'aimait pas mais c'était le premier qui la contemplait elle s'était dit que le premier qui la contemplerait serait à elle la maladie l'avait défigurée mais elle était encore tout à fait potable »
>
> LA FEMME EN NOIR. –
> Tout à fait potable.
>
> *Elle se tord de rire en silence.*[537]

Par ces effets de distanciation redoublée – ceux qui pâtissent ne sont pas ceux qui disent, ceux qui réagissent le font à contretemps – P. Minyana annule la tension psychologique vraisemblable. Il ne propose qu'un florilège d'affects juxtaposés, relevant davantage de la commotion que de l'émotion. Dans *Drames brefs (2)*, l'auteur poursuit ce travail citationnel : il sollicite variablement la puissance psycho-affective de la voix des locuteurs :

> HOMME A LA LETTRE. – (*voix stridente, sans doute*)
> HOMME QUI SOURIT. – (*voix lente, peut-être*)
> FILS. – (*voix forte, sans doute*)
> FILS. – (*voix vibrante, sans doute*)[538]

fait des réactions des allocutaires de véritables rituels rythmiques, dont la première fonction est d'ordonner le déploiement de la parole :

> *La Vieille main frappe sur l'accoudoir.*
>
> Photo de classe année 1931
>
> *La Vieille main frappe sur l'accoudoir.*
>
> La revoilà avec son sourire impossible sa coque de cheveux secs chemisiers rayures boutons son corps fin crispé elle pose dans le jardin
>
> *Coup de sifflet interrompt la Fille. La Fille jette la photo dans la corbeille.*[539]

Surtout, il donne forme aux dispositifs énonciatifs auxquels il ne cessera plus de recourir dans la suite de l'écriture.

---

[537] P. Minyana, « Trois », *Drames brefs (1)*, *op.cit.*, p.37.
[538] P. Minyana, *Drames brefs (2)*, *op.cit.*, respectivement pp.13, 14, 17 et 18.
[539] P. Minyana, « Quatre. Deuil », *Drames brefs (2)*, *op.cit.*, p.36.

Alors que dans *Drames brefs (1)*, P. Minyana circonscrivait le protocole disjonctif à une seule séquence[540], il en fait ainsi le principal terrain d'exploration de *Drames brefs (2)* : sur les huit drames qui composent le texte, seulement trois relèvent encore d'une énonciation directe. Toutes les autres prises de parole se font au second degré, dans une relève systématique du dire par le lire. Lecture de lettres :

> HOMME QUI SOURIT. – (*voix lente, peut-être*)
> Cher toi hier soir dix-heures j'ai simulé une tentative de bonheur je me suis couché dans une prairie à vaches et ces mots m'ont traversé pourquoi faut-il une fois encore expier l'inouï forfait d'être en vie et épuisé je me suis endormi
> *Il lit aussi la signature :* « Toto. »

de manuscrits :

> *Fils effondré (dans un lit ? dans un fauteuil ?) Père à son chevet. Dans ses mains, un cahier (journal intime de la mère morte). Père ouvre le cahier. Il lit.*
>
> PERE. –
> Printemps 62 j'observai mon cerisier et lui trouvai un air malade hélas mon cerisier souffre d'une de ces maladies de cerisier dont on ne se remet pas mon cerisier était né à peu près en même temps que moi
>
> *Père sourit à Fils :* « Tout à fait elle. » *Et il ajoute :* « Ta mère. »

extraits de livres :

> *L'Homme au livre entre et dit :* « Tu la connais celle-ci ? » *Et il lit un petit récit.*
> HOMME AU LIVRE. –
> « Kolkov avait si mal à la main qu'il se rendit à l'infirmerie. En chemin, sa seconde main commença aussi à lui faire mal. Il s'assit sur le trottoir, décida de ne plus aller plus loin. […] »

description de photos :

> *Dans un fauteuil, assise, à peine visible, une vieille femme (vieilles mains, cheveux blancs). La Fille entre. La Vieille main tend l'album photo à la Fille. Ouverture album. La Fille va décrire ce qu'elle voit (Photos de famille et photos de la vieille femme à différents âges de sa vie.* […]*).*
>
> FILLE. –
> Groupe de quatre devant la maison femme robe à pois homme costume chapeau cravate dans les bras un enfant les deux filles jupe cardigan petite coiffure vieillotte la maison est laide[541]

---

[540] La troisième, qui est aussi la séquence centrale du texte. Dans l'économie générale de la représentation, cette séance de lecture fait seulement office d'intermède : elle se présente comme une variation des logiques de disjonction émotionnelle caractérisant par ailleurs l'ensemble des drames.

[541] P. Minyana, *Drames brefs (2), op.cit.*. Respectivement : « Un. L'ami », p.14 ; « Deux. C'est ainsi », p.21 ; « Six. L'heure du loup », p.52 ; « Quatre. Deuil », p.35.
À la suite de *Drames brefs (2)* on retrouve, plus ou moins sporadiquement mais constamment, ces procédés de médiation du drame par l'objet. Les êtres en scène ont toujours une lettre :

> LA VOISINE. –
> Voici ce que dit la lettre.
> *Petite pause.*

Les procédures par lesquelles P. Minyana s'efforce de tenir les locuteurs à distance de leurs mots n'ont alors plus seulement pour fonction de dénaturaliser les drames, elles inaugurent aussi la possibilité d'un théâtre oisif, déclaratif, libre de toute figuration autre que verbale[542]. Les êtres en scène, s'ils sont dépourvus de leurs attributs efficients, se voient en effet simultanément mis à contribution narrative : ils ne font rien en personne, par contre, leurs lectures amorcent des histoires par bribes, croisent les voix, les présences, les espaces-temps. Paradoxalement, les procédés de disjonction deviennent donc chez P. Minyana les véritables soutiens de la parole, comme si (faire) parler en scène ne pouvait plus aller de soi, et qu'il fallait trouver

---

Ecris je t'en supplie ci-joint un questionnaire écris là le nom de mon père vois j'ai laissé un blanc pourquoi as-tu fui boulot vie privée tu dois cocher SVP […]
(*La Maison des morts*, p.87)
Tac prend une lettre (dans la malette), la parcourt du regard et dit : « Une lettre de notre mère. »
TAC. – (*il lit*) Le soir votre grand-mère s'asseyait sur une chaise (toujours la même chaise) devant la table et lisait le journal ou triait les lentilles et à tout bout de champ laissait momentanément le journal ou les lentilles pour passer sa main dans ses cheveux […]
(*Pièces*, p.104)

un cahier :

L'actrice sort de son cartable un calepin. Elle dit :
Mon calepin.
Elle l'ouvre. Elle lit :
La scène aurait pu se dérouler près d'un lac d'une colline tout relief qui améliore les va-et-vient des vents de la lumière et au profit du lac de ses avantages on oublie que sur ses rives l'inévitable torpeur oblitère l'idée principale devant nous rien le néant
(*Habitations*, p.33)

un livre :

L'actrice sort un petit bouquin de son cartable. Et lit comme on lit à l'école. Un homme jeune et un homme plus âgé l'écoutent.
L'ACTRICE. – *(lisant*). « Il en va de moi parmi les hommes comme Jésus de Nazareth quand il appelait ses disciples et que tous dormaient. » Shopenhauer.
Range le bouquin. Renifle. Pause. Sort à nouveau le bouquin. L'ouvre et lit comme on lit à l'école. […]
(*Habitations*, p.34)

une photo à faire connaître ou commenter :

Et ANDREAS *dit (il parle calmement).* – Ma collection de photos de guerre se définissait ainsi photo 1 gravats photo 2 gravats photo 3 gravats *S'interrompt, pose un index sur son front, lève les yeux au ciel, comme s'il réfléchissait. Dit encore* : Photo 4 la maison rouge la maison du facteur peinte en rouge d'où son nom la maison rouge tout autour grillages et gravats [...]
(*Suite 2*, p.70)

[542] L'attribution d'identités « silhouettiques » a partie liée avec cette dramaturgie de la disjonction. En assignant une posture aux parleurs, l'auteur leur donne un maintien propre à porter une parole qui ne les met pas eux-mêmes en jeu. Il anticipe en cela le travail du metteur en scène. Pour F. Maragnani, cette stase de l'énonciateur est en effet indispensable à la qualité de la profération ; l'écriture l'implique, dès qu'elle propose un théâtre où l'écoute et l'imaginaire prennent le pas sur le visible :

« J'aime l'idée du totem, du porte-parole, du haut-parleur comme dit Minyana. Pour dire un texte, pour faire entendre quelque chose, il faut que le corps soit mobilisé : il ne peut pas l'être dans l'agitation. Tous les efforts se concentrent dans la voix, la mastication. C'est pour ça que je ne crois pas du tout au réalisme, au jeu naturaliste : on ne peut pas faire une quantité de gestes, je ne marche avec la profusion de signes. L'acteur qui prend la parole, c'est LE signe, il n'y en a pas d'autres : c'est pourquoi je ne multiplie pas les actions. Ou alors sur des endroits très choisis, où l'on produit alors beaucoup de signes, tout d'un coup. Le théâtre, c'est une personne qui se lève et qui parle aux autres. Les seuls signes qui sont à trouver, encore une fois, c'est d'où l'on parle : c'est le son qui crée les images, c'est le son qui donne les plans, la perspective, les volumes, les circuits. » (Transcription d'un entretien réalisé en octobre 2003).

une nouvelle caution aux mots échangés. La dés-illusion dramatique – en l'occurrence : la médiation d'un support à lire ou décrypter – permet de concilier les contradictions. Sans passer par le faux-semblant, elle autorise le dialogue des locuteurs, tout en devenant souvent le nouveau creuset de la fiction – preuves à l'appui. Tout au long du cycle des maisons, de la nomination de son personnel aux fonctionnements de ses échanges, l'auteur impose un imaginaire théâtral essentiellement descriptif .

2.2.2. Commentateurs de photos[543], échangeurs épistolaires

Depuis *Drames brefs (2)*, les objets à lire viennent régulièrement intercéder pour les êtres en scène, et permettent de fonder leur parole en vérité. À l'occasion, ils deviennent le seul moteur de l'écriture : P. Minyana invente alors des drames qui ne s'informent que par relais, sur le mode de la lecture ou de la transcription.

La première exploration – marginale[544] – s'inscrit dans la continuité du commentaire de photos. L'auteur évacue alors toute présence figurative pour ne laisser se déployer que l'espace énonciatif d'une voix – d'un regard – qui transcrit, rapporte ou commente, sous forme d'instantanés numérotés, un champ d'actions purement mental :

> 1. Le sourire d'Elisabeth on le devine à cause du petit mouvement des joues d'Elisabeth
>
> 2. Villeneuve-Loubet – Geneviève Pierre Robert Adeline et petit Pierre sur des transats dans la courette sont hébétés ils ont trop mangé langue de bœuf chacun dans ses pensées
>
> 3. Jean-Christophe me dit qu'étant sans dessus dessous il va se secouer
>
> 4. La salle à manger des Vurpillot – La mastication a remplacé l'échange mais tout à coup Marie-Laure dit ah ce qu'on est bien ici et tout le mode rit[545]

Ce régime d'écriture purement descriptif porte à son terme le principe de disjonction énonciative. D'un côté, le ou les énonciateur(s), simple(s) transmetteur(s) dépourvu(s) d'identité fictive, même

[543] Les rapports qu'entretient l'écriture de P. Minyana avec la photo pourraient faire en soi faire l'objet d'une étude, en particulier à partir des analyses que fait R. Barthes dans *La Chambre claire* (Paris, éd. Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980). Je n'envisage ici la question que d'un point de vue dramaturgique.

[544] Dans le sens où il s'agit de formes brèves, présentées et publiées comme alternatives. Je pense ici à *Descriptifs* (in « Pièces courtes », volume de la trilogie *Des mots pour la vie*, *quarante auteurs se mobilisent contre l'illettrisme*, éd. Pocket et Secours Populaire français, 2000, pp.133-144) ; *Portraits* (in *Philippe Minyana ou La Parole visible*, sous la direction de Michel Corvin, éd. Théâtrales, 2000, pp.167-187) ; *Préambule* (in P. Minyana, *Habitations, Pièces*, 2001, pp.9-13).

[545] P. Minyana, *Préambule* in *Habitations, Pièces*, *op.cit.*, p.9.

minimale. De l'autre, tous les éléments de la diégèse – les lieux, les temps, les personnages, les paroles – qui n'ont qu'une existence discursive. Il n'y a alors plus rien relevant de la fiction qui soit visible : l'imaginaire ne se déploie qu'aux fils de la partition, dans le tissage choral des voix.

Ce mode d'exploration tient la représentation aux confins de la théâtralité : celle de l'oratorio. Mais dans ses derniers textes, P. Minyana s'emploie justement à recontextualiser ces effets de choralité : il donne une assise fictionnelle au commentaire photographique. Dans *Pièces*, c'est ainsi la redécouverte fortuite d'une photo de Tac qui enclenche les commentaires en cascade de ses trois anciens amis :

> *Une pièce. Trois amis. Se passent de main en main une photo.1 dit :* « C'est une vieille photo de lui. » *2 dit* : « Tu l'as trouvée où la photo. » *1 dit* : « Aussi extraordinaire que cela puisse paraître la photo est descendue du ciel. » *2 dit* : « Qu'est-ce que tu dis. » *1 dit* : « De tout en haut des étagères elle tombait la photo. *2 dit* : « Elle tombait des étagères. » *1 dit* : « C'est ça. » *Les trois hommes se passent de main en main la photo.*
>
> 1. – Il était défaillant on peut dire par rapport à nos systèmes structurés établis qui légitiment l'ordre, l'effort de communication ne frayait pas
>
> 2. – Plongé qu'il était dans la littérature a vite perdu de vue ce qu'on appelle le tout-venant bref la vie ordinaire
>
> 3. – Pas du tout instruit par l'école s'est jeté dans les livres ses bouquins jour et nuit devait lire entre les lignes toujours est-il qu'il y trouvait ce qu'il y cherchait[546]

La photo joue alors un rôle d'incitation à la parole : elle la met en branle sans monopoliser l'espace discursif. La description n'est plus seulement transitive, « transcriptive », elle devient l'occasion de digressions et d'appréciations des parleurs, s'autorise les détours par la mémoire et ses associations. Dans le *Prologue*, c'est d'ailleurs un trio d'amnésiques que P. Minyana choisit de mettre en scène : leur seul moteur de conversation – enrayé – consiste à essayer de s'entendre sur l'identité de la maison dont ils parlent et que le tableau leur donne à voir. En vain : les descriptions à répétition achoppent à l'« impossibilité de se souvenir », et finalement, chacun des parleurs s'en tient à l'image confuse qui lui est propre :

> DEUX
> Image du –
> la maison au bout du –
>
> UN
> (De quelle maison tu parles)
> de quelle maison tu parles

[546] P. Minyana, « 4. Scène de groupe », *Pièces*, *op.cit.*, p.91.

[...]

TROIS
Il était là le tableau
(c'est un vieux tableau)
il était là où je pensais qu'il était

comme vous voyez
ce tableau représente

notre maison

c'est notre maison
la maison sur le –
(construction modeste)
la maison des larmes

DEUX ET UN
De quelle maison tu parles[547]

D'une certaine manière, la boucle descriptive est bouclée – et rethéâtralisée. Avec les premières créatures des maisons, le commentaire des photos s'inscrivait dans un processus de mise à distance volontaire des énoncés, et venait pallier l'absence d'échanges sur un mode dialogique. Dans ces derniers textes, P. Minyana choisit au contraire de faire de la description l'objet même des discours et l'enjeu des relations interpersonnelles, tout en inventant une nouvelle forme de disjonction : la répartition triadique d'une parole lacunaire, ressassante, qui n'échafaude la fable que sur fond d'absence(s)[548]. Au fil de l'œuvre, l'exploration d'une modalité d'énonciation a fini par engendrer un type de parleur.

L'autre modalité disjonctive de *Drames brefs (2)* – le support de lecture – conduit P. Minyana à explorer ce qu'on pourrait appeler la

[547] P. Minyana, *Prologue* in *Prologue, Entente cordiale, Anne-Marie*, *op.cit.*, respectivement pp.16 et 30.
[548] On peut rattacher à cette nouvelle tendance de l'écriture les formes très ouvertement chorales qu'on trouve dans *Pièces* (« Habitants parlent (1), (2) », *op.cit.*, pp.75-83 et 122-123) ou dans *Suite 1* (*Suite 1, Suite 2, Suite 3*, *op.cit.*, pp.11-54). Dans ces textes, on retrouve le motif de l'habitation, mais articulé à des procédés de description qui se spécialisent alors dans le portrait de personnage ; en l'occurrence : Tac, dans *Pièces* :

- Il marche toute la journée
- L'appartement est grand trois pièces et dressing-room
- Il marche et il porte (même en juin) manteau veste polo et béret [...]
- C'est un grand appartement moulures parquet quand sa mère était encore là c'était un havre de paix quand elle n'a plus été là ça a été le foutoir (« Habitants parlent (1) », *op.cit.*, p.75)

et L'homme, dans *Suite I* :

F. – Tu habitais au bout du monde
H. – Oui la baraque était loin de tout c'est toi qui disais qu'elle était loin de tout
F. – Tu y passais tout ton temps
H. – J'aimais bien la baraque
F. – Tu y passais tout ton temps
F. – Tu étais dans ta baraque tu y écrivais tu y bouquinais aussi (*op.cit.*, p.11)

théâtralité du genre épistolaire. La lettre partage avec l'écriture dramatique un certain nombre de caractéristiques : elle donne à entendre une voix au présent, son régime énonciatif est celui du discours adressé, le scripteur y met en scène sa parole[549]. En cela, elle constitue toujours un espace théâtral en puissance – qui a cet avantage non négligeable d'être psychique, intériorisé, et donc délesté des contraintes du représentable, indifférent au cours vraisemblable de la représentation. Sur scène, les locuteurs se font échangeurs, lieu de raccord et de passage au présent de paroles et de voix hétérogènes[550].

Déjà dans *Drames brefs (2)*, les lettres permettaient à P. Minyana de télescoper les temporalités et d'élargir la sphère imaginaire des personnages, en (re)donnant à entendre des lettres dont les scripteurs étaient morts, du moins absents :

> *L'Homme aux lettres entre, une autre lettre à la main, il dit* : « Tu t'en souviens de celle-ci ? » *Et il lit la lettre.*
>
> HOMME AUX LETTRES. –
> Ma chérie au moment où je t'écris j'entends dans la rue le rugissement du moteur d'une vieille Citroën et ce bruit familier déchire un voile celui de l'amertume je vis dans l'inassouvissement et ma détresse est acceptée elle fait partie de moi [...]
>
> *L'Homme aux lettres lit aussi la signature* : « Papa »[551]

Si les êtres en scène n'ont qu'une existence phénoménologique, qu'ils restent globalement anonymes, opaques, énigmatiques pour le spectateur, on s'aperçoit que les voix qu'ils donnent à entendre ouvrent au contraire et presque systématiquement des espaces introspectifs, qui sont de l'ordre de la confession, de l'épanchement psychologique. Et lorsque dans le deuxième drame, l'auteur donne exceptionnellement à voir un règlement de comptes « en direct », c'est encore via des lettres qu'il choisit de faire s'exprimer les ressentiments :

> *Fils lit une lettre à Père.*

---

[549] Le titre même de *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux* – œuvre où N. Renaude choisit justement d'explorer l'*oralité* dans tous ses états et sous toutes ses formes – est significatif. La signature en plus, il est extrait d'une des innombrables lettres qu'envoie Alex Roux à son amante (qui n'a par ailleurs qu'une existence d'allocutaire) :

> Ma Solange ! ! !
> Comment t'écrire mon désastre ? (*Ma Solange*, tome (1), *op.cit.*, p.73)

Au fil de l'écriture, outre ce motif récurrent, l'auteur joue des registres épistolaires dans toute leur diversité (petit mot, notes, courrier administratif, carte postale, télégramme) : c'est la voix écrite qui l'intéresse alors. À l'occasion, N. Renaude s'amuse même à complexifier le jeu des voix en faisant théâtre du procès d'écriture ou de lecture des lettres : elle donne à entendre les réactions des destinateurs, des destinataires – qu'elle inscrit dans le corps même du texte, comme autant d'énigmes offertes au jeu de l'acteur (cf. en particulier *Ma Solange*, tome (1), *op.cit.*, p.12 et pp.114-115).

[550] On pourrait dire, à la suite de J-P.Sarrazac, qu'il s'agit de « personnages rhapsodés ».

[551] P. Minyana, « Six. L'heure du loup », *op.cit.*, p.52.

FILS. – (*voix forte, sans doute*)
Père les choses que je veux dire je ne peux les dire que par la présente les mots échangés tuent la pensée principale je ne t'ai jamais aimé je ne peux donc te haïr pardon de te le dire mais c'est l'exacte vérité […]

FILS. – (*lisant*)
Je savais que ta collection se trouvait dans la commode et j'ai vendu la commode et je savais que ta collection c'était tout pour toi et j'ai vendu la commode et je n'ai eu aucun remords […][552]

Au sein de l'œuvre, la lecture des lettres est autant une manière de donner à entendre les absents :

Lota, dans la malette, prend une lettre et dit : « C'est une lettre de notre père. » *Elle lit la lettre.*

LOTA. – (*elle lit*) Chère Lota comme je suivais l'enterrement de l'oncle Norbert et que nous longions le bord de mer au lieu de penser à Norbert je pensais (à cause de la proximité de la mer) à la pêche à la palengrotte […]

que l'occasion d'un déploiement de subjectivité sensible des présents :

Lota prend une lettre et dit : « C'est une lettre de toi. » *Elle lit la lettre.*

LOTA. – (*elle lit*) Chère sœur que je te dise que pour la troisième fois je suis tombé les criailleries la mauvaise foi l'ingratitude (et j'en passe) me mènent à des extrêmes et je tombe (c'est-à-dire que j'ai un malaise) on me tient très à part […][553]

Inaugurant un champ de parole et de fiction très précisément circonscrit, nécessairement distancié car révolu, les lettres permettent à P. Minyana d'infiltrer sporadiquement la scène d'un matériau plus affectif, sans pour autant psychologiser la représentation. Si l'écriture s'autorise un détour par des effets-personnages plus traditionnels, c'est toujours sur le mode de la lecture : ils n'ont qu'un statut déclaratif, n'impliquent personne au présent.

Le troisième volet d'*Habitations*, « La villa », où l'auteur s'emploie justement à recomposer une destinée dramatique, constitue dans cette perspective un aboutissement tout à fait exemplaire. Tout ce qui est donné à entendre au spectateur lui est méthodiquement présenté par un ou des narrateur(s), à qui P. Minyana confie la tâche de transmettre des matériaux variés – éventail de tous les supports de prédilection. Photos :

Les chambres des enfants
photographiées par Jean-Claude

Le narrateur commente la photo.

[552] P. Minyana, « Deux. C'est ainsi », *Drames brefs (2)*, *op.cit.*, respectivement pp.17 et 23.
[553] P. Minyana, « 5. Dans la plaine », *Pièces*, *op.cit.*, respectivement pp. 99 et 98.

Les chambres des enfants comme toute pièce d'habitation bénéficient d'une baie vitrée coulissante qui donne accès à la coursive parquets lambrissés en red-cedar lumière omniprésente meubles appropriés

cahier :

Le cahier de Jean-Claude lu et commenté lors de la fameuse affaire.

Le narrateur lit.
C'est dans les bois que je trouve la paix de l'âme parfois je crie et cela me soulage cependant la plupart du temps je suis submergé par une grande peine qui consiste à voir tout en noir ce qui entraîne des brûlures gastriques […]

extraits de livre :

La Chute de Camus
Extraits recopiés par Jean-Claude

« *Pendant un temps et en apparence ma vie continua comme si rien n'avait changé, j'étais sur des rails et je roulais.* […] »

articles de journaux :

Article du canard local

Le narrateur lit.
15 janvier je n'ai pas supporté la réalité a déclaré Jean-Claude R. après avoir tué sa femme ses enfants puis ses parents […]

et surtout, lettres sous toutes leurs formes : dépositions judiciaires :

Déposition de Jean-Francis Cabrel bibliothécaire à l'OMS à Genève
Recueillie lors de la fameuse affaire

Le narrateur lit.
Comme il avait des horaires fantaisistes je lui en ai fait la remarque il m'a dit qu'en tant que fonctionnaire international il disposait d'un emploi du temps extensible […]

correspondances amicales :

Lettre d'Annie adressée à son amie Marie-Armelle Cerf lue et commentée lors de la fameuse affaire.

Le narrateur lit.
Juin 1974 je vais épouser Jean-Claude je lui ai demandé si le fait que je sois sa cousine n'était pas une ombre au tableau il m'a répondu qu'il ne fallait pas que je m'en fasse […]

familiales :

Lettre de la mère d'Annie à Annie. Lue et commentée lors de la fameuse affaire.

Le narrateur lit.
Je dois te dire que j'ai les pires pressentiments à propos de tu sais qui c'est un loustic on verra ce qu'on verra

sentimentales :

Lettre de Jean-Claude à Chantal Rigoulot sa maîtresse. Lue et commentée lors de la fameuse affaire.

Le narrateur lit.
Rendez-vous à Fontainebleau chez hâte de t 'aimer j'étouffe[554]

L'ensemble des paroles, affichées comme collectées, ne parvient au spectateur que sur le mode indirect de la citation – avec cette spécificité que toutes convergent vers un même horizon diégétique, et finissent par (re)configurer une intrigue, avec ses protagonistes et ses rebondissements, sur le mode de l'enquête policière. Poussant la logique de disjonction à son terme, l'auteur donne alors forme à un véritable « drame épistolaire », où la confrontation des déclarations juxtaposées tient lieu de dialogue.

Dans ce texte, P. Minyana ne se cantonne pas à la théâtralité inhérente à la forme épistolaire, il joue des ressources narratives du genre dans toute leur complexité : croisement des points de vue, diversité des sources et des voix, va-et-vient spatiaux-temporels permanents. Il substitue, à la progression dramatique, le montage dynamique des témoignages, et fait des stratégies énonciatives qui leur sont liées – les réseaux d'alliances, les informations diversement partagées, les révélations, les secrets – autant de catastrophes et de péripéties dont il appartient au spectateur d'éventuellement rétablir ou déterminer l'enchaînement. Pour l'auteur, il s'agit de reconstituer de manière prismatique le portrait d'un homme et de sa destinée[555].

Dans « La villa », la question du personnage se pose en effet de manière cruciale : pour la première fois, P. Minyana s'emploie à représenter un modèle réel – Jean-Claude Romand. Son histoire, qui a suscité plusieurs interprétations (littéraire puis cinématographiques[556]),

[554] P. Minyana, « La villa », in *Habitations, op.cit*. Respectivement pp.50, 63, 56, 71, 60, 64 et 51.
[555] Dans un tout autre registre (l'autofiction), le projet d'écriture de *Cet homme s'appelle HYC*, de C. Huysman (Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001) témoigne des mêmes fonctionnements – et des mêmes enjeux. C'est dans l'accumulation de matériaux hétéroclites, le jeu polyphonique des voix, que peu à peu se compose une « figure » humaine. On peut aussi penser à Alex Roux, dans *Ma Solange…*, de N. Renaude – j'y reviendrai dans le chapitre suivant (2.3.2. dissolution : le drame du personnage). Il apparaît en tout cas que le refus des fonctionnements traditionnels du personnage se double souvent chez les auteurs d'un mouvement consistant précisément à faire théâtre de sa fabrique, à démultiplier ses effets : la composition d'une identité fictive devient en soi un enjeu et un moteur de l'écriture.
[556] Jean-Claude Romand a mené une double vie pendant près de vingt ans : il faisait croire à son entourage qu'il était un éminent chercheur de l'OMS, subsistait en extorquant de l'argent à ses proches – en prétextant des placements avantageux en Suisse. Chaque matin il partait, et passait sa journée dans sa voiture. Fin 1992, l'un de ses créanciers lui demande des comptes : il sait que le masque va tomber. Le 9 janvier 1993, il tue sa femme, ses deux enfants, ses parents, puis tente de se suicider en mettant le feu à son domicile : il est sauvé, puis rapidement inculpé. Pendant sept ans, Emmanuel Carrère a tenté de comprendre l'histoire de Jean-Claude Romand, avec qui il a correspondu et dont il a suivi le procès. Le récit que ce fait divers lui a inspiré (E.Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 1999) a été adapté en 2001

semble à même de cristalliser un mythe contemporain. On peut supposer que la vie de cet homme, qui pendant des années a su faire bonne figure, convaincre son entourage d'une existence entièrement fondée sur le mensonge, la duperie et la duplicité, entre en résonance avec le sentiment de vacillement des certitudes, de frontières toujours plus floues du réel au virtuel agitant la conscience collective. Le nom même du héros n'est peut-être pas pour rien dans sa mythification : il a des allures de prédestination tragique – celui qui a fait de sa vie un « roman », qui s'est composé un personnage qu'il croyait plus à sa mesure. La plupart des adaptations n'ont fait que raconter cette histoire – invraisemblable mais vraie ; P. Minyana choisit pour sa part de l'aborder, dans un ultime coup de théâtre, sous cet angle du personnage.

Jean-Claude Romand est l'incarnation vivante du personnage dramatique : il n'est qu'un être de paroles, dont l'existence s'invente à coup de récits, la personnalité se définit à coup d'assertions fictives. Tout le mouvement de l'écriture de « La villa » consiste à démonter/recomposer la fabrique de cette identité illusoire : P. Minyana réinvente l'effet-personnage, son procès, en tissant les voix des protagonistes, les articulations avérées du fait divers, dont il fait autant de facettes narratives et de saisies psychologiques de l'identité à représenter. Dans le même temps, rien ne se joue qui soit de l'ordre d'une représentation mimétique. Les présences fictives, leurs rôles, leurs caractères, ne se profilent qu'indirectement, par lecture et citations : elles existent seulement dans l'imaginaire du spectateur. En ce sens, le fonctionnement disjonctif de ce texte a presque valeur d'emblème : le traitement du cas Jean-Claude Romand – érigé en figure de proue, au croisement du réel, de l'illusion et de la représentation – cristallise le rapport dichotomique que peuvent entretenir les auteurs du corpus avec le personnage.

Refusant globalement la dramaturgie du 4ème mur, les écritures se doivent d'inventer des procédures par lesquelles la parole des êtres qu'ils mettent en scène se justifie. L'illusion dramatique destituée, il s'agit encore d'échapper au mensonge, à la feintise. L'une des solutions consiste à intérioriser tout l'imaginaire diégétique de la représentation, en le résorbant dans une parole pour sa part désengagée, qui a seulement pour fonction de le rapporter. Par les procédés de citation, de description, les auteurs peuvent continuer à charrier de la fable, de la psychologie, des personnages, mais sur le mode d'un régime

par Laurent Cantet (*L'emploi du temps*, avec Aurélien Recoing et Karin Viard) et en 2002 par Nicole Garcia (*L'Adversaire*, avec Daniel Auteuil, Géraldine Pailhas, François Cluzet, Emmanuelle Devos).

dramatique indirect, qui n'implique pas les êtres en scène. Privés de leur condition actantielle, tenus à distance de toute mise en jeu illusoire, les énonciateurs sont pour leur part chargés de donner à voir (en paroles) sans rien représenter. L'un des modes paradoxaux de la figure est justement d'être en état de non-figuration.

2.3. Perméabiliser

La troisième opération à laquelle les auteurs livrent la parole de leurs locuteurs s'inscrit dans la continuité logique des deux précédentes et en condense d'une certaine manière les effets, puisqu'elle consiste à faire citer par certains des énoncés attribués à d'autres : les phénomènes de récupération sont donc internes à l'œuvre, et l'écart disjonctif non plus visible, mais affecté à la réplique. La mise à distance des effets-personnage repose alors sur un régime indirect de l'énonciation parfaitement accompli, qui chez J-L. Lagarce et P. Minyana, met ouvertement en abîme le dialogue théâtral (2.3.1. flux) ; explorée sur le mode du monologue polyphonique par N. Renaude et V. Novarina, cette dramaturgie réflexive et citationnelle finit par livrer le personnage à un jeu de déconstruction / recomposition paradoxal (2.3.2. dissolution). Dans certains textes du corpus enfin, c'est à l'inverse par des procédés de citations raréfiées et systématisées que l'effet-personnage se voit défait : la réduplication des énoncés en vient à faire des locuteurs autant de *répliques* d'un même corps de langage (2.3.3. porosité).

2.3.1. Flux de citations : le théâtre dans la parole

Dans l'écriture lagarcienne, l'insert de paroles étrangères à l'énonciateur est un phénomène récurrent mais ponctuel, qui prend la forme d'un emboîtement gigogne des énoncés. Il est indissociable de la tendance narrative qui caractérise l'œuvre : le locuteur à qui revient la charge de raconter l'histoire est potentiellement amené à jouer tous les rôles, du moins à restituer les voix des différents protagonistes :

> L'ENFANT. – [...] Nous sommes sortis de la Ville. Nous roulions vite et tout le monde chantait dans la voiture. Nous allions à la Noce, nous, notre famille ! Ceux que personne, jusqu'alors, n'avait admis ! « C'est un immense privilège, c'est une chance, disait mon père… » Il riait, il hurlait à tue-tête… Et puis encore une fois : « Combien de temps, s'il vous plaît… à une enfant, cela ne se refuse pas… combien de temps entre chaque plat ?… Quel rythme de diffusion, dites-moi… »[557]

[557] J-L.Lagarce, *Noces* in *Théâtre complet I*, *op.cit.*, p.220.

Il participe surtout à titre privilégié de la dramaturgie spéculaire dont J-L. Lagarce fait procéder la plupart de ses pièces. La citation des répliques permet aux locuteurs de se mettre en scène :

> MADAME FOSTER. – Alors j'ai dit à Monsieur Foster :
> « Monsieur Foster, regardons ce spectacle affligeant avec lucidité. Il n'est pas raisonnable pour nous d'attendre une telle fin… Mettons nos affaires en lieu sûr… […] Monsieur Foster me regarda un temps, le temps nécessaire pour lui de réfléchir à la question et ensuite, Monsieur Foster me dit :
> « Madame Foster, je crois que vous avez raison, il est grand temps… pour nous en tout cas… il est grand temps de partir… avant que la maladie ne nous atteigne et ne nous en empêche définitivement. »[558]

de rejouer les scènes capitales, le temps d'un court interlude dramatique:

> ROBINSON K. – […] On me demande… les gens me demandent souvent cela… on me demande :
> « Kreutznaer, c'est votre véritable nom ?… »
> « Kreutznaer, ce n'est pas votre véritable nom ?… »
> « Kreutznaer, si vous voulez mon opinion… Kreutznaer, ce n'est pas un nom anglais, pas que je sache… jamais entendu… un patronyme anglais »
> […]
> ROBINSON K. – « Comment, Monsieur ?… je demande… Comment cela, Monsieur ?… qu'est-ce que cela signifie, cette réflexion sur ma naissance ?… qu'est-ce que vous voulez dire par là… »
>
> L'HOMME. – Je pense, Monsieur, que sans vouloir vous offenser, par simple mesure de prudence, je pense qu'il serait préférable, dans un premier temps, seulement dans un premier temps… que…[559]

parfois de se prêter franchement au jeu du théâtre dans le théâtre :

> LA DEUXIEME FEMME DE CHAMBRE. – « Je vois votre manège, ma fille, et je n'ignore rien de vos désirs… vous soupirez le jour et la nuit, vous rêvez des hommes, de leurs odeurs et de leurs colères. Vous préférez nous quitter, crever de faim sur les chemins, plutôt que de vous en passer… !
>
> LA PREMIERE FEMME DE CHAMBRE. – « Non, Madame se trompe… » La première femme de chambre ne sait plus rien dire d'autre… Elle pleurniche devant de telles accusations…[560]

La confluence des énoncés dramatiques et du cours de la narration s'inscrit dans la continuité logique des protocoles d'introduction : c'est ce qui permet aux figures lagarciennes de se tenir, tout au long de la représentation, dans l'entre-deux des histoires accomplies et remises en jeu.

---

[558] J-L.Lagarce, *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, pp.13-14.
[559] J-L.Lagarce, *Vagues souvenirs de l'année de la peste*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, pp.22-23.
[560] J-L.Lagarce, *Les Serviteurs*, in *Théâtre complet I*, *op.cit.*, pp.209-210. Cette mise en abîme se double ici d'une citation des *Bonnes* (J. Genet) très explicite.

Chez P. Minyana, ce régime indirect de la parole intervient de manière beaucoup plus *circonstancielle* : l'auteur n'y a recours que dans une période d'écriture charnière, celle du récit de vie[561]. À la différence de J-L. Lagarce, les « scènes » qu'il fait rejouer aux locuteurs à l'intérieur de leurs propres discours n'ont pas de dimension explicitement métathéâtrale. Elles ont d'abord pour enjeu de restituer les événements capitaux de manière plus vivante, saisissante :

> LATIFA. – [...] ils ont pas frappé ils sont entrés et ils ont gueulé ma mère leur a dit : qu'est-ce qui se passe ? Ils lui ont dit : ta gueule. Je pensais encore au centre de loisirs mais je dis : et le mandat ? [...]
>
> LA PUTAIN EN FLAMMES. – [...] Alors elles me disent – Fathia et les autres – : viens on va au « parc de loisirs » et on te file la dose de Fathia tu as été si gentille ! Moi j'adore le « parc des loisirs » et je la voulais sa « dose » à Fathia donc j'y vais avec elles les salopes au parc je ne pensais qu'à ça : deux « doses » Jeanne deux « doses » ! Alors on arrive au parc et voilà qu'elles m'empoignent et elles m'arrosent d'essence et elles disent : cochonne il est où le « blé » de Fathia et le « bon » hein le « bon » ? [...][562]

– ce qui a toujours été la fonction du dialogue dans le roman classique (qui se théâtralisait le temps d'un passage au discours direct). Aujourd'hui, où il est plutôt question d'une romanisation du drame, les auteurs récupèrent tout naturellement les deux autres modes énonciatifs jusqu'alors propres au genre romanesque : le discours indirect et indirect libre :

> WOLF. – [...] alors moi je lui dis : bonjour Monsieur je l'ai dit en hongrois je devinais le hongrois je devinais aussi la langue de l'ennemi et lui me dit : qui êtes-vous et je lui dis : prisonniers italianos je crois bien que j'ai parlé en hongrois : impossible il y a la neige d'hiver ! Je te dirai plus tard si tu le veux quelque chose en hongrois Taupin ! [...]
>
> WOLF. – [...] une infirmière est entrée qui a vu mon geste elle m'a ligoté les bras et elle m'a embrassé avec passion elle m'a dit qu'elle m'avait aimé dès la première seconde et je n'avais qu'une main et quand même elle m'aimait comme une folle et moi j'ai senti aussi que je l'aimais [...][563]

On a vu que N. Renaude choisissait même d'en faire le principal régime de parole de ces dernières pièces[564], avec cette spécificité que dans son

---

[561] *Chambres / Inventaires / André* (1993) et *Les Guerriers / Volcan / Où vas-tu Jérémie ?* (1993). Ces textes opèrent la transition entre les « débuts » de l'écriture (*Fin d'été à Baccarat* (1984), *Ruines romaines / Quatuor* (1986)) et l'invention du théâtre des figures et des maisons (*Drames brefs (1)*, 1995).

[562] P. Minyana, *Chambres*, *op.cit.*, p.40 et « Il. Le Sud », *Où vas-tu Jérémie ?*, *op.cit.*, p.78.

[563] P. Minyana, *Les Guerriers*, *op.cit.*, pp.19 et 39.

[564] Il en est ainsi dans *8* (*op.cit.*, p.92) :

- Entrons, suggère Denis en sueur. Il fait tellement chaud.
- Vous avez sonné ? s'enquiert Hervé inquiet.
- Je n'ai pas compris tout à l'heure, laisse en suspens Gilles sur l'ordre muet de Denis de la fermer.
- Il y a quelqu'un ? répète Maryse qui tend le cou et avance la tête vers l'intérieur.

Promenades (*op.cit.* p.7) :

écriture, l'énonciation des incises envahit l'espace dramatique aux dépens des locuteurs : ils sont eux-mêmes un objet de discours et de mise en scène. Chez P. Minyana, l'introduction de modalités indirectes est au contraire le seul fait des parleurs – qui ne s'animent que dans la mise en scène de leur discours.

Les êtres à qui l'auteur donne la parole entretiennent en effet avec elle une relation d'ordre substantiel, existentiel : ils prennent vie par leur récit. Portés par l'urgence de (se) dire, ils entrent dans la parole abruptement, sans préambule :

> KOS. – J'avais lu ça que les pieds étaient gelés éclatés ! [...]
> ARLETTE. – A un moment ça a débordé c'est tout ils me reprochaient son développement psychomoteur Kiki ils me reprochaient ça son développement psychomoteur et mon enfance à moi ! [...]
> SUZELLE. – C'est la fameuse histoire du tissu sur les murs c'est cette histoire-là qui est décisive maman souffrait elle a voulu du tissu sur les murs et qui a mis ce tissu sur les murs ? [...][565]

se taisent lorsqu'ils en ont fini de dévider les multiples fils de leur histoire, d'une seule traite :

> « Au top, leur parole s'éteint comme se sont éteints pour de bons leurs moribonds, comme on coupe brutalement le courant. Ils quittent la scène, leur existence en vrac et en raccourci rempaquetée. Sans aucune forme de solution vu qu'il n'y avait pas de question. » [566]

Tous les parleurs de cette période se caractérisent par un même et unique souffle : celui de la logorrhée soliloquée[567], qui se déverse en charriant pratiquement sans ponctuation des matériaux très éclectiques, et confère du coup aux locuteurs une certaine monstruosité. Si ce qui se raconte est très concret et peut permettre à chacun de s'y « retrouver », la forme même de la parole, son étendue, son débit, sont absolument

---

« Je dois descendre c'est obligatoire pour les fêtes », dit Pat à Bob en dînant de fruits de mer un soir de décembre.

« J'irai chez un ami il me tanne depuis des mois il a une maison avec un joli jardin il m'a dit », dit Bob.

ou *Comptes* (inédit) :

- la rousse explique : Jean-Luc feignait la sérénité.
- le géant appuie : Depuis des mois il feignait.
- le géant retrouve : Bien avant Golfe-Juan.
- la rousse richoche : Suzy l'assurait c'était attesté par Lili
- le géant surricoche : et répété par la sotte Pauline.

Sur la question du statut des êtres pris au jeu de ce dispositif énonciatif, je renvoie aux sections de la première partie (3.3.3. Conditions d'apparition et 3.3.4. Surexposition).

[565] P. Minyana, *Chambres*, *op.cit.*, respectivement pp.13, 22 et 27.

[566] N. Renaude, préface à l'édition de *Chambres, Inventaires, André*, *op.cit.*, p. 9.

[567] Les paroles d'*Inventaires* n'échappent pas à la règle, mais elles se doublent d'un principe d'interruption à répétition. L'urgence de se dire devient l'objet même de la représentation : *Il pourrait s'agir d'une sorte de « jeu » : un « marathon » de la parole : raconter son histoire, tout dire*...(didascalies initiales, *Inventaires*, *op.cit.*, p.44).

hors normes : la densité textuelle épuise la tentation d'un jeu psychologique et défait l'illusion-personnage.

La parole démesurée que bricole P. Minyana[568] déborde les cadres du vraisemblable, elle fait imploser le réalisme par saturation d'effets et d'anecdotes dont le flot finit par emporter le sujet même de l'énonciation. Alors que chez J-L. Lagarce, les séquences de dialogue intériorisé viennent animer les récits de manière furtive et très précisément circonscrite, elles constituent en effet chez P. Minyana la matière première du discours, dont elles ne cessent de modifier le cours en introduisant des motifs renouvelés au rythme primesautier des associations, des souvenirs, des digressions du locuteur :

> ANGELE. – Et au mariage de ma sœur le 5 juin 1937 encore un 5 juin tout le mode a dit : une chanson une chanson j'ai imité Lucienne Delyle et tout le monde a dit : oh on dirait Lucienne Delyle le mariage de ma sœur ça a marqué ma vie on jetait du jus à la mairie du 20ème j'avais une robe en taffetas bleu longue et des gants mes parents avaient loué un autocar mon beau-frère Robert il fumait des najas et je l'admirais à cause de ses najas j'aime mieux le tabac blond que le tabac brun et le 5 juin c'était la Sainte Angèle et mon beau-frère a cassé un œillet du bouquet de ma sœur et il est venu vers moi Robert et il m'a dit : bonne fête ma petite poule à mon mariage à moi j'avais qu'un tailleur j'avais dit : j'aurai qu'un tailleur et rien sur la tête puisque c'est comme ça ! […][569]

Ne cessant de cumuler les informations, de stratifier les niveaux de parole, ces récits se voient traversés par une multitude de lieux, de temps, d'identités, dont la prolifération tend à faire écran, du moins à diluer l'individualité de celui qui parle : les histoires qu'il raconte prennent le pas sur son propre effet-personnage.

Chez P. Minyana, le récit de vie n'a pas vraiment pour enjeu de révéler une subjectivité. Il ouvre plutôt un espace de témoignage commun[570], qui puise à tous les registres de l'existence – les joies et les souffrances ordinaires – et dont l'identité locutrice ne fait que canaliser le flot et l'orchestration complexe. Plus qu'un individu, qui parlerait en son nom et obéirait à des intentions précises, le parleur du récit de vie se présente avant tout comme source d'émission et de profération d'une parole qui, finalement, est un théâtre en soi : il a pour seul privilège d'en être l'occasion et la figure ordonnatrice. Confronté à ces identités diffractées en une infinité de micro-situations, le spectateur a tout de

[568] N. Renaude la décrit comme : « parole en fusion, tricotage de bidules existentiels ficelés dans l'urgence, et sans aucun souci hiérarchique » (préface de *Chambres, Inventaires, André*, *op.cit.*, p.7). Je reviendrai plus précisément sur les enjeux poétiques de cette parole en fin d'analyse (3.2.2. Partitions rythmiques, corps d'oralité).
[569] P. Minyana, *Inventaires*, *op.cit.*, p.54.
[570] P. Minyana a composé la plupart de ces récits de vie à partir d'enregistrements réels (témoignages d'anonymes collectés par l'auteur) ou en s'inspirant de faits divers (travail d'archivage des journaux).

même la possibilité, s'il le souhaite, de déduire un « personnage » – recomposé dans les effets miroitants de ces résidus de fable qui lui parviennent allusivement. Chez V. Novarina en revanche, qui se débarrasse de toute intention narrative et ruine même la notion de centre conscient, la dissolution du personnage est absolue. Ce n'est pas un être de paroles mais un être « parlé », dont le corps n'est plus que le champ ouvert aux mouvements impétueux de la langue.

2.3.2. Dissolution : le drame du personnage

Comme le rappelle Marion Chénetier, le théâtre novarinien formule inlassablement la même exigence :

> « il s'agit de désindividuer l'homme, d'en finir avec son image envahissante et envahie par la surenchère médiatique, de faire disparaître l'homme psychologique au profit de la marionnette mue de l'intérieur par la parole. »[571]

et on a eu l'occasion de voir à quel point chacune des apparitions nommées par V. Novarina pouvait témoigner de ces enjeux. Adramélech en est cependant la figure la plus exemplaire : son monologue polyphonique – placé au centre du *Babil*[572] – en fait l'image en acte d'une disparition.

Cette parole donne en effet à entendre le sacrifice du personnage, sa transformation en un corps soumis à l'assaut irrépressible des voix. Elle se déploie dans l'entremêlement de deux lignes (thématiques, énonciatives). D'une part, ce qui pourrait constituer le récit de vie d'Adramélech. L'auteur réécrit le mythe des origines et fait du locuteur en scène le délégué incarné de sa poétique :

> Adramélech !… Sire ? Je t'ai formé de limon.[573]

Adramélech – exceptionnellement maître en sa demeure – peut alors théâtraliser son histoire en reconstituant des dialogues qu'il cite comme tels. C'est le cas lorsqu'il évoque son intronisation :

> Alors, du haut pointu d'un toit, une voix est apparue et elle m'a dit : « Abîmelech, je t'ai centré, nommé et choisi, je t'ai formé. Voici ma parole, lève-toi et porte-la. » Il me nomma. Alors je dis : « Je ne sais pas porter la parole, que je suis un enfant, sépulture de sépulture ! » Et il me dit : « Ne dis pas je suis un enfant mais va vers tous ceux à qui tu iras et tout ce que je t'ordonne, dis-le. » Alors il étendit sa main sur

[571] M.Chénetier, « Le rire de l'atellane », in *Valère Novarina, théâtres du verbe*, *op.cit.*, p. 206.
[572] V. Novarina, « Le Mololoque d'Adramélech » in *Le Babil des classes dangereuses*, *op.cit.*, pp.234-259.
[573] V. Novarina, *op.cit.*, p.239.

> moi pour voir si j'allais mordre et me dit : « Vois comme je mets en ta bouche mes paroles. » [...][574]

La dramatisation va de pair avec la dimension édifiante de la scène. Mais ces phénomènes de répliques intériorisées sont en définitive très rares. La plupart du temps, l'auteur s'emploie en effet à indifférencier les voix, en faisant justement disparaître du texte tout ce qui normalement aide à les signaler comme rapportées – les incises, les guillemets :

> Adramélech ! Mmmmm ? Je t'ai formé de limon, ça te plaît pas ? Seul, il s'ennuie, sire. Fallait le doter d'un saxus, le con. Plantons quelqu'un auprès de ce polochon. Adramélech, insominiaque, voilà ton saxus. Merci. Plus une sœur. Merci. Je te flanque d'une sœur pour que tu piaffes moins. Bonjour madame l'homesse, la percée. Cousin, voyez ma cible. [...][575]

C'est alors à l'acteur seul qu'il appartient de recomposer et donner à entendre la logique énonciative ordonnant ces petits moments de théâtre.

Ce deuxième régime énonciatif, très largement majoritaire, a pour effet de reproduire sur la page les intrusions intempestives auxquelles se voit soumis le locuteur, sans annonce ni transition :

> Qu'est-ce que tu veux que je réponde ? ... Veux plus répondre quand on m'appelle. Silence, votre voix m'empêche d'avancer les travaux ! Silence, vois travaux m'empêchent d'avancer le vol vocassier de mes voxes ! Silence, Abliblalech, ton babillage m'empêche de te compter les pas ! Epargne à nos oreilles tes jets stupides ! Qu'est-ce qu'il marmonne çui-ci là, qu'est-ce qu'il bronche ? Rien. Rouspète, gueule agitée. Je ne rouspète pas mais je lance ma clameur géante du trou du bord. [...][576]

Au fil du texte cependant, V. Novarina tend à fictionnaliser le passage des voix. Adramélech tient registre des apparitions :

> Tiens, voilà Ducot, qui passe avec sa deux-chevaux. Me fait rappeler qu'on aurait dû s'acheter de quoi avant que ça ferme. [...]

organise le mouvement des parleurs qui se pressent :

> Racronte, racronte ! Lots des trucs d'avance dont les... Silence, il y quelqu'un ! Qui es-tu ? Quel est ce nouveau ? Pierre Illico, fils d'André Illico et de femme Laget. [...]

commente leurs interventions :

> Sacripan factoton, tu nous cornes les oreilles avec ton dévidage d'événements à la con ! [...]

[574] V. Novarina, *op.cit.*, p.251.
[575] V. Novarina, *op.cit.*, pp.240-241.
[576] V. Novarina, *op.cit.*, p.240.

rivalise de présence avec eux :

> C'est l'Adraméluch, c'est toujours l'Adraméluch ! Que Jean-Claude Foulon, Barthet Edmond et Gaillotinaux, que Bounin, Bribeau, Crapon, Duniod, Dandra, s'ils m'entendent, prennent ça pour eux ! […][577]

Le monologue se clôt sur la figure d'un Adramélech déchiré :

> Ah la coquine de tête ! Pantin toi-même, brandi goulot des trougloutons, répliquaient sans relâche les échos d'alibi. Mais il fallait dire plutôt sacré vengeur, parce que c'est sa tête même qui s'exécute, disait une chaise rasant les murs d'un air altier, la pauvre. Lui, sur quatre pattes et déjà plus là, ouvrant la porte, rajoute : « Amis restés à l'écoute, soulevez bien moins bas, bloc à membre, vos dix jambes à cadence, brandies du son, vos voix, je les jette toutes vivantes haut dans l'air, c'est la danse peu profonde lancée loin du bon pied. » Sorti depuis qui jetait ça. C'est sous la porte. Et caetera. Et hop ![578]

mais sanctifié par son sacrifice. Si Jean a pu apparaître comme le surpersonnage (nominal) de l'œuvre, Adramélech s'impose en effet comme le portrait charismatique du non-personnage novarinien[579] : c'est une identité instable, protéiforme, tissée d'une multitude de voix qui se réinventent à chaque nouveau tour et détour de la parole. De sa complainte inaugurale :

> Ah je suis mal content de ma vie de trajet à stations ridicules ! Ma tête est trop triangulaire, pas assez ronde à mon idée : mes bras sont bons, pas assez longs et m'en manque huit pour en faire dix. Adraméon, Ablamélion, Alamélech, tais-toi ou monte, mais parle plus ! […]

aux commentaires – posthumes – que suscite son intervention :

> SAPEUR CHABORD. – Cet homme n'est donc pas né d'une femme… Le sperme, le sperme seul peut-il ?…
> GENERAL POTAME. – Jame s'agite bien d'point d'ça ! vide des paroles sitôt qu'il souffle.
> SAPEUR CHABORD. – Comment ?
> GENERAL POTAME. – Par son poumon son corps d'air s'alimente.
> SAPEUR CHABORD. – La formidable explosion ! L'animal éprouve-t-il quelque chose ?[580]

il se présente comme cet autre de l'homme, défiguré et redéfini par le langage, dont l'avènement constitue tout l'horizon de la représentation novarinienne. Mais Adramélech a surtout cette particularité de

---

[577] V. Novarina, *op.cit.*, respectivement pp.242, 243, 245 et 252-253. Comme il ne cessera de le faire dans la suite de l'écriture, on remarque que les interventions répétées de semblants de personnage sont aussi une occasion pour l'auteur de condamner la narration et ses effets de réel (cf. précédemment : 1.1.3. galerie de personnages et 1.2.1. l'appel) – et de leur opposer la logique poétique qui lui est propre.
[578] V. Novarina, *op.cit.*, p.254.
[579] Une fois encore, son nom fait « blason ». Philippe Di Méo l'analyse comme « un mot valise forgé à partir de l'anagramme de « drama » et de l'hébreu « mélech », « roi » : soit le roi du drame, un drame de la psyché » (P.Di Méo, « Une mère lointaine », in *Théâtre / Public* n°72, automne 1986, p.18). Il me semble qu'il faudrait aussi prendre en compte le préfixe privatif – a –, et donc plutôt lire cette identité comme « roi du non drame », « roi d'un théâtre sans drame ».
[580] V. Novarina, *op.cit.*, pp.239 et 258.

théâtraliser, en une mise en jeu épiphanique, le sens et les fonctionnements de l'œuvre : incarnation suppliciée de la poétique de l'auteur, il donne lieu au – et tient lieu de – mythe fondateur de l'écriture.

Dans le droit fil d'Adramélech, Alex Roux, figure tour à tour centrifuge et centripète des milliers de paroles que donne à entendre *Ma Solange…*, porte à son terme la conception dramaturgique de son prédécesseur. Dans ce texte, N. Renaude choisit d'étendre le monologue polyphonique à l'échelle d'une œuvre fleuve, et fait d'Alex Roux l'incarnation même du procès de perméabilité, au croisement du récit de vie et du « théâtre des paroles ». Alex Roux oscille constamment entre ces deux statuts : il est à la fois le héros de l'histoire qui lui est propre (éclatée, lacunaire, achronique, mais recomposable) et le lieu ouvert au passage d'une infinité de voix sans rapports avec lui[581].

Dans les premiers temps de l'écriture, Alex Roux a ainsi pour principale fonction d'introduire un certain nombre des figures récurrentes de *Ma Solange…* – sa famille, ses maîtresses, ses proches, ses connaissances :

> Chantal a un défaut, me dit Christian Gindre. A moi. De langue il dit. Elle a le palais creux. J'ai le palais creux, elle me dit d'ailleurs un jour, il me dit. J'ai été opérée quand j'étais bébé. J'avais un bec de lièvre. On m'a recollé les deux morceaux, elle me les montre, me dit Christian Gindre, les deux morceaux de la lèvre, fendue, là, à la base du nez.
> Il me dit tout ça à moi. Dans le vacarme du bistrot. Au comptoir. En écalant son œuf dur.
>
> C'est un petit détail qui devient gros. Très gros. Trop.
>
> - Pardon bonjour ma sonnette est cassée.
> (Mon voisin. Lucien Cusset)
> - La vôtre elle marche ?
> Et il attend. Il veut ma sonnette ? Je pense. Il veut ma sonnette ? Je panique.
> - Si vous avez un tournevis.
> Je fouille ma boîte à outils. Je ne trouve pas mon tournevis.
> - Cherchez pas dit Cusset je vais retrouver le mien bonsoir.
>
> Je suis écolier, m'sieur. J'ai mon goûter dans mon cartable. Lui c'est mon frère. On s'en va au catéchisme. On va avoir une petite sœur. Plus tard je veux être coureur

[581] Ce statut équivoque renvoie à l'origine même de l'écriture. Le texte est né d'une commande de C.Brault, qui avait joué dans *Le Renard du Nord* (mise en scène de R. Cantarella, Théâtre Ouvert, 1993) et qui souhaitait que N. Renaude écrive un texte pour lui. Souhaitant contrer les lois du monologue (forme raisonnable, qui met pendant une petite heure « la bonne parole dans le bon corps» (N. Renaude)), l'auteur commence à écrire sous la forme de fragments énonciatifs simplement juxtaposés. Elle envoie les premiers feuillets à l'acteur. Six mois plus tard, ils commencent à travailler ensemble et décident de partir dire les textes à l'aventure, sans présager de la fin. C.Brault avait cependant besoin d'une « entrée », d'un repère au sein de la multitude polyphonique : le personnage d'Alex Roux joue ce double rôle de fil narratif et de conscience surplombante. Je m'attache essentiellement ici à ce deuxième aspect – moins anecdotique.

cycliste. Mon chien hier il a attrapé le chat de la voisine. Mon père il a décidé de repeindre les volets. Mais ma mère elle dit que quand il repeindra vraiment les volets les cochons auront des ailes. Ma mère elle a perdu le petit collier que lui avait donné ma grand-mère, elle râle depuis, elle s'en veut tout les jours de l'avoir perdu. Mon frère il va chez le docteur demain parce qu'il a les yeux collés le matin.
Ça c'est mon frère. Il raconte tout à tout le monde.

Je vais boire parce que j'ai soif. Tu me saoules avec tes histoires, Henriette. Je vais chez Louise parce que je suis un être sociable. Je prendrai une cuite parce que l'ivresse est un résidu de paradis.
Ça c'est mon grand-père.[582]

L'auteur propose alors un florilège de tous les modes d'insertions des répliques déjà repérés : énonciation gigogne, scènes narrativisées, présentation de petits théâtres. Par ses interventions et ses commentaires, Alex Roux régule le flot incessant des paroles, définit peu à peu l'horizon fictionnel qui lui est propre[583], en même temps qu'il familiarise le spectateur avec les principes de fonctionnement de l'œuvre. Une fois le protocole établi, les personnages principaux identifiés, l'auteur ne passe plus systématiquement par ces procédures indirectes : chaque fragment est un espace dramatique en soi, avec ses coordonnées, son décor, ses protagonistes – que le spectateur reconnaît immédiatement (à l'ouïe), par une manière de parler, une obsession ou une histoire particulière. L'écriture crée sa propre mémoire. Dans le premier livre, Alex Roux reste malgré tout en posture de narrateur privilégié. Il reconstitue les situations, agence les répliques :

J'entre. Ma sœur a de nouveau le masque d'absence de l'accouchée. Le père est debout. Il tortille sa barbe blonde. Je tends les anémones à ma sœur. Le bébé est dans son bras. La fenêtre est ouverte. Il fait chaud. Les cris montent. On va boire une bière ? demande mon beau-frère. Il m'avoue les hôpitaux me rendent malade. C'est encore une fille. Camille. A la terrasse du bistrot. A côté du fleuriste. C'est bruyant. Le père boit. Il transpire. J'ai mal aux pieds. J'ai marché. C'est l'été. Camille Baquet. Sœur de Louise Baquet. Mes nièces.[584]

parfois sous des formes expressément théâtrales :

BRIGITTE. – Je veux un chien. Un gros. Avec plein de poils. Genre bichon.
MOI. – Le bichon est petit.
BRIGITTE. – Un gros bichon dans ce cas.
MOI. – Le bichon est petit.
BRIGITTE. – Un « genre » bichon ! Mais gros ! que tu es tâtillon, Alex !
MOI. – Dis plutôt alors un « genre » terre-neuve.

[582] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (1), *op.cit.*, pp.12-13.
[583] La lecture paradigmatique de l'œuvre (c'est-à-dire : qui collecte les fragments propres à chaque figure récurrente) permet de recomposer l'histoire d'un certain nombre de « caractères » : le père suicidaire, la mère culpabilisante, le grand-père affectif, la grand-mère dévote, l'ami de jeunesse, le voisin envahissant – entre autres, et pour ce qui est de la géographie personnelle d'Alex Roux. On peut se livrer à la même opération avec les pures créatures de paroles et les motifs simplement langagiers**.** Le portrait du héros éponyme s'établit quant à lui de manière prismatique, dans la juxtaposition des micro-récits et la manière qu'il a de rapporter ces différents échos mémoriels.
[584] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (1), *op.cit.*, p.63.

BRIGITTE. – Si tu y tiens, un « genre » terre-neuve, qui aurait l'air d'un gros bichon ![585]

assure de temps à autre la transition entre les fragments[586]. Mais au fil de l'écriture, l'univers privé du personnage tend à se rétracter. N. Renaude délaisse le roman familial et sentimental d'Alex Roux pour théâtraliser – comme c'était le cas avec Adramélech – le passage tumultueux, éruptif, de voix globalement décontextualisées :

Je m'estime trahi par tout le monde ! Armand boucher !

On ne vous a pas appelé !

Moi, Marceline Pot, j'appréhende le hasard, monsieur !

Qui vous autorise ?

Je rêve d'une croisière transatlantique avec tout son folklore. On ne m'a pas enseigné d'autres rêves ! Florence Vibrac !

Ça se bouscule à nouveau. Ça grouille dans l'entonnoir.[587]

De la figure initialement narratrice, on passe alors à une présence de plus en plus assimilable à la voix de l'auteur, qui fait d'Alex Roux le vecteur conscient – et pas toujours consentant – du procès même de l'écriture. Ce glissement énonciatif, amorcé à la fin du premier livre :

J'ai laissé échapper un flot de paroles, je le regrette, je ne voulais pas. Tout ce déluge de mots. Cette activité de la langue et des mandibules.
[…]
Je me suis démoli tout le système nerveux à écouter vos histoires de fantômes. Maintenant j'aimerais bien que vous vous taisiez pour de bon. Je ne sens même plus mes doigts. Et j'ai les extrémités gourdes.
[…]
Oui, Alex Roux en a marre ! Alex Roux aimerait quelques secondes de paix ![588]

supplante définitivement le personnage et ses effets dans le deuxième livre, où la voix narrative, qui continue à faire fiction de l'état de submersion du locuteur :

Je peux me récupérer s'il vous plaît ?
[…]
Je refais surface. Ouf.[589]

---

[585] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (1), *op.cit.*, p.112.

[586] Par exemple (in N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (1), *op.cit.*, p.77) :

Brigitte pleurait. Sur ce désastre mineur. Ces flots de sang échappés d'elle. Je regardais cette vie minuscule, à peine amorcée, qui nous quittait, s'écoulait, maculait, écarlate, le bac à douche. J'ai composé le cadran du docteur Japelle.

Je m'y étais fait. Sans fuir. Mais ce qui n'avait ni nom ni visage me fuyait moi. Brigitte pleurait. La sirène de midi hurlait par la fenêtre ouverte. Le premier mercredi du mois.

Cela mourut donc avant de naître, en ce mercredi de septembre. Ce fut tout, cette année-là. Et puis Simon.

A l'enterrement de Simon Lefol, […]

[587] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (2), *op.cit.*, pp102-103.

[588] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (1), *op.cit.*, respectivement pp.95, 100 et 102.

se fait aussi et toujours plus ouvertement « rhapsodique »[590] :

> Quelques pas de chances ?
>
> Hervé Plancouët : on m'a muté dans le sud.
> Denis Ferro : on m'a nommé aux Aubrais.
> Isabelle Tésin : on m'a changé d'étage.
> Martine Lafaille : on m'a limogée à Brest.
> [...]
>
> Tiens, dans la catégorie des grands méchants :
> Je suis une salope, envoyé parents à l'hospice.
> (Mais eux-mêmes avaient fait même chose).
> Je suis un pervers, fait croire à Suzy que folle, m'a cru et se tuait dimanche avril.
> (Mais c'était légitime, vu que elle ou moi).
> [...]
>
> Des nouvelles de Brigitte !
>
> Brigitte vit maintenant avec un instituteur barbu.
> L'instituteur barbu ne veut pas de chien. Il déteste les chiens.
> J'attends de voir quand le désir de Brigitte de posséder un chien se révélera plus fort que son entichement pour son pédagogue à barbe.[591]

Dans ce temps d'écriture, le statut d'Alex Roux reste donc ambigu : il est encore le double possible d'un auteur relativement fantomatique, mais qui tend à prendre le pas sur son partenaire visible et à imposer sa présence spécifique en affichant son savoir-faire et l'artisanat de l'écriture[592]. Dans le dernier livre en revanche, les rôles sont clairement

---

[589] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (2), *op.cit.*, pp.56 et 106.
[590] Cf. J-P.Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op.cit*.
[591] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (2), *op.cit.*, respectivement pp.39, 59 et 106.
[592] Je choisis un exemple où N. Renaude joue justement des rapports de convention qui peuvent exister entre un genre théâtral et un type d'identités nominales (*Ma Solange…*, tome (2), *op.cit.*, pp.116-117) :

> Prenons deux hommes deux femmes et faisons avec eux ce que bon nous semble.
>
> Un vaudeville simpliste.
> Une femme (Milie) mariée à un homme (Nic) a un amant (Lucien) qui a lui-même une liaison secrète avec une jeune femme (Louisette) qui a elle-même une liaison secrète avec Nic, le mari de Milie.
>
> Un drame express.
> Une bourgeoise (Emilienne) fidèle à son mari (Anicet) tombe folle amoureuse d'un homme de condition inférieure (Lucien) épris d'une jeune fille (Louise). Emilienne meurt d'avoir gardé pour elle ses dignes et funestes larmes.
>
> Un mélodrame classique.
> Une femme mûre (Lienne) croit aux jolies déclarations du beau Lucien qui l'a séduite, mais découvre par hasard que Lucien a une liaison avec une danseuse (Louison), elle décide d'empoisonner Louison, cafouille dans les tisanes, empoisonne malencontreusement Lucien et apprend que feu son Lucien lui était fidèle et que Louison était entretenue par un autre Lucien que feu le sien.
>
> Une tragédie paresseuse.
> La reine (Emilie) éprouve une passion interdite pour le héros (Lucien) qui éprouve pour elle la même passion mais est promis à la jeune Lucie, nièce du roi (Nicéphore) époux de la reine. Lucie aime Lucien de toutes ses jeunes larmes. Le héros Lucien conspire contre le tyran Nicéphore. Lucie, dans

distribués. Alex Roux, qui peut encore mettre en scène certains épisodes marquants de sa vie, à l'occasion narrer une aventure, en rapporter des morceaux choisis, se voit globalement spolié de ses privilèges narratifs. Il ne devient qu'un personnage parmi d'autres, sur qui la figure d'un auteur rhapsode à l'autonomie désormais déclarée décide très arbitrairement d'attirer les regards :

> Ah mais Alex Roux, que devient-il, Alex, à cet instant précis ?
>
> Que devenez-vous, Alex Roux ?
> [...]
>
> Alex suit le mouvement. Va là où on le pousse. C'est ainsi qu'il peut retrouver tout à fait par hasard Pierre Morvaque dans un grand magasin. Ils se reconnaissent. Sont émus de se reconnaître. Que deviens-tu ? Et toi ? Et ta petite sœur ? Qu'as-tu fait donc ?[593]

et finit par jouer ouvertement avec lui au romancier[594]. Affirmant pleinement son omniscience et son omnipotence :

> Cette aventure a tout d'un jeu de l'oie.
> Cette aventure pue le châtiment.
> Voilà à quoi il songe notre Alex. Sans le dire.

raillant le « héros » avec la complicité du spectateur :

> [...] et le poème a fui à jamais les pensées d'Alex Roux, qui de toute façon n'est pas poète.
> Et pas près de l'être.
> Ça vaut mieux.
> Mesdames.
> Messieurs.
> Pour tout le monde.

commentant ironiquement ses déboires :

> Suis-je le héros de ma vie ? se demande-t-il.
> Il admet que de sa vie, il est le personnage central.
> De ça au moins il est certain.
> [...]
> Je viens de rêver, oh, un mauvais rêve, curieux et embarrassant.
>
> Mettons-nous à sa place ! rêver qu'on est Lénine et qu'on embrasse sur la bouche le père d'un vieux copain mort depuis des siècles ! il y a de quoi garder au palais un sale goût de cendres.[595]

l'auteur ne fait plus d'Alex Roux que l'un des membres – à part – du personnel de fiction à sa disposition.

---

sa jeune inconscience et dans son jeune désir de vengeance, trahit Lucien. Lucien est assassiné par les sbires de Nicéphore. La reine Emilie expire dans le même temps sous les coups de l'intraitable époux.

[593] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (3), *op.cit.*, pp.42 et 89.

[594] Dans l'épisode intitulé « Le Mariage d'Aglaé » (in *Ma Solange…*, tome (3), *op.cit.*, pp.42-66).

[595] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (3), *op.cit.*, respectivement pp.60, 42-43, 45 et 61.

De la focalisation interne des débuts de l'écriture (où tout ce qui était donné à entendre aurait pu en définitive être le monde intérieur du personnage[596]), on passe dans le dernier livre à une sorte de plan d'ensemble, un panorama imaginaire, qui contient en puissance la foule des intervenants de *Ma Solange*…. En surplomb de la scène, la figure de l'auteur cite à comparaître les présences, théâtralise leur mouvement de précipitation vers la parole – qu'elle est désormais seule à réguler :

> Ploutsch Germain, je.
>
> Ton temps est venu puis il est parti, Ploutsch Germain. A vous, très très vieux de Béthune.
>
> Il se citera, tout simplement !
>
> A toi, très très vieux de Béthune :
>
> « Encoire ne soit ma parole franchoise. Si la puet on bien entendre en franchois. »
>
> J'en doute fort, méprise sieur Langlois, sur la défensive et plein de rigolard mépris.
>
> A vous, Marie-Thérèse !
>
> Infirmière, j'ai pansé, j'ai branlé aussi quand il le fallait pour le bien du patient, j'ai épousé un infirme, je l'ai aidé à passer, j'ai un enfant sourd, je
>
> C'est bon ![597]

Cette voix de régie, qui émerge et s'impose au fil de *Ma Solange*, ne cessera plus d'intervenir dans les textes ultérieurs. En ce sens, l'évolution dramaturgique d'Alex Roux – du narrateur possible à l'apparition probable – raconte une histoire qui celle d'un tournant d'écriture. À la suite de cette pièce matricielle, le théâtre de N. Renaude va se caractériser par l'inscription d'une présence autoritaire, qui organise, commente ou perturbe, le déploiement d'un microcosme fictif avec qui elle coexiste désormais systématiquement[598] : l'auteur entre en (méta)dialogue avec ses créatures, et fait de l'effet-personnage une question de forme.

---

[596] Sur le mode dramaturgique du monologue intérieur et de l'écriture du « flux de conscience ». Sur cette question, je renvoie à la thèse de Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée,* Rouen, Médianes, 1995.
[597] N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (3), *op.cit.*, pp.93-94.
[598] Ainsi, si dans ses derniers textes, N. Renaude renoue avec une parole a priori plus conventionnelle (une voix pour un corps), on peut dire que les phénomènes de perméabilité restent au cœur de son écriture – mais ils changent de nature : c'est désormais la voix de régie qui vient infiltrer et rendre équivoque les corps en/de représentation, qu'elle choisit d'interpeller tantôt sous les auspices de la fiction (dans *Madame Ka*, *Promenades*), tantôt via la mise en jeu de l'acteur (dans *8* et *Comptes*). Sur l'un ou l'autre mode, N. Renaude poursuit son questionnement de l'être théâtral, dont la définition devient un moteur primordial de l'écriture, et l'un des centres « intriguant » de la représentation.

2.3.3. Porosité : les identités *répliques*

Deux textes « post-solangien » échappent à cette emprise de la voix de régie : *Fiction d'hiver* et *La Comédie de Saint-Etienne.* On a vu que la question du personnage y était cependant tout aussi cruciale, qu'elle constituait, même, le principal moteur de l'écriture – côté intrigue ou représentation[599]. Or, dans ces pièces, il s'avère que N. Renaude explore une variante du procès de perméabilité (figure inversée du premier mode) : il n'est plus alors question de faire traverser par un même corps une multitude de paroles ne lui appartenant pas, mais au contraire de faire passer de corps en corps une même parole – qui n'appartient à personne en propre.

Dans *La Comédie de Saint-Etienne*, la mise en circulation d'un certain nombre d'énoncés similaires reproduit, à l'échelle de la réplique, le mouvement d'incessants va-et-vient qui animent l'espace. Sans réelle distinction, les corps se substituent les uns aux autres dans un véritable relais de la conversation où les mots tiennent lieu de témoin :

> LISE. – C'est quoi ?
> ODILE. – Des calissons.
> [...]
> YVES. – Je peux prendre un calisson ?
> [...]
> GUY. – Un calisson ?
> [...]
> EDITH. – Des calissons.
> [...]
> YVES. – Un calisson ?
> [...]
> REGINE. – Donne-moi un calisson finalement.
> [...]
> ODILE. – Il y a des calissons.
> [...]
> LISE. – Reste-t-il des nougats ? [600]
>
> LISE. – Il neige.
> [...]
> REGINE. – Il neige.
> [...]
> ODILE. – Il neige. C'est incroyable ce qu'il neige.
> [...]

[599] Cf. précédemment (1.2.3. troubles identitaires). La question de l'identité et du statut des êtres en scène avait été posée dans cette section ; je ne fais ici que la préciser, en m'attachant aux modalités de l'énonciation.
[600] N. Renaude, *La Comédie de Saint-Etienne, op.cit.*,respectivement pp. 86, 87, 88, 90, 91 et 95.

REGIS. – Il neige.
GUY. – Il neige.
LISE. – Il va pédaler dans la neige ?
[…]
REGINE. – Sous cette neige ? [601]

Ces phénomènes d'énonciation en cascade ont un double effet : contribuer à l'état de confusion, de dynamique piétinante dans lequel l'auteur décide de plonger les parleurs, mais aussi constituer des endroits repères d'échanges possibles, des ébauches de fiction – réduits à quelques motifs anodins et minimaux, qui ne mettent rien en jeu qui soit de l'ordre de l'individualité. Les Français, qui conversent en (s')attendant, ne relèvent d'aucun effet-personnage, ne construisent aucune intrigue : leur espace de parole n'est qu'un champ entremêlé de questions lapidaires, de réponses allusives, où ce sont finalement les interférences et les incompréhensions du dialogue qui constituent les véritables événements :

YVES. – Je me suis bousillé le dos.
EDITH. – J'ai connu Régis à la piscine.
REGIS. – Tu m'as reconnu à la piscine.
EDITH – C'est quoi ?
GUY. – C'est marqué sur la boîte.
REGIS. – On se connaissait il y dix ans.
EDITH. – Onze.
DENIS. – Onze ans ?
YVES. – C'est gonflé ?
EDITH. – Des calissons.
GUY. – Tu aimes ?
EDITH. – Non.
REGIS. – Qu'est-ce que c'est ?
DENIS. – Petite nature.

Par ce travail de montage rythmique auquel l'écriture livre des énoncés en eux-mêmes sans réel intérêt, N. Renaude inscrit très ouvertement son texte dans la lignée du théâtre vinavérien[602] :

> « Autant dire que pour l'écrivain que je suis rien n'existe avant d'écrire, et qu'écrire c'est essayer de donner consistance au monde, à moi dedans. Le monde ne peut se créer qu'à partir de l'informé, de l'indistinct, du tout-venant. Et puisque je suis écrivain et non peintre ou musicien, c'est à partir de paroles quelconques, de paroles à l'extrême de l'ordinaire, du quelconque. La banalité dans le désordre, c'est mon point de départ, toujours, il ne peut y en avoir d'autres. »

et d'une certaine manière, prend au pied de la lettre les principes d'écriture de cet auteur :

[601] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.85, 86, 98, 99 et 101. Participent aussi de cette logique énonciative poreuse toutes les répliques où les locuteurs disent qu'ils se cherchent ou demandent de s'attendre. J'en avais mentionné quelques exemples plus haut (1.2.3. troubles identitaires).
[602] Dans *La Comédie de Saint-Etienne*, le théâtre de l'auteur est d'ailleurs l'objet d'une micro-conversation : GUY. – Je lis Vinaver. [..] DENIS. – Tu as lu Vinaver ? Gilles ? […] LISE. – On a lu. Ou on n'a pas lu. On a lu Vinaver. Ou on n'a pas lu Vinaver. GILLES. – J'ai vu Vinaver. (N. Renaude, *op.cit.*, pp.95 et 101).

> « tout le travail, tout l'effort, tout le processus de création, c'est d'en arriver à ce que quelque chose se forme, se constitue, qui aboutisse à des thèmes, à des personnages, à une histoire, à une cohérence. Et à un objet fini – une pièce. » [603]

Dans un premier temps de la représentation, N. Renaude ne met en effet en scène que des présences, sans projet explicite, sans singularités affirmées, mais qui, parce qu'elles brassent collectivement un petit nombre d'informations, introduisent par éclats des bouts de fiction, permettent que peu à peu « prenne » une histoire et que les personnages – dignes de ce nom – fassent leur entrée. Les Américains, pour leur part, ont des sujets de conversation bien spécifiques, des tas d'histoires et d'anecdotes à raconter. Ce sont des identités fictives accomplies dont les paroles, décollées du pur présent, peuvent ouvrir des perspectives imaginaires : dotés d'une réelle épaisseur, il n'est plus question avec eux de porosité[604].

Dans *Fiction d'hiver* au contraire, les phénomènes de transferts énonciatifs portent l'ensemble du texte, et constituent le principal moteur de l'écriture. Les locuteurs, dépourvus d'identités nominales d'emprunt, deviennent en effet de simples transmetteurs / transformateurs d'un même matériau diégétique, dont ils se font à tour de rôle les rapporteurs.[605] À chaque nouvelle séquence, ceux qui sont ou restent en scène refont l'inventaire des informations disponibles, précisent les hypothèses, affûtent leurs jugements ; ce sont toujours les mêmes mots et les mêmes histoires qui reviennent, souvent les mêmes réactions. Mais N. Renaude exacerbe encore ces fonctionnements poreux de l'énonciation en mettant plusieurs fois en jeu un certain nombre de cellules énonciatives, qui circulent, telles quelles ou à peine modifiées, d'un parleur à l'autre. Dès leur entrée en scène :

> ACTEUR 2. – Quinze francs t'as quinze francs pour prendre mon train ? Puis : du feu t'as du feu ? – Je ne fume pas. Alors : Ducon il dit.
> ACTEUR 1. – Qui ?
> ACTEUR 2. – Un vieux. Puis il me demande si je sais où on peut acheter au noir des dollars de Hongkong.

---

[603] M. Vinaver, *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Aire, 1982, pp.123-124.

[604] On peut remarquer que ces phénomènes « poreux », spécifiques au groupe des Français, affectent jusqu'à leur identité nominale : on a vu que leurs prénoms en « i » les constituaient en famille prosodique (cf. première partie, 3.4.2.3. personnel prosodique).

[605] Pour essayer de résumer : il y a une intrigue première, policière, qui consiste à reconstituer la filière du marché au noir des dollars hongkongais ; deux autres – plus sentimentales –, qui brodent sur la relation d'Acteur 2 et de sa retoucheuse Danièle, d'une part, sur la visite d'Acteur 1 à Hochstein-Rochbach et Metz d'autre part ; enfin, tout un ensemble de fictions parallèles, dont les motifs s'engendrent par associations (le neveu d'Acteur 2, le frère de Danièle, Babette et la douane) et se déploient par scissiparité (retoucher un manteau, un gilet, un pantalon ; Joséphine, Natacha, Joëlle ; la liste n'est pas exhaustive – cette remarque vaut pour l'ensemble des exemples cités dans la suite de l'analyse).

[…]
ACTEUR 3. – Douze francs t'as douze francs pour prendre mon train ?
ACTEUR 2. – Toi aussi ?
[…]
ACTEUR 4. – Un franc t'as un franc pour dormir ?
ACTEUR 1. – Pas pour prendre le train ?[606]

puis tout au long du texte :

ACTEUR 1. – Enlever son col à un manteau je ne vois pas.
ACTEUR 2. – Je n'ai pas de cou.
ACTEUR 1. – Et l'absence de col crée un cou ?
[…]
ACTEUR 3. – Qu'est-ce qu'il a ton cou ?
ACTEUR 2. – Je n'en ai pas.
ACTEUR 3. – Tu crois que l'absence de col te donnera un cou ?
[…]
ACTEUR 4. – Qu'est-ce qu'il a ton cou ?
ACTEUR 1. – Il trouve qu'il n'en a pas.
ACTEUR 4. – Montre.
ACTEUR 3. – Fais voir.
ACTEUR 4. – Tu penses que l'absence de col peut donner un cou ?[607]

ACTEUR 1. – C'est dangereux. Tu es courageux ?
ACTEUR 2. – Pas trop. Toi ?
ACTEUR 1. – Moyen.
ACTEUR 2. – C'est bon. Laissons tomber.
[…]
ACTEUR 3. – C'est dangereux. Vous êtes courageux ?
ACTEUR 2. – Pas trop.
ACTEUR 3. – Et toi ?
ACTEUR 1. – Moyen.
ACTEUR 2. – Et toi ?
ACTEUR 3. – Comme ci comme ça.
ACTEUR 2. – Laissons tomber.
[…]
ACTEUR 4. – C'est dangereux.
Vous êtes courageux ?
ACTEUR 3. – Pas trop.
ACTEUR 2. – Moyen.
ACTEUR 1. – Comme ci comme ça.
ACTEUR 3. – Toi ?
ACTEUR 4. – Ça dépend du danger.
ACTEUR 2. – On a laissé tomber.[608]

et jusqu'à leur ultime rabâchage :

ACTEUR 1. – Oui. Cinq cent mille pour toute une vie.
ACTEUR 4. – Cinq cent mille.
ACTEUR 2. – Quoi cinq cent mille pour toute une vie ?
ACTEUR 3. – Qu'est-ce qu'on peut faire avec cinq cent mille francs ?
ACTEUR 1. – Et un frère malade mental à charge à vie ?
ACTEUR 4. – On se demandait.
ACTEUR 2. – Cinq cent mille.
ACTEUR 3. – Et un frère à charge.
ACTEUR 4. – Un frère à charge.[609]

[606] N. Renaude, *Fiction d'hiver, op.cit.*, respectivement pp.9, 28 et 48.
[607] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.10, 30 et 62.
[608] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement pp.21, 44 et 61-62.

les locuteurs, qui partagent non seulement les énoncés mais aussi leur mode d'énonciation, se constituent en autant de répliques d'une même identité, dont N. Renaude épuise toutes les combinaisons.

Mis au service d'une fiction qu'ils échafaudent collectivement, par variations et extrapolations, les parleurs de *Fiction d'hiver* font corps avec l'écriture. Ayant pour seule raison d'être leur état de conversation, ils ne sont rien d'autre que ce qu'ils disent – et en sont donc contaminés par les fonctionnements : pris à la logique sérielle du texte, ils se définissent d'abord comme relais pluriel d'un nombre restreint d'indices et de préoccupations communes. Il n'est pas pour autant question de choralité : si N. Renaude bloque l'effet-personnage des êtres en scène, amenuise leur individualité par réduplication systématique des paroles, elle n'évacue pas totalement leurs singularités. Chaque parleur dispose, dans l'écoulement continu des énoncés transfusés, d'une réserve fictionnelle plus étanche : chacun a son attache affective particulière, ses sous-entendus, ses secrets ; surtout – et paradoxalement – chacun peut prétendre avoir le dernier mot, imposer sa vision des choses, découvrir la vérité. Acteur 1, 2, 3 et 4 nouent en effet des relations interpersonnelles qui ne les cantonnent pas à leur rôle de transmetteurs collectifs de la parole : ils ont du mal à ajuster leur vocabulaire :

> ACTEUR 3. – Et tu veux faire retoucher quoi ?
> ACTEUR 1. – Un mille-raies qui ne me va pas du tout.
> ACTEUR 3. – Un mileret ?
> ACTEUR 2. – Oui ça s'appelle un mileret – il dit.
> ACTEUR 1. – Mon pantalon brique.
> ACTEUR 3. – Ce pantalon orange ?
> ACTEUR 2. – Rouille.
> ACTEUR 1. – Rouge brique.
> ACTEUR 2. – Ce que j'appelle rouille.
> ACTEUR 1. – Brique. Je le ferai teindre.[610]

tentent de s'accorder sur les véritables intentions qui président aux énoncés :

> ACTEUR 1. – Il a dit Denis Prieur : ça gaze Orlando question ou bien il a dit Denis Prieur : ça gaze Orlando affirmation ?[611]

mettent en doute la fiabilité des énonciateurs :

---

[609] N. Renaude, *op.cit.*, p.92.
[610] N. Renaude, *op.cit.*, p.31.
[611] N. Renaude, *op.cit.*, p.44.

> ACTEUR 2. – Tu étais seul à Hochstein-Rochbach cependant quand tu m'as parlé de Metz tu as dit que tu étais passé avec. Puis plus rien. Tu as dit ça très vite : avec. Puis : non. Très vite mal articulé. Tu t'es repris mais j'ai entendu.[612]

Des alliances et des oppositions émergent donc, nées d'un rapport réflexif aux mots prononcés : les conflits ne sont plus que métalinguistiques. Dans *Fiction d'hiver*, N. Renaude pousse la logique du « théâtre de la conversation »[613] à son terme, et choisit de la faire fonctionner en circuit fermé : elle ne met en scène que des identités avatars, poreuses, parties prenantes de la mécanique reproductive affectant l'ensemble des situations et des événements dont elles se font les porte-parole alternatifs. Sans qu'ils y investissent réellement de leur personne, les parleurs créent un monde par affabulation, en envisagent méthodiquement les possibles, et finissent par être les premiers étonnés de trouver ce qu'ils y ont déposé, rattrapés par un système narratif qui s'est emballé plus vite qu'eux – et a fini par faire corps sans eux.

Sur le mode non plus de la dichotomie mais de l'entre-deux, on retrouve fréquemment chez J-L. Lagarce ce principe consistant à faire des êtres en scène les membres – solidaires – d'un processus narratif informé en temps réel. Dans la plupart de ses pièces, chacun des personnages raconte la même histoire en y apportant les précisions et les commentaires propres à son point de vue sur la situation : l'auteur substitue, à la traditionnelle progression dramatique, un procès de forage concentrique, où les rôles et les identités se définissent mutuellement et peu à peu, en revenant incessamment sur un événement dramatique révolu et envisagé sous tous les angles. Ce fonctionnement dramaturgique récurrent fait des locuteurs les officiant collectifs de la représentation, dont la parole se déploie, partant, sur le mode d'une énonciation ouvertement partagée.

---

[612] N. Renaude, *op.cit.*, p.16.

[613] Voici la définition complète qu'en donne J-P. Ryngaert (*Lire le théâtre contemporain*, *op.cit.*, p.106) :

> « Un théâtre de la conversation est un théâtre où les échanges et les circulations de la parole l'emportent sur la force et l'intérêt des situations, où rien ou presque rien n'est « agi », où la parole, et elle seule, est action. On peut même ajouter, en prenant le mot « conversation » au pied de la lettre, que les énoncés échangés présentent un intérêt restreint, que les informations qui circulent par l'intermédiaires de ces paroles sont plutôt anodines, légères, superficielles, et sans rapport direct obligé avec la situation. Plus exactement, ces situations sont réduites à des moments propices aux échanges de paroles. Rendue ainsi indépendante de la situation, déconnectée de l'urgence de nommer ou de faire avancer la situation, la parole s'y déploie pour elle-même, elle ne dévoile que les enjeux des échanges entre les personnages-énonciateurs quand ils existent encore. »

Fiction d'hiver dépasse en partie cette dialectique parole dramatique / parole de conversation : N. Renaude met en scène des êtres absolument désengagés, réduits à une pure fonction de locuteur, mais dont les échanges tendent justement à converger vers l'élaboration d'une intrigue.

Dans certains textes, les phénomènes de porosité énonciative peuvent être inhérents au choix d'une écriture chorale[614], qui fait des locuteurs autant de voix au service d'une même parole élaborée musicalement :

> LOUIS. – Prenant ce risque, donc.
> LONGUE DATE. – Car risque.
> L'AMANT, MORT DEJA. – Risque, en effet, pas d'autre mot.
> LOUIS. – Prenant ce risque, car risque, prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre, d'en réchapper malgré tout.
> LONGUE DATE. – N'ayant rien à perdre. [….]
> LOUIS. – N'ayant rien à perdre et prenant ce risque
> – là que j'en suis –
> n'ayant rien à perdre et prenant ce risque, car risque,
> l'année d'après [….][615]

Dans d'autres pièces, la dimension communautaire des énoncés participe plutôt d'une logique spéculaire. Alors que chez N. Renaude, seul le spectateur est conscient des relais de l'énonciation[616], J-L. Lagarce les inscrit dans un processus intentionnel des locuteurs. Naviguant entre les rôles, ils viennent pallier les trous de mémoire de leurs partenaires en leur donnant la réplique :

> L'AMANT, MORT DEJA. – […] l'Ami de Longue Date, si sage et si sérieux et qui jamais n'intervient, et, comment est-ce qu'elle a dit, au début ?…
> HELENE. –… *et qui tente et réussit souvent d'empêcher l'histoire de glisser vers le drame.*
> L'AMANT, MORT DEJA. – Voilà… *qui jamais n'intervient et tente et réussit souvent d'empêcher l'histoire…* Bon. […]

les reprennent en cas d'erreur de texte :

> MONSIEUR FOSTER. – Il aurait fallu la méchanceté… toute la méchanceté… la méchanceté et la perfidie… toute la méchanceté et la perfidie du reste du monde pour que la ville de Londres connaisse les affres…
> MADAME FOSTER. – … « les horreurs et les affres »…
> MONSIEUR FOSTER. – les horreurs et les affres… connaisse les horreurs et les affres de la maladie pestiférante…

les aident à en retrouver le fil après une digression :

> D. – Ne m'interrompez pas !
> E. – « A cette époque, nous étions dans l'incertitude la plus totale et… »

---

[614] « Au niveau de la parole, la choralité se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l'avancée logique de l'action, et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix ; au niveau des personnages, elle correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel. La choralité défait ainsi ce que Ricœur nomme la « configuration logique » propre au *muthos* aristotélicien, et elle privilégie des structures d'étoilement et d'éclatement du discours. » (article « Chœur / Choralité » in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche.*, *op.cit.*, p.26).
[615] J-L.Lagarce, *Le Pays lointain*, in *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, pp.300-301.
[616] C'est dans cet écart – d'un côté : le spectateur qui repère un certain nombre de reprises mécaniques, de l'autre, les êtres en scène qui n'en sont absolument pas affectés – que réside alors l'effet troublant, déréalisant, de la représentation.

D. – Oui. *(Bas, à E.)* Vous m'êtes d'un précieux secours.[…][617]

Par ces courts intermèdes métalinguistiques, l'auteur fait de ses personnages des acteurs au travail de la représentation, où chacun des présents veille à son déroulement en bonne et due forme – c'est-à-dire : tel qu'il était *prévu*. Au sein de l'œuvre, la question des énoncés poreux ne se pose cependant pas en des termes toujours aussi explicites et surtout, ne se réduit pas à cette tendance métathéâtrale. Elle est, de manière beaucoup plus diffuse, consubstantielle à l'écriture lagarcienne, qui de texte en texte, en repasse par un certain nombre de thèmes, d'expressions, de tournures, qui précisément définissent son « style » – aux dépens de l'individualité des locuteurs[618].

La Photographie[619] est à cet égard symptomatique : on a vu que ce texte mettait en scène un groupe de gens (d'anciens amis) qui tentent de se reconnaître et qui, malgré leurs efforts, ont toutes les difficultés – voire échouent – à s'identifier[620]. Cela, pour ce qui est de la fiction. Car pour le spectateur, ces effets d'indistinction identitaire interviennent aussi à un autre niveau : l'auteur les redouble, en portant à leur terme les principes d'écriture qui justement le caractérisent. Il applique aux échanges la logique de répétition-variation qu'il met généralement en œuvre sur un mode plus homéopathique, et affiche la parole de ses locuteurs comme anamorphoses successives d'une même matrice linguistique. Les répliques s'engendrent les unes les autres, sous forme de ricochets combinatoires :

KLAUS. – Je te demande pardon ? Je vous demande pardon ?

MARTHE. – Excusez-moi, je ne désire pas être désagréable, je ne désirerais pas être désagréable immédiatement. Je vous prie de m'excusez, bien vouloir m'excuser, je ne vous ai pas très bien entendu.
[…]
KLAUS. – Excusez-moi, je vous demande pardon ? Qu'est-ce que tu m'as dit ?
[…]
ELISABETH. – Je vous demande pardon ? Vous me parliez ?
[…]

[617] J-L.Lagarce, respectivement : *Le Pays lointain*, in *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, p.357 ; *Vague souvenir de l'année de la peste*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.27 ; *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, in *Théâtre complet I*, *op.cit.*, p. 126.
[618] Ces remarques valent également pour l'écriture de V. Novarina, qui dans un tout autre style – précisément – fait de l'intertextualité le véritable moteur de son théâtre et de la porosité des énoncés le régime général de la parole. La question est de taille ; je ne m'y attelle pas ici, et renvoie aux travaux sur la « poétique du recyclage » de Céline Hersant, spécialiste de cette question et de l'œuvre novarinienne (thèse en cours de rédaction, dirigée par J-P. Sarrazac à I.E.T. de Paris III).
[619] Cette pièce courte (une vingtaine de pages) a la particularité d'avoir « *été écrite pour une chorégraphie de Hideyuki Yano,* Sans titre 1, 1986, *créée à l'Espace Planoise-Besançon en 1986.* » (in J-L.Lagarce, *La Photographie*, *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.245).
[620] Cf. précédemment : 1.2.3. troubles identitaires.

> ELISABETH. – Je vous prie de m'excusez. Je ne vous ai pas très bien entendu. Qu'est-ce que tu dis ? Je ne vous écoutais pas. Je ne prêtais pas attention à vous. […][621]

se développent par récupération partielle des énoncés :

> HELENE. – Moi. Je préfère ne pas m'en mêler. Je préférerais ne pas devoir m'y investir, pas immédiatement. […]
>
> KLAUS. – Ne m'en veuillez pas (moi, c'est Klaus), pas immédiatement.[622]

parfois passent intégralement d'un énonciateur à un autre :

> MARTHE. – Peut-être aussi n'y a-t-il pas pire sourd que celui…
> […]
> KLAUS. – Vous savez ce qu'on dit : peut-être aussi n'y a-t-il pas pire sourd que celui qui…[623]

Il n'y a plus de paroles individuelles, seulement des séquences énonciatives dont la mise en circulation relève d'une logique exclusivement rythmique et poétique. Dans ce texte, l'auteur substitue, aux présupposés intentionnels de la communication, des procès de porosité qui affectent l'ensemble du dispositif énonciatif : malgré eux, tous les parleurs émettent les mêmes mots, configurent les mêmes situations, font de tous les présents leurs interlocuteurs potentiels[624]. Le spectateur se voit du coup confronté à des identités qui, à défaut d'avoir une parole propre, se trouvent mises en relation par pure contiguïté sémantique ou énonciative : alors que les échanges ne parviennent pas à s'instaurer entre les personnages, des sphères dialogiques s'élaborent en quelque sorte à leur insu, par les phénomènes de réduplications, d'échos, d'interférences, que génère le seul jeu des énoncés[625].

---

[621] J-L.Lagarce, *op.cit.*, respectivement pp.248, 249 et 252.
[622] J-L.Lagarce, *op.cit.*, respectivement pp. 249 et 250.
[623] J-L.Lagarce, *op.cit.*, respectivement pp.250 et 253.
[624] Dans ce texte, J-L.Lagarce se livre à un travail de montage et d'entrelacs des répliques, qui fait qu'à chaque énoncé, correspond un écheveau d'adresses possibles.
[625] *La Photographie* ne se cantonne cependant pas à brouiller les voies par lesquelles chacune des identités tente de s'affirmer. Simultanément, les échanges sont animés d'un mouvement plus convergent, qui consiste à reconstituer et recomposer une histoire à plusieurs (on retrouve d'ailleurs dans ce texte tous les embrayeurs leitmotive de l'œuvre : « c'est l'histoire de », « avant », « cela se passe ») :

> HELENE (*Peut-être les autres continuent-ils à parler.*) – Moi. Après, ce que je fais, lorsque cela se termine, il reste quelques danseurs, dans les mariages, ces histoires-là, il y a toujours plus ou moins un bal, des couples qui chaloupent, ce que je fais, je pars, je traverse la salle et je pars. J'ai envie de vomir. Ce qui s'est passé, là, cela me donne envie de vomir. […]
> KLAUS. – Moi. Je t 'ai couru après, à ta suite ; j'ai essayé de te rattraper. Je n'y suis pas arrivé. C'est tout, qu'est-ce que tu veux que je te dise ? […]
> LOUISE. – Moi. Lorsque je suis arrivée à la maison, j'ai pleuré sans savoir de quoi exactement.
> (J-L.Lagarce, *op.cit.*, respectivement pp.250-251, 259 et 260.)

Cette double tension de l'écriture est caractéristique de la poétique lagarcienne, et d'une certaine manière, met en abîme la façon dont l'auteur conçoit et définit ses personnages : la parole qu'il leur attribue a toujours pour effet d'hypertrophier leur fonctionnalité narrative et d'atrophier leur singularité supposée.

Le motif même du « pardon », dont le champ – lexical, sémantique – permet à J-L. Lagarce de décliner la plupart des énoncés de *La Photographie*, est révélateur : c'est un des éléments récurrents de l'œuvre, donnant lieu à un florilège de variations intertextuelles. La question du défaut d'attention, le recours réitérées aux formules d'excuse et de politesse font en effet partie de ces matériaux énonciatifs qui caractérisent la langue de l'auteur, lui donnent son homogénéité, et finissent par définir *le* locuteur lagarcien :

> KLAUS. – Je te demande pardon ? Je vous demande pardon ?
> (*La Photographie*, p.248)
>
> E. – Je vous demande pardon ?
> (*Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, p.140)
> LA NOURRICE. – Je vous demande pardon… nous sommes nouvelles, ici […]
> (*Vagues souvenirs de l'année de la peste*, p.24)
> ANNE. – Je vous demande pardon ?
> (*Derniers remords avant l'oubli*, p.49)
>
> MARTHE. – Excusez-moi, je ne désire pas être désagréable, je ne désirerais pas être désagréable immédiatement. Je vous prie de m'excusez, bien vouloir m'excuser, je ne vous ai pas très bien entendu.
> (*La Photographie*, p.248)
>
> L'AMI. – Comme ça, à peine arrivé, débarqué… Je vous prie de m'excuser…Je sens combien je peux paraître importun […]
> (*Retour à la citadelle*, p.158)
> CHRISTINE. – Excusez-moi, je ne voulais pas être désagréable. [..]
> (*Les Prétendants*, p.140)
>
> KLAUS. – Je vous prie de m'excusez. Je ne vous ai pas très bien entendu. Je suis Klaus. Je ne vous écoutais pas. Toi, je ne t'écoutais pas. Je ne prêtais pas attention à vous. […]
> (*La Photographie*, p.249)
>
> LE NOUVEAU GOUVERNEUR. – […] Je vous demande pardon, je ne vous prêtais pas attention.
> (*Retour à la citadelle*, p.187)
> CHRISTINE. – Excuse-moi, Maman, je n'écoutais pas.
> (*Les Prétendants*, p.177)
> CATHERINE. – […] Excusez-moi, je n'avais pas entendu. Je pensais à autre chose.
> (*Le Pays lointain*, p.344)

Les précautions protocolaires dont le parleur enveloppe son discours contribuent ainsi à faire de lui un être pour qui parler avec l'autre ne va jamais de soi, prendre la parole est toujours une (mise à l')épreuve ; à un niveau microscopique, elles renvoient à la fois à son malaise – son « mal à dire »[626] – et à son souci pointilleux de correction. Ces traits contribuent à brosser un profil psychologique globalement valable pour l'ensemble des identités mises en jeu par J-L. Lagarce, subsumées sous cette sorte de spécimen transcendant.

[626] L'expression est de J-P.Ryngaert.

D'un texte à l'autre, les personnages peuvent être plus ou moins singularisés ; ils n'en demeurent pas moins traversés par une même langue, qui a ses tours et ses formules de prédilection, inlassablement remis en jeu. *La Photographie* constitue en cela une sorte de variation exemplaire sur les fonctionnements de l'œuvre, dont elle radicalise la poétique. Dans ce texte, J-L. Lagarce dissout les identités par mise en boucle d'une parole indifférenciée, qui n'obéit plus qu'à sa propre logique d'engendrement. Pour n'être pas toujours aussi manifeste, cette mise en demeure de l'individualité du personnage est constante : dans le théâtre lagarcien, l'identité des parleurs est une donnée relativement labile, voire accessoire[627]. La reprise de *Nous, les héros* dans une « version sans le père » est significative : l'auteur se contente en effet de redistribuer la parole du personnage disparu entre les locuteurs de la nouvelle pièce (essentiellement La Mère et Le Grand-Père) :

> LE PERE. – Belle acoustique de la salle ! Pas un mot ne se perdait ! Il n'y avait pas même un soupçon d'écho ! On a toujours tort de s'inquiéter. Tout s'amplifiait peu à peu, je sentais cela, ressentais cela, comme si la voix depuis longtemps occupée à autre chose, produisait après coup, soudain, un effet immédiat.
>
> LA MERE. – Chaque mot se fortifiait selon les aptitudes qui lui ont été données. C'était bien. On pouvait même découvrir des possibilités nouvelles de sa propre voix. Longtemps que cela ne m'était pas arrivé. C'était bien.
>
> KARL. – C'est une usine lamentable !
> (*Nous, les héros*)
>
> LA MERE. – Belle acoustique de la salle ! Pas un mot ne se perdait ! Il n'y avait pas même un soupçon d'écho ! On a toujours tort de s'inquiéter. Tout s'amplifiait peu à peu, je sentais cela, ressentait cela, comme si la voix depuis longtemps occupée à autre chose, produisait après coup, soudain, un effet immédiat.
> Chaque mot se fortifiait selon les aptitudes qui lui ont été données. C'était bien. On pouvait même découvrir des possibilités nouvelles de sa propre voix.
>
> MADEMOISELLE. – Longtemps que cela ne nous était pas arrivé.
>
> LA MERE. – C'était bien.
>
> KARL. – C'est une usine lamentable !
> (*Nous, les héros* (version sans le père))[628]

[627] Ce qui explique que l'auteur s'en tienne le plus souvent à des identités génériques, dont on a vu qu'elles avaient pour fonction de définir des pôles d'individualité minimale : elles donnent un ancrage référentiel aux locuteurs sans vraiment les singulariser, les épurent de leur dimension subjective pour faire passer sur le devant de la scène les mouvements mêmes de la parole (cf. première partie, 3.2. identités génériques).

[628] J-L.Lagarce, incipits de *Nous, les héros* et de *Nous, les héros (version sans le père)* in *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, respectivement pp.55 et 143. On remarque que ces transferts d'énoncés peuvent engendrer à leur tour, comme c'est le cas ici, d'autres redistributions énonciatives. Il s'agit d'arrangements plus ponctuels, seulement nécessaires à l'économie rythmique du dialogue.

Les rapports du personnage à sa parole sont suffisamment lâches pour que les énoncés puissent passer d'un corps à l'autre sans nécessiter d'adaptation. Dans le même temps, il est évident qu'une parole proférée par telle identité plutôt que par telle autre n'a pas les mêmes effets – l'incarnation n'est jamais insignifiante. Et si l'on s'attache aux lois de répartition des paroles du Père, il apparaît que J-L. Lagarce attribue plutôt les énoncés autoritaires à La Mère (nouveau chef de troupe), les plus affectifs au Grand-Père : la redistribution énonciative est aussi distribution des facettes du caractère – et infléchissement des personnalités initiales. Mais c'est la parole seule qui détermine les rôles : en eux-mêmes, les locuteurs s'avèrent plutôt interchangeables.

La réécriture de *Nous, les héros* révèle que chez J-L. Lagarce, la parole se déprend du personnage, du moins qu'elle prend le pas sur lui : ce qui importe, c'est ce qui se dit, beaucoup plus que qui le dit :

> LA FEMME. – Quelqu'un, l'un d'entre nous, dit cela : « Attendons encore un peu, nous reparlerons de lui quand nous le pourrons, quand nous aurons moins peur de prendre le risque… » Quelqu'un, l'un d'entre nous dit cela, je ne sais plus, lui ou moi, qu'est-ce que ça fait ?…[629]

L'enjeu premier du théâtre lagarcien étant de parvenir à raconter une histoire, l'effort de restitution et de mise en forme des énoncés devient le véritable agent du drame, et ce sont les tentatives pour dire, la manière de dire – dans ses circonvolutions, ses reprises – qui tiennent essentiellement lieu de tension et d'action dramatiques. La parole est en elle-même une force active, agissante, indépendante de la légitimation d'un individu – qui n'est finalement que son alibi.

Cette mise à mal de l'hégémonie individuelle est au cœur des trois opérations poétiques envisagées (récupérer, disjoindre, perméabiliser) : en faisant de la parole le centre de leurs préoccupations et le moteur de leur théâtre, les auteurs du corpus ne peuvent que défaire l'illusion du personnage telle que l'avait instaurée la *mimésis* bourgeoise ; ils renversent terme à terme ses présupposés[630]. À l'image

[629] J-L.Lagarce, *Histoire d'amour (repérages)*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.149.

[630] Si le personnage traditionnel met les mots au service de son action et parle conformément à ce qu'on peut attendre de son profil (psychologique, sociologique), les identités mises en jeu par ces auteurs ne s'affirment au contraire qu'au cours (irrégulier) de leur parole : elles ne lui préexistent pas, n'en sont pas la condition mais l'effet. La manière dont les auteurs conçoivent leurs personnages, en marge de l'économie mimétique, oblige en effet le lecteur et l'analyste à les saisir « structurellement » : sans modèles en amont, les êtres mis en jeu ne se définissent que dans et par la parole. Il ne faut cependant pas oublier que le personnage n'a toujours été qu'un être de mots, même si dans les dramaturgies classiques, son ancrage référentiel tend à faire écran : immédiatement assimilable à du « connu », on ne tient pas

d'un individu naturellement conçu comme indivisible, particulier, autonome, responsable et maître de ses propos comme de ses actes, les écritures opposent des êtres de relations et sous influence(s), au carrefour de paroles qui ne font que les traverser et qui les définissent de manière plurielle, prismatique, a-centrée, discontinue[631]. Paradoxalement, on peut considérer ces phénomènes d'altération, d'altérité, qui viennent creuser les rapports du personnage à sa parole comme une mise à jour des codes du réalisme. Proposer des êtres tissés d'une multitude de voix ne leur appartenant pas est plus conforme à l'idée qu'on se fait aujourd'hui de l'identité, désormais moins conçue comme persistance du « même » que comme formation évolutive de constituants hétérogènes, maillage étroit de contingences et de déterminismes. La voie d'écriture frayée par M. Vinaver témoigne de cette nouvelle *épistémè* :

> « Dans l'attitude de l'existence journalière, l'homme est saisi par la réalité, et comme fermé par elle… Mais qu'est cette réalité sinon le tissu des gestes, des idées, des sentiments, des croyances avec lequel l'homme se compose une « personne » ? Cette « personne », à la sédimentation de laquelle contribuent les répressions infantiles, l'éducation et la contrainte sociale, nous protège du danger de nous dissoudre dans le flux incessant de l'événement. […] Elle s'interpose entre nous et le réel dans son mouvement. »[632]

– la psychanalyse et la linguistique ont fait leur chemin, et imposé une nouvelle définition du sujet :

> « le *je* ne peut plus être le lieu où se restitue innocemment une personne préalablement emmagasinée »[633]

De la même manière, les techniques mêmes par lesquelles les auteurs s'emploient à configurer autrement les rapports des énoncés aux énonciateurs peuvent renvoyer à l'évolution des représentations collectives. Les processus de récupération et de perméabilité sont à l'image d'un monde de flux et d'échanges, qui voit la circulation

---

forcément compte de sa singularité poétique, des modalités énonciatives spécifiques par lesquelles il nous parvient. En ce sens, la définition essentialiste du personnage est autant, si ce n'est plus, affaire de lecture et de réception que d'écriture.

[631] Comme le montre Paul Ricœur dans son étude sur l'identité, les modes de définition et de constitution du personnage sont indissociables de la « narrativité » du récit : la mise en crise de l'un entraîne celle de l'autre. « C'est un même schisme […] qui affecte à la fois la tradition de l'intrigue menée jusqu'à son terme qui vaut clôture, et la tradition du héros identifiable. L'érosion des paradigmes frappe à la fois la figuration du personnage et la configuration de l'intrigue. » (P. Ricœur, « Le Soi et l'identité narrative » in *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1990, p.177). Sa thèse consiste à montrer que cette prétendue « perte » de l'identité est à repenser dans le cadre dialectique de *l'idem* (l'identique, le même) et de *l'ipse* (l'engagement de soi par la parole tenue) : « Ces cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmeté. C'est en ce sens qu'ils constituent le pôle opposé à celui du héros identifiable par superposition de l'ipséité et de la mêmeté. Ce qui est maintenant perdu, sous le titre de « propriété », c'est ce qui permettait d'égaler le personnage à son caractère. » (P. Ricœur, *op.cit.*, p.178).

[632] M.Vivaner, *Ecrits sur le théâtre*, *op.cit.*, p.66.

[633] R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1983, p.27.

généralisée et anonyme des propos, des avis, des informations. Les protocoles disjonctifs apparaîtraient plutôt comme l'appropriation et l'exploration théâtrale des nouvelles données de la communication (possibilité de connexions quasi instantanées, libres des contraintes spatio-temporelles) et des schèmes de la perception (la téléphonie mobile et ses effets d'interférence des sphères publique et privée, de décontextualisation et d'interpénétration des situations d'énonciation).

Cet alignement de parallèles et de mises en perspective a l'évidence des lieux communs. Mais il a l'intérêt de rappeler que ce qui pourrait passer – et passe le plus souvent – pour des entreprises purement « formalistes » n'est finalement pas si hermétique au monde qu'il semble et peut même s'inscrire dans une certaine tradition mimétique. La recherche de formes nouvelles animant les auteurs du corpus a pour enjeu de régénérer des fonctionnements estimés sclérosés, les mettre en phase avec une appréhension plus contemporaine de la réalité, et répond en cela à la première exigence de la représentation théâtrale : être un art vivant.

Ces notions de « réalisme », de « mimétisme » structurel, sont cependant à manier avec précaution. Elles ont un lourd héritage esthétique, et ont souvent servi de repoussoir aux partisans (auteurs, metteurs en scène) d'un « théâtre d'art ». Leur ambiguïté est celle de leur assimilation spontanée au « naturalisme », dont l'ambition est d'être une copie probante de la réalité. Il n'est évidemment nullement question de reproduction sur le mode du calque dans les écritures auxquelles je m'attache ici. Déjà, parce que les correspondances établies précédemment sont des effets certes repérables a posteriori, mais qui ne relèvent d'aucun projet, d'aucune intention volontaire de la part des auteurs. Surtout, parce que le rapport qu'ils entretiennent au réel est celui d'une (re)mise en forme, d'une transfiguration, qui passe en tout premier lieu par l'invention d'une langue a-référencée, sans modèle et sans précédent dans la dite réalité. L'apparition des figures est consubstantielle à cette stylisation de la parole théâtrale. Elles ne se définissent qu'au gré des tours singuliers que l'écriture décide d'imposer à la langue, et font littéralement corps avec elle.

3. La singularité des figures : une identité poétique

Tout au long du chapitre précédent, on a vu comment les distorsions et les régimes inédits auxquels les auteurs peuvent soumettre l'énonciation théâtrale leur permettent de déterminer de nouvelles identités, définies en marge ou à rebours des fonctionnements traditionnels du personnage. Des diverses opérations recensées, peut se dégager une double tendance. La première consiste à traiter le personnage par « prétérition » (techniques disjonctives ou citationnelles). Les écritures s'emploient alors à défaire l'illusion dramatique en multipliant les procédures de distanciation, mais simultanément, il y a comme un retour du refoulé dans les énoncés : les auteurs font des effets-personnages le matériau, le moteur et l'enjeu primordial de la parole, tout en s'en tenant à cette existence strictement discursive ; les êtres en scène, pour leur part, ne font que transmettre ces données : ils ne sont pas autrement impliqués dans la représentation, ne figurent rien directement. On est dans une configuration qui choisit d'échapper à l'illusion dramatique par discrimination de la théâtralité : tout ce qui relève de la fiction est imaginaire, tout ce qui est vu est chevillé à la réalité du protocole énonciatif. La seconde a plutôt pour enjeu d'empêcher la « prise » de l'effet-personnage : les auteurs consentent à mettre en scène des identités fictives, mais s'attachent alors à priver leurs locuteurs de leur intentionnalité supposée (récupération), à mettre en doute leur individualité (porosité).

Paradoxalement, ces phénomènes de dépersonnalisation induisent de nouvelles modalités d'être : en destituant le personnage de tout ce qui définit d'ordinaire son *intégrité* fictive, les écritures lui font aussi acquérir une dimension, une densité, une opacité nouvelles. Sans projet à accomplir ou mener à bien, sans identité réellement affirmée en amont des échanges, les êtres mis en jeu se trouvent totalement indexés à ce qui se dit sur scène – qui précisément obéit à sa propre logique d'engendrement. Ce primat du poétique sur le téléologique affecte les locuteurs à un double niveau. À l'échelle de la pièce, leur étroite corrélation aux énoncés en fait des êtres aux identités instables, dont les réactions et les comportements fluctuants déjouent diversement les attentes psychologiques vraisemblables du spectateur. À l'échelle de la phrase, la matérialité du signifiant, les qualités spécifiques de l'énonciation tendent à prendre le pas sur le sens même des énoncés, et informent des identités d'abord définies comme créatures stylistiques. La figure est un effet de distanciation poétique du personnage.

3.1. États instables

Si l'on se représente une sorte de spectre ontodramaturgique des figures mises en jeu par les auteurs du corpus, on trouve, à une extrémité, le personnel propre à J-L. Lagarce, à l'autre, celui de V. Novarina : le premier tient ses locuteurs au seuil minimal de l'instabilité, par légères déviances et dérèglements ponctuels des codes du réalisme psychologique ; le deuxième la porte en revanche à son degré maximal, en mettant à mal tous les présupposés fondateurs de l'identification : le spectateur ne peut plus appréhender les êtres en scène sur le mode de la reconnaissance. Entre les deux, les écritures de N. Renaude et de P. Minyana, qui cultivent une poétique et un imaginaire de l'instantanéité, où les êtres tiennent en équilibre instable, entre effets de réel et dévoiements : le regard qu'est amené à porter le spectateur sur la représentation se voit alors lui-même frappé d'incertitude.

3.1.1. Figures psychotiques

La principale caractéristique du théâtre novarinien est d'œuvrer à la dé-représentation de l'homme, d'empêcher son énième figuration d'avoir lieu, en congédiant le personnage et sa propension à faire sens. Pour cet auteur, toute identité fictive est, plus qu'un simulacre, un leurre, qui empêche d'accéder à la seule vérité de l'être : la parole. Son écriture, portée par le désir (toujours plus mystique dans les derniers textes) d'outrepasser les prétentions et les illusions individuelles pour mieux révéler la toute puissance du Verbe, s'emploie, dans un même mouvement, à explorer les pouvoirs génératifs de la parole[634]et à bloquer tous les processus d'incarnation vraisemblable. On a vu que l'un de ces moyens d'obstruction consistait à attribuer les identités de manière aléatoire, en les faisant vaquer d'un corps à l'autre et d'un texte à l'autre[635]. Mais l'auteur s'emploie aussi à piéger l'identification en mettant à mal les catégories ontologiques a priori les mieux établies : es créatures novariniennes ne relèvent plus des distinctions binaires habituelles – elles sont indifféremment homme et femme, pantin et animal, eux-mêmes et autres, mort et vivant :

> PANTHEE.
> Je ne pensais jamais vivre devant vous le contraire de ce qu'en éprouvait une femme.

[634] En démultipliant les occurrences nominales.
[635] Sur ce point, je renvoie aux études menées en début de cette deuxième partie : 1.1.3.2. signalements, où il était question de Jean, et 1.2.1. l'appel, où j'envisageais les listes inaugurales.

L'ANTHROPOCLASTE.
Mon animal se tait par surabondance de pensée.

PANTHEE.
J'attache ici *moi* à moi : je le vois par-le-haut-par-le-bas, et que ses pieds sont au-dessus de sa tête : maintenant ils marchent au-dessus de ma propre tête, oui ! ils s'empanachent dans ma tête et marchent sur les miennes : en *mineures* ! en *majeures* ! [...]

PANTHEE.
Promenons-nous dans des personnes absentes, la mort à la main, dans des personnes sans corps, par les réseaux, puis allons à la mort en creusant nos cerveaux par volutes colorées.[636]

On pourrait multiplier les exemples tant cette question de la confusion des genres et des phénomènes de dédoublement constitue le point névralgique de la théâtralité novarinienne : ce régime d'instabilité identitaire est en effet consubstantiel à l'un des leitmotive conceptuels de l'œuvre – l'homme comme *personne* :

> « Qui communique ? Est-ce moi qui parle ? Ecoutons notre langue et comme il y a quelque chose de mystérieux dans ce mot même de *personne*…Et comme nous avons reçu une idée trop petite, précise, trop étriquée, trop mensurée, trop propriétaire de l'homme : « acteur social », « particulier », « consommateur », « ego d'artiste », « usager de soi »… Chacun de nous est bien plus ouvert, non fini, et visité. Il y a quelque chose de présent, d'absent et de furtif en nous. Comme si nous portions la marque de l'inconnu. [...] Il y a un autre en moi, qui n'est pas vous, qui n'est *personne.* »[637]

La polymorphie identitaire, et partant, l'espèce en suspens ontologique que constituent les parleurs de V. Novarina, s'inscrivent dans la stricte continuité de la pensée théorique de leur auteur, l'illustrent – sur un mode inversé. Les figures novariniennes ne représentent rien, si ce n'est le discours de l' œuvre : elles ont pour fonction de manifester au spectateur que, n'étant personne, elles peuvent être tout, et que la parole a ce pouvoir de multiplier les événements d'être – au-delà du carcan du corps et de l'individu. Des essais de V. Novarina à sa production plus proprement théâtrale, comme chez les exégètes de son œuvre, on retrouve une même proclamation :

> « il s'agit de sacrifier le moi, de s'en délivrer pour atteindre à cette zone où autre chose peut se manifester. L'histoire du moi doit faire l'épreuve du non-moi et lorsque l'écriture et la pratique s'en mêlent, cela donne lieu à une véritable fête de la décomposition. [...] La critique de la subjectivité et l'interrogation sur l'incarnation se rejoignent dans l'approche d'un moi schizoïde ou schizophrène. »[638]

---

[636] V. Novarina, *L'Origine rouge*, *op.cit.*, p.65.
[637] V. Novarina, « Notre parole » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.166. Dans la première partie de ce travail, j'avais pointé en quoi cette ambiguïté sémantique de la « personne » renvoyait à des dramaturgies et des codes de représentation qui défiguraient le personnage, et renouaient en cela partiellement avec le jeu de « *persona* » romaine (cf. 1.2. le nom de *personne* : un théâtre de conventions).
[638] Patricia Allio, « La passion logoscopique » in *Valère Novarina, théâtres du verbe*, *op.cit.*, p.113.

Le recours aux métaphores psychotiques est fréquent dès qu'il s'agit de qualifier l'écriture et la théâtralité novariniennes. On sait qu'A.Artaud, son théâtre de la cruauté et ses glossolalies hantent l'auteur et son œuvre. Mais on peut aussi penser à G. Deleuze et F. Guattari, qui dans *L'Anti-Œdipe*, opposent ce paradigme du schizophrène à l'enfermement œdipien (et névvrotique) opéré par Freud : il leur permet de critiquer la psychanalyse, à qui ils reprochent d'avoir canalisé et réprimé les forces vives de l'insconscient en n'en faisant – justement – qu'un « théâtre » psychologique :

> « Ce que Freud et les premiers analystes découvrent, c'est le domaine des libres synthèses où tout est possible, les connexions sans fin, les disjonctions sans exclusive, les conjonctions sans spécificité, les objets partiels et les flux. Les machines désirantes grondent, vrombissent au fond de l'inconscient [...] C'est tout cela qui sera perdu, au moins singulièrement compromis, avec l'instauration d'Œdipe souverain. L'association libre, au lieu de s'ouvrir sur les connexions polyvoques, se referme dans une impasse d'univocité. Toutes les chaînes de l'inconscient sont bi-univocisées, linéarisées, suspendues à un signifiant despotique. Toute la *production* désirante est écrasée, soumise aux exigences de la *représentation*, aux mornes jeux du représentant et du représenté dans la représentation. [...] La production n'est plus que production de fantasme, production d'expression. L'inconscient cesse d'être ce qu'il est, une usine, un atelier, pour devenir un théâtre, scène et mise en scène. Et pas même un théâtre d'avant-garde, comme il y en avait au temps de Freud (Wedekind), mais le théâtre classique, l'ordre classique de la représentation. »[639]

La dépsychologisation du théâtre par V. Novarina prend très logiquement la forme d'un dépassement des principes sclérosants du moi – sa projection scénique sous la forme du personnage conçu comme sujet conscient (et inconscient). Dans son écriture, l'auteur donne libre cours à la parole, qui passe de corps en corps sans jamais se fixer, fait des locuteurs autant de figures de l'altérité, et maintient ainsi la représentation hors d'atteinte de l'interprétation. Dans le même temps, on ne peut pas dire que le théâtre novarinien relève jusqu'au bout d'un fonctionnement proprement « machinique », dans le sens où il en vient, paradoxalement, à fortement vectoriser le sens : tout converge vers une même démonstration, une même célébration – la parole en ses états de révélation poétique.

3.1.2. Figures surpsychologiques

Chez J-L. Lagarce, la question de l'instabilité se pose en des termes qui restent au contraire éminemment psychologiques : elle affecte essentiellement la position des énonciateurs au sein même de la parole, qui ont du mal à affirmer leur place et trouver leur équilibre –

[639] G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. « Critique » (1ère éd. : 1972) 1999, pp.63-64.

tant dans l'économie générale des échanges[640] que dans le rapport qu'ils entretiennent avec leurs propres mots. Toute la dynamique de l'écriture tient à cet écart sans cesse différé du locuteur à l'imposition de son « personnage » : les figures lagarciennes fouillent la psychologie, à l'excès – et finissent souvent par la brouiller.

J-L. Lagarce invente un théâtre où chacun (re)joue sa place au moment même où il prend la parole : les drames ont déjà eu lieu, les faits sont irrévocables, mais tout reste à raconter ; ce qui importe vraiment, c'est ce qu'on en dit, et comment on le dit. L'enjeu est de taille, et explique que les locuteurs se tiennent toujours sur leurs gardes : leurs paroles font moins avancer la situation qu'elles ne la vrillent, à coup d'hypothèses réservées, de rectifications, de reprises, dont le véritable enjeu est de parvenir à trouver les mots justes, énoncer ce qu'il est convenu d'appeler son sentiment intérieur, son intime conviction. C'est dans ce procès incertain de l'énonciation, piétinant, gêné, ressassant, que se profilent les identités lagarciennes et leur fragilité caractéristique. Dans un mouvement d'« infinie précision »[641], tatillon, tâtonnant, le locuteur module en direct sa parole, infléchit ses intentions, tente de restituer faits, dire, pensées, en les envisageant dans toute la complexité de leurs tenants et de leurs aboutissants :

> Catherine. – [...] Mais lui, il peut en déduire, il pourrait en déduire, il en déduit certainement, il peut en déduire que sa vie ne vous intéresse pas ou si vous préférez – je ne voudrais pas avoir l'air de vous faire un mauvais procès – il croit probablement, je pense qu'il est ainsi et il ne devait pas être différent plus jeune, vous devez vous en souvenir,
> il croit probablement que ce qu'il fait n'est pas intéressant ou digne, le mot exact, digne de vous intéresser. »[642]

Le dessin alambiqué de la phrase suit les mouvements complexes, bancals, du locuteur au sein de son discours. Celui qui parle ne se contente presque jamais de dire ce qu'il a à dire, il ouvre aussi le champ de toutes les hypothèses possibles, les commente, anticipe les réactions de son interlocuteur, s'excuse.

Cette prise en compte inquiète de celui à qui on s'adresse, ce désir poussé jusqu'à l'obsession de la correction – au double sens de

[640] Les relations interpersonnelles ne parviennent pour ainsi dire jamais à s'établir au présent : si l'on excepte les moments de concordance absolue (celui de la parole partagée sur le mode choral), l'élan dialogique se trouve sans cesse entravé, ajourné (on est toujours dans l'avant du dialogue – les rituels d'ouverture, les prémices, les tentatives d'échange – ou dans l'après, à l'heure des bilans, des constats d'échec, des équivoques).

[641] J'emprunte l'expression à Adèle Chaniolleau et Jean-Pierre Rynagert. Cf. *Le Théâtre de Jean-Luc Lagarce : à la recherche de l'infinie précision*, mémoire de DEA sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III- Sorbonne Nouvelle, juin 2002.

politesse et de bonne formulation[643] – caractérisent l'énonciateur lagarcien : il a pour spécificité d'être son premier récepteur, de se faire juge et censeur de sa parole. Or, dans le même temps, cette tendance à la « surcorrection » se trouve contrebalancée par un mouvement consistant au contraire à assener un mot assassin, une vérité violente, du moins pas vraiment agréable à entendre, qui font office de mini-scandales dans un flot d'extrême courtoisie :

> LA MERE. – […] Le plus vieux (il n'y a que lui qui parla), le plus vieux m'expliqua que c'était à cause de toi, par ta faute, en quelque sorte, par ta faute qu'ils étaient là… Et moi, comme je suis ! Je les laissais parler, je croyais que tu étais mort depuis longtemps, que c'était terminé, tout ça, ta vie, loin de nous peut-être, mais terminé… […][644]

Les parleurs instaurent un climat de précaution et d'attention excessives, et au détour d'une phrase, brutalement, règlent leur compte, font imploser l'enceinte des convenances polies, en laissant jaillir une parole qui accule l'interlocuteur, le met face à ses contradictions, ses torts, sans esquive ni échappée possible. Cet entremêlement de bienséances paroxystiques et d'éclats d'absolue franchise font que les locuteurs mis en jeu par J-L. Lagarce excèdent les attentes normées du vraisemblable psychologique. Pris dans une atmosphère saturée d'explications et de justifications, où l'énergie que requiert leur déploiement, leur accumulation, tendent déjà à annuler leur puissance émotive supposée, les énonciateurs basculent contre toute attente dans des zones de parole libre, hors-la-loi normative, et transgressent avec ingénuité tabous et codes de retenue civile. Dans cette écriture, la surenchère psychologique finit par phagocyter les caractères.

3.1.3. Figures burlesques

Comme J-L. Lagarce, et contrairement à V. Novarina, N. Renaude et P. Minyana ne refusent pas catégoriquement le personnage ; ils s'emploient plutôt à le déstabiliser, à gripper ses fonctionnements attendus. L'horizon de leur écriture est cependant nettement moins psychologique que dans le théâtre lagarcien : les moments de renversement du vraisemblable, de détournement du réalisme ne font pas office chez ces auteurs de coups de théâtre. Ils interviennent beaucoup plus régulièrement, au point de participer du cours normal des événements : c'est au nom de cette propension à intégrer et à assimiler

---

[642] J-L.Lagarce, *Le Pays lointain*, in *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, p.380.

[643] Fréquemment, les locuteurs lagarciens s'interrogent sur la correction de leur syntaxe, la pertinence du mot qu'ils emploient : HELENE. – […] cette seconde famille choisie ayant dévoré plus ou moins, celle-là, originelle, dont je suis issue (d'où je suis issue ?). (J-L.Lagarce, *Le Pays lointain*, *op.cit.*, p.284).

l'étrange, l'anomalie, comme allant de soi, que je qualifierais l'imaginaire de ces deux auteurs de « burlesque ».

Le burlesque dont ces écritures relèvent n'est pas de tradition littéraire (où cette notion vaut plus ou moins pour celle de parodie) ; il s'inscrit dans une filiation cinématographique, concerne les corps et non les mots. Si l'on s'attache aux diverses études consacrées au cinéma burlesque et à ses figures de proue (Chaplin, Keaton, Tati), aux principes et aux modes de fonctionnement récurrents qui y sont recensés, une zone d'interférence et de résonance se dessine assez nettement : celle d'un *genre* de personnages[645]. Les figures que peuvent proposer N. Renaude et P. Minyana partagent, avec leurs ancêtres muets, un certain nombre de caractéristiques (physiques, sociologiques, expressives) et un même rapport à la représentation.

Concernant, tout d'abord, le profil identitaire du personnel. Il s'agit en général de figures familières, banales, anonymes, mais qui pourtant échappent par leurs réactions à l'ordinaire dans lequel elles sont plongées. Leurs comportements imprévisibles, inattendus, apparaissent comme autant d'inserts déroutants venant défamiliariser un monde par ailleurs globalement plausible. Chez N. Renaude, les êtres sont souvent d'une impassibilité à toute épreuve, au pire, l'enchaînement des événements catastrophiques ne les plonge que dans un état d'ahurissement. Lorsque Madame Kühn découvre Maxime pendu, elle s'en émeut sans plus :

> MADAME KÜHN. – Le petit jeune homme ! On a beau avoir ses raisons. Toute raison n'est pas une raison. Ça me donne le vertige. Tomber sur ça. Où sont les solides épaules de Paul ? La chaleur de ma maison ? Les baisers de mes enfants ? Le monde n'est vraiment pas beau.
>
> ANGELO. – Il aurait raté sa vie. Il a réussi sa mort. L'orage est passé. Vous avez les pieds trempés à déambuler ainsi. [...][646]

et lorsqu'on rappelle l'événement à son avatar[647], on passe très vite dessus :

---

[644] J-L.Lagarce, *Retour à la citadelle*, in *Théâtre complet II*, *op.cit.*, p.170.
[645] Je ne fais ici que survoler la question, et m'en tiens à pointer des correspondances d'effets-personnage. La notion de figure burlesque demanderait à être beaucoup plus approfondie (et questionnée en particulier du point de vue des mécaniques comiques ; ce que je ne fais pas ici). Pour cette ébauche de réflexion, je m'appuie essentiellement sur deux ouvrages collectifs : *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, sous la direction de Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1995, et : « Le Burlesque, une aventure moderne », *Art Press spécial n°24*, avril 2003.
[646] N. Renaude, *Le Renard du Nord*, *op.cit.*, p.176.
[647] Je rappelle que Mme Ka est la métamorphose dramaturgique de Mme Kühn (cf. première partie : 3.1.3. : Réappropriation ludique du nom).

Mme Ka un jour vit un pendu.
MME KA. – J'avais oublié. Merci de me le rappeler.[648]

À côté de cette tendance à l'effarement tranquille, on peut cependant trouver dans les derniers textes de l'auteur des manifestations d'affects beaucoup moins contrôlées – mais tout aussi hors de propos :

> - Ouap, jappe la femme brune aux sourcils peints avec une mimique affolée et elle tombe subitement, disparaît de la fenêtre.
> (*8*)
>
> *L'homme, touché de voir qu'il a oublié de signaler de lui-même cette preuve et reproduisant alors une série de gestes archaïques et pittoresques, symptômes révélateurs d'une émotion conséquente à la pointe de l'engloutir :*
> Il sifflaitflottait. [...]
> (*Promenades*)[649]

Ces états de commotions restent cependant assez exceptionnels. Dans l'œuvre de P. Minyana en revanche, les syncopes hystériques sont le mode d'être pour ainsi dire naturel des créatures qu'il met en scène[650] : de texte en texte, l'auteur se livre à un travail symptomatologique des émotions, cite et collectionne les expressions :

> *L'Homme corpulent part en courant. Les Hommes à lunettes ébahis.*
> [...]
> *Mère stupéfaite, bouche ouverte, œil écarquillé.*[651]

Souvent, les êtres passent sans transition d'un registre émotionnel à un autre :

> *Fille, sanglot bref, puis, à nouveau, sourire vague. Garçon, tentative d'étreinte avec la fille. Fille se laisse faire, sourire vague.*[652]

enchaînent les humeurs contradictoires avec force mimiques et pantomimes :

> *L'autre sœur,* LA FEMME AU BEBE, *qui est ébahie, dit :* Mais qu'est-ce que tu dis
> *Et elle se met à rire (de façon quasi silencieuse) pendant un certain temps. Elle rit tellement qu'elle tombe au sol, tout en s'agrippant à sa sœur. Le couple n'a pas bronché. Ils sont anormalement immobiles, comme s'ils étaient à l'intérieur d'eux-mêmes. A ce moment, la porte de la maison de gauche s'ouvre lentement et le cadavre de l'homme gros s'affaisse sur le sol. La sœur qui riait se met à pleurer.*[653]

Face aux événements, ces personnages manifestent donc des états qui sont toujours référencés, identifiables, mais décalés dans leur

---

[648] N. Renaude, *Madame Ka, op.cit.*, p.167.
[649] N. Renaude, *8, op.cit.*, p.97 et *Promenades*, *op.cit.*, p. 43.
[650] À diverses reprises, on a eu l'occasion de voir que cet imaginaire de l'attitude forcée était intrinsèque à l'écriture des silhouettes et des maisons (cf. première partie : 3.3. les silhouettes et 3.4.2. les créatures ; deuxième partie : 2.1.1. P. Minyana et les expressions).
[651] P. Minyana, *Drames brefs (2)*, *op.cit.*, pp.44 et 62.
[652] P. Minyana, *Suite 2, op.cit.*, p.68.

intensité (chez N. Renaude), déconnectés de leurs motivations (chez P. Minyana) : on ne peut plus expliquer les comportements, ils échappent à la rationalité psychologique vraisemblable[654]. Confronté à ces êtres dont les débordements expressifs, les caractères insaisissables, interrompent le cours logique des histoires et de la représentation, le spectateur n'est plus en position de projection mais d'étonnement. Le regard que suscite ce genre de personnage fonde la relation distanciée telle que la théorise B.Brecht :

> « Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité. »[655]

et surtout, caractérise la « modernité » de l'être au monde burlesque, comme l'analyse Fabrice Revault D'Allones en un portrait prototypal :

> « Le burlesque est une expérimentation permanente du réel, par contact immédiat avec les choses, les êtres, les lieux ; qui plus est, une expérimentation infinie, sans apprentissage, la réalité gardant à jamais son étrangeté, son opacité, sa singularité, la réalité restant toujours à découvrir [...] Le *personnage burlesque* est un être ordinaire, un quidam, mais, cependant, il n'en est pas moins un être *singulier, inaliénable*. Une figure de l'ambiguïté, mi-adulte mi-enfant, mi-somnambule mi-veilleur, etc., avec une allure étonnante (tel costume, telle gestuelle), une nature étrange, laquelle intrigue[656]. Une figure de l'inadaptation à la société, en décalage, qui entretient un rapport bien à lui, individuel et portatif, lequel fascine. Un inadapté qui peut donc s'adapter à tout métier, à tout milieu social, à toute situation, cependant qu'il demeure inaliénable. Un individu qui vient de nulle part et ne va nulle part. Un individu sans vraie caractérisation psychologique, et qui n'évolue pas, ne change pas, ne progresse pas, ne prend pas conscience. Cependant que son rapport au monde est problématique, procède de confrontations et de ratages, ce qui fait la modernité ultime de l'homme moderne, bien entendu. Bref, ce n'est déjà plus un personnage classique, et nous n'entretenons pas à son égard une relation classique d'identification. C'est déjà un personnage moderne, et nous entretenons à son égard une relation moderne de sidération. »[657]

---

[653] P. Minyana, *Suite 3, op.cit.*, p.108.

[654] Cette mise à mal des présupposés psychologiques du personnage est un des traits essentiels de « l'homme burlesque » : il rompt avec les piliers fondateurs de l'identification (par excès ou par défaut d'expressivité). A contrario, Jean Florence analyse très clairement les enjeux « psychologisants» liés au personnage classique : « La psychologie spontanée de chacun et la psychologie académique, apparemment à distance des préjugés communs du vulgaire, reposent sur une forme partagée d'entêtement à vouloir expliquer et comprendre les actions humaines au moyens de schèmes, motivations, causes ou déterminismes qui ont le même et obstiné souci – sinon la même et térébrante angoisse – de ramener l'inconnu au connu, l'autre au même, le différent au semblable, l'inquiétant au maîtrisable. [...] La notion même de *personnage* est la clé du malentendu et le piège où se laisse prendre le démon psychologiste qui sommeille peut-être en chacun de nous. » (J.Florence, « Le Théâtre au-delà de la psychologie », in *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached.*, *op.cit*., pp.34 et 37).

[655] B.Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne », *Ecrits sur le théâtre 1*, *op.cit.*, p.294.

[656] D'où le rapport privilégié des « silhouettes » au burlesque : on a vu que ces identités nominales relevaient de l'imaginaire de la ligne, du cadre, du champ d'apparition (cf. première partie : 3.3.2. étude et manipulation).

[657] F. Revault D'Allonnes, « L'homme burlesque du cinéma », in *L'Invention de la figure humaine*, *op.cit.*, pp.57-58.

Cet inventaire, qui synthétise les critères de définition (floue) de la figure burlesque, analyse aussi la spécificité de son rapport au réel : les phénomènes de décalage, d'instabilité qui la caractérisent, ne se posent pas seulement en des termes psychologiques, ils ne se réduisent pas à des manifestations ostentatoires ; ils sont d'un ordre existentiel.

À l'encontre du personnage, l'être burlesque est sans profondeur et sans projet, *désorienté* : il erre (Tac dans *Pièces*), circule à la surface des événements (Madame Ka ; Bob dans *Promenades*), et s'en tient à réagir au présent, souvent en marge des a priori normatifs et des codes sociaux établis[658]. On peut en ce sens opposer l'esprit burlesque de ces écritures au qualificatif d'« absurde », auquel on pourrait penser et qui souffre toujours de connotations péjoratives. Ce terme est censé renvoyer à une attitude pessimiste (l'incommunicabilité entre les êtres) et défaitiste (le monde comme non-sens absolu). Ce qui se trouve plutôt mis en scène ici, c'est un consentement à l'imprévu, une ouverture au tout-venant, où les histoires se jouent entre hasards malencontreux, mauvais sort, rencontres fortuites et heureuses coïncidences. La figure burlesque relève d'une esthétique du cas, de l'accident, où ce qui arrive échappe à sa volonté et se renouvelle à chaque instant[659], sans qu'elle en soit jamais vraiment affectée, ni qu'elle en tire des jugements conséquents.

Cet être-là théâtral, tout ou partie improbable, pousse l'intentionnalité et la psychologie du personnage dans leurs derniers retranchements. Il est moins une conscience qu'un lieu d'enregistrement, le sujet vers lequel convergent les événements, et qui les accueille pour ce qu'ils sont, hors interprétation. Le burlesque est sans morale et sans implicite : ce qui a lieu vaut en et pour soi, ne prétend rien représenter au-delà de cette pure *facticité*[660] – le champ

[658] Le rapport au monde burlesque est toujours « carnavalesque ». Pour M. Bakhtine, la « langue carnavalesque » se caractérise par « la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et de travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons » (M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1996, pp.18-19). La propension des personnages à la chute (le propriétaire dans *Pièces* ; Bob dans *Promenades*) est une inscription visible de cette logique. Elle fait aussi partie de la dramaturgie du « gag » propre au burlesque cinématographique.

[659] Le burlesque naît avec les débuts du cinéma : il a à voir avec la fascination des corps en mouvement – la possibilité de cadrage en gros plan, les effets de ralenti, d'accélération, de trucage et de montage des images. La narration classique est supplantée par une poétique *surréaliste*, c'est-à-dire ordonnée par une logique d'associations indifférente au carcan du possible. Je ne sais pas s'il est possible de déterminer des rapports de cause à effet, mais il apparaît que l'appropriation de ces techniques narratives par les auteurs de théâtre se double de celle d'un personnel (ou vice-versa).

[660] Au sens de « fait brut », « contingence » (et non de « faux »). On peut mettre en perspective ce rapport du burlesque à la représentation avec les analyses que fait R. Barthes du *pop art* : « Ce que le pop art veut,

même des faits se trouvant considérablement élargi. Délestés des contraintes du réalisme psychologique, ces auteurs n'hésitent pas en effet à introduire du merveilleux dans le quotidien. Les photos se mettent à parler dans *Pièces* :

> *Tac va près d'une photo (une photo de l'expo) ET LA PHOTO LUI PARLE. Elle dit :* « On faisait en sorte que l'on ait tout le temps froid et faim. » *De la même façon, UNE AUTRE PHOTO SE MET A PARLER. Elle dit :* « Jusqu'à la fin des temps nous serons des témoins indésirables. » *PHOTO 1 et 2 RIENT UN PEU, et puis ne rient plus.*[661]

dans *Madame Ka*, ce sont les animaux :

> MME KA. – Une petite étendue ?
> LE CRABE VERT. – Un trou d'eau.
> MME KA. – En tout cas c'est froid.
> LE CRABE VERT. – Un trou d'eau.
> MME KA. – Vous dites ?
> LE POU DE SABLE. – Moi ? Rien.
> MME KA. – Voilà que j'entends des voix maintenant.[662]

Tout peut devenir réel, du simple fait que cela est énoncé comme ayant lieu : la parole, qui ordonne le drame et le déploiement des situations en lieu et place du personnage, joue librement de ses pouvoirs affabulateurs, et invente un monde à la « réalité augmentée ».

Cette notion, qui appartient au lexique des nouvelles technologies, interroge les frontières du réel et du virtuel. Je ne l'emploie pas dans une acception aussi spécialisée, mais plutôt au sens où l'entremêlement de possible et d'imaginaire, quand il advient sur fond imperturbé de normalité (ce qui est la loi du burlesque), a pour effet de troubler le courant des certitudes : le monde burlesque échappe aux antinomies, réalise l'improbable,actualise les métaphores[663]. En ce sens, les créatures burlesques ne sont pas seulement des anti-personnages psychologiques : partie prenante d'un univers où le langage préside aux faits et en détermine les lois, l'enchaînement, en

---

c'est désymboliser l'objet, lui donner la matité et l'entêtement obtus d'un fait (John Cage : « L'objet est fait, non symbole »). Dire que l'objet est asymbolique, c'est nier qu'il dispose d'un espace de profondeur et d'avoisinement, à travers lequel son apparition puisse propager des vibrations de sens : l'objet du pop art (ceci est une vraie révolution de langage) n'est ni métaphorique ni métonymique ; il se donne coupé de ses arrières et de ses entours ; l'artiste ne se tient pas *derrière* son œuvre, et lui-même est sans arrière : il n'est que la surface de ses tableaux : aucun signifié, aucune intention, nulle part. » (R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Seuil, coll.Points Essais, 1992, pp.184-185).

[661] P. Minyana, « 6. La visite », *Pièces*, *op.cit.*, p.108.

[662] N. Renaude, « Mme Ka en promenade sur une plage bretonne ne trouve plus subitement ses mots », *Madame Ka*, *op.cit.*, p.133.

[663] Une scène paradigmatique : celle de *La Ruée vers l'or*, où Chaplin affamé se décide à manger sa chaussure. Il mâche avec délectation sa semelle, suce bien les clous, entortille ses lacets comme des spaghettis, tant et si bien qu'on finit par se demander si c'est bien une chaussure qu'il mange, ou si une chaussure n'est pas au fond comestible.

toute autonomie, elles apparaissent plutôt comme l'accomplissement narratif (et à ce titre : l'incarnation la plus manifeste) de ce qui définit par ailleurs la spécificité et la condition mêmes de la figure : être un personnage *littéral* – c'est-à-dire un être informé à même les mots, et à prendre au pied de la lettre.

3.2. Personnage littéral

Parmi les facteurs agençant l'*épistémè* vingtièmiste, les théories psychanalytiques, doublées de l'essor des sciences du langage, ont joué un rôle majeur dans l'évolution des modes de définition et d'appréhension du personnage, en ont renouvelé la lecture et l'écriture : toujours moins individualisé, il devient de plus en plus assimilable à une voix, ou plutôt un champ de voix, qui constitue dès lors le principal terrain d'exploration des auteurs – tous genres confondus[664]. Si l'on pose malgré tout la question en des termes « spécifiques », il se trouve que l'être dramatique n'a toujours été qu'un conglomérat de voix – il se construit par ce qu'il dit et par ce que les autres disent de lui. Dans les dramaturgies classiques, cette nature strictement discursive du personnage tend cependant à être masquée, tout ou partie, par le primat de l'intrigue, qui fait d'abord de lui un agent narratif, un *actant*. Dans les théâtres désinstrumentalisés (ceux de la « parole-action »), elle prend au contraire le devant de la scène[665] : les personnages, devenus

[664] Ce resserrement des écritures sur ce que Dominique Rabaté nomme les « *poétiques de la voix* » (D. Rabaté, *Poétiques de la voix,* Paris, José Corti, 1999) invente un genre hybride : le « récit ». Il n'est pas anodin que certains de ses auteurs les plus illustres (S. Beckett, R. Pinget, M. Duras, N. Sarraute) aient alternativement écrit pour le théâtre et le roman : la ségrégation générique n'a en fait plus vraiment lieu d'être dès lors que les textes travaillent *l'oralité*.

[665] Dans le final de *Je suis*, V. Novarina théâtralise même très explicitement le rapport substantiel, existentiel – et au plus haut point arbitraire – qui lie le personnage aux mots qu'il prononce. L'être en scène est placé dans l'absolue dépendance du temps énonciatif qui lui est imparti et méthodiquement décompté :

> SA DEUXIEME NOMINATRICE.
> Vous n'avez plus que cinquante-huit phrases à dire.
> JEAN DUBUFFET.
> En tout et pour tout ? « Le plancher est ; la pluie coule à verse ; […]
> SA TROISIEME NOMINATRICE.
> Encore trois cent quatre-vingt neufs mots.
> (V. Novarina, *Je suis*, *op.cit.*, pp.222-223).

Quand Jean Dubuffet est arrivé au bout de son temps de parole, « *on l'étend sur le côté* » : preuve à l'appui, les figures novariniennes ne sont animées que par le souffle du dire. Ces manifestations métathéâtrales restent d'ialleurs surtout le fait de V. Novarina, et se rattachent à un système conceptuel plus global qui fait de l'homme – et non seulement de l'être dramatique – une pure créature de paroles. On peut cependant mentionner le cas de *La Comédie de Saint-Etienne*, où N. Renaude fait fiction de cette définition « structuraliste » du personnage – être la somme de ses énoncés : les êtres n'entrent en scène que pour parler, sortent dès qu'ils ont dit ce qu'ils avaient à dire. Le poids de chacun des protagonistes est ainsi strictement proportionnel au nombre de leurs entrées et de leurs sorties dans l'espace : plus ils restent, plus ils parlent, plus le spectateur a le temps et le moyen de les identifier – le mouvement

oisifs, se trouvent placés au carrefour désormais polyphonique de l'énonciation, et définis d'abord comme *porte-paroles*. Dans les chapitres précédents, on a vu comment ce procès énonciatif permettait à des identités fictives de s'affirmer – verbalement, selon des configurations provisoires, et souvent sur un mode strictement imaginaire. L'analyse des régimes technicisés de la parole n'épuise cependant pas le fait même de l'énonciation : les textes du corpus ne relevant pas du radiodrame, la question se pose de savoir quel corps théâtral ils convoquent. Je dirais, à la suite de H. Meschonnic, un corps d'*oralité* : les figures sont des sujets d'écriture, qui adviennent par concrétions rythmiques.

3.2.1. Êtres de mots

En amont de l'écriture, le concept de « personne » repose sur de nouveaux postulats qui inversent la hiérarchie traditionnelle des rapports du locuteur à ses énoncés ; les auteurs peuvent les accepter, les dénier, les mettre à mal, mais pas les ignorer. La psychanalyse a en particulier fait admettre que le sujet ne préexistait pas à sa parole (il se fonde en parlant, et qui plus est, est fondé par la parole des autres), que les mots prononcés échappaient en partie à l'intentionnalité, qu'ils en disaient toujours plus que ce que l'on prétend ou veut dire[666]. Sans faire appel à l'inconscient, les théories de l'énonciation ont accrédité cette idée que la parole n'était pas un véhicule transparent à énoncés, mais une représentation – quand ce n'est une mise en scène – de l'énonciateur dans et par son discours. Au cas par cas, une analyse *pragmatique*[667] des paroles énoncées permet donc de déduire des profils identitaires, des rôles, des positions. La longueur, le type de phrases employées, la tendance à la monopolisation ou au contraire au retrait de l'espace discursif, les procédures d'écoute, de modalisation, de modulation, sont autant d'indices constitutifs des interlocuteurs en

---

ininterrompu des va-et-vient et le nombre élevé des intervenants ayant justement pour fonction de contrarier cette possibilité. Dans ce texte, l'auteur substitue, à la traditionnelle « épaisseur » du personnage, des phénomènes de densités énonciatives, qui participent de la dramaturgie troublée mise en œuvre par l'écriture (cf. précédemment : 1.2.3 troubles identitaires).

[666] N. Renaude en joue dans *Madame Ka* :

> MME HULOT. – Mon mari est mort à Chenonceaux.
> HULOT. – Je ne suis pas mort Marie-Gabrielle !
> MME HULOT. – Non ? Qu'ai-je dit ?
> FRELON. – Vous avez dit.
> MME KA. – Mon mari est mort à Chenonceaux.
> MME HULOT. – Je voulais dire né j'ai dit mort ?
> MME KA. – Vous l'avez dit Marie-Gabrielle.
> LOUISA. – C'est fréquent.

(N. Renaude, *op.cit.*, p.110).

[667] Qui s'attache aux conditions factuelles de l'énoncé et aux interactions communicationnelles.

présence[668]. En même temps que l'attention se déplace des énoncés à l'énonciation, on passe d'une version psychologique à une saisie plus interactive du personnage – à laquelle le spectateur coopère, selon des ajustements constants. Il n'y a plus de contexte univoque mais un complexe de situations : faire des démonstrations ne peut qu'être anecdotique. Surtout, ne s'attacher qu'à la *situation* d'énonciation, c'est risquer de négliger les enjeux de l'*acte* énonciatif en lui-même : ce qui précisément échappe à l'interprétation, et dont on n'a pas à expliquer le sens – puisqu'il s'agit d'une forme-sens. Le travail accentuel et prosodique de l'énonciation est une *poïesis* : un faire-être. C'est ce que H. Meschonnic nomme l'oralité.

La critique du rythme entreprise par H. Meschonnic consiste à dépasser le diktat binaire du signe (signifiant/signifié) et tous les modèles de pensée dualistes qui en découlent. L'auteur pose l'oral – dès lors défini comme « primat du rythme et de la prosodie comme mode de signifier »[669] – en troisième terme à l'opposition écrit / parlé : l'oralité est la voix qui se donne à entendre dans les mots, l'inscription du corps (la présence du sujet) dans le discours, quelle que soit sa nature. C'est également en ce sens que je l'emploierai désormais. Cette définition de l'oral comme inscription rythmique du sujet permet à H. Meschonnic de penser le poème indépendamment des considérations de genre a priori ; le poème désigne la littérature comme lieu de l'oralité maximale, « forme-sujet » :

> « Par poème j'entends un système de discours tel que la découverte de son propre rythme l'organise en transformation du langage par un sujet et transformation du sujet par son langage. Par quoi les règles du jeu de langage hérité culturellement changent en cours de partie qui est l'œuvre, le texte. *Liant la lecture à l'écriture de telle manière que ce devenir sujet n'est sujet que de transformer le lecteur en sujet.* » [670]

Les écritures du corpus sont poétiques : elles accordent le primat au rythme, et si elles privent l'acteur de ses effets traditionnels (un personnage à incarner sans *équivoque*), elles font de lui un sujet théâtral.

On peut trouver dans les textes des cas symptomatiques de cette poïétique de l'énonciation qu'est l'oralité, où les auteurs manifestent clairement que le travail de la voix crée le corps. Par exemple, en renouvelant la notion d'idiolecte : ce n'est plus l'origine (géographique,

[668] Cet attachement aux enjeux illocutoires et perlocutoires de la parole est surtout efficient dans les écritures de N. Renaude et J-L.Lagarce. Chez P. Minyana et V. Novarina, la composition rythmique de la partition énonciative tend souvent à primer sur les mouvements propres à chaque énoncé.
[669] H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p.380.
[670] C'est moi qui souligne. H. Meschonnic, *op.cit.*, p.428.

sociologique) du personnage qui conditionne, en amont, une manière de parler, mais la manière de parler qui invente des personnages possibles. Tout au long de *Ma Solange*, N. Renaude met ainsi en jeu un certain nombre de troubles, défauts, tics de langage, qui peuvent participer anonymement de l'exploration de l'oralité à laquelle se livre l'auteur :

> Je seu treu zeureux de veu veur, meu cheur Beurneur. Keumeu veu leu peteute femeuille ? Bieu ? Teu mieux.[671]

mais qui deviennent aussi souvent les premiers principe d'identification des locuteurs. On passe en quelque sorte du psychologisme à une forme de « logopsychisme » :

> Je deviens légèrement. Ventripotent. Non ? Un peu. Non ?
> [...]
> Je me suis relingé (Henri Schmitt). Cette chemise à carreaux, pas mal, non ? Ça me va bien, non qu'est-ce que tu en penses ?
> [...]
> (Henry Schmitt) J'ai des grandes or
> NON !
> eilles décollées non qu'est-ce que tu en penses ?[672]

Les identités ne se profilent que par caractérisation énonciative, elles sont l'incarnation d'un type de parole – de ses implicites et de ses présupposés. Les écritures ne se contentent cependant pas de personnaliser des modalités d'énonciation référencées. Selon le même principe d'engendrement par le son, N. Renaude et V. Novarina inventent aussi des langues, des accents, inédits, qui tiennent les parleurs dans une sorte de hors lieu linguistique. Dans *Madame Ka* par exemple, la langue du peintre G. est à la croisée imaginaire de divers locuteurs étrangers parlant français : N. Renaude construit une parole sans référent, en jouant variablement du degré d'aperture et de fermeture des voyelles. Et si chaque occurrence fait plutôt penser à telle ou telle déformation typique, leur entremêlement rend finalement cette langue irréductible à une quelconque sphère linguistique :

> LE PEINTRE G. – Vus fâtes del fric vous fâtes del fric son concet lé moindre patit concette.
> [...]
> LE PEINTRE G. – Madeume Kè vus âtes venue au monde pur notre plus gron plasir.[673]

---

[671] N. Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux,* tome (1), *op.cit.*, p.103.
[672] N. Renaude, *op.cit.*, respectivement tome (1) pp. 26 et 43, tome (2), p.12. On remarque que le « non » change de statut au fil de l'écriture : la question rhétorique devient principe d'interruption (et signe d'agacement ou d'anticipation de l'auditoire). D'un livre à l'autre, l'énonciation se contextualise, invente sa situation.
[673] N. Renaude, *Madame Ka*, *op.cit.*, p.114.

Dans *La Lutte des morts*, c'est une sorte de patois que V. Novarina réinvente selon les mêmes principes :

> FONCINE LUPE. – Du drombe odscurre le bord s'avance divisionné. L'hôm à quat'marches, bêle du fût. Bête du fudlé, seize plantes qui marchent, qui arquent la fente, qui brassent personne… (*Il le mime.*) L'bomb finira sans té, et l'globar par d'la pètte. Et la hôm jétérra du noir-sperm et lé preûmier qui de son spexe vera saillir c'te noirr, prendra la peurr, et c'est moi.[674]

Ces locuteurs, dont la langue s'inspire de plusieurs modèles préexistants sans en reproduire aucun, n'ont qu'une définition phonétique : ils n'apparaissent que lorsqu'on parle tel que c'est écrit – tel que les auteurs ont pris soin de l'écrire. Le piège serait que l'acteur normalise ces paroles, en les ramenant à des accents connus, à des contextes identifiés : les déformations auxquelles les auteurs soumettent la langue élargissent le champ mimétique de la représentation, en informant des identités linguistiques *articulées* aux marges du réalisme.

Dans ses textes, P. Minyana s'emploie pour sa part moins à rappeler que l'écriture de la voix crée du corps qu'il n'exhibe le corps dans la profération[675]. Il fait surgir des voix « animales » – sans retenue, hors civilités :

> *Les deux sœurs et la Femme à la Natte rient comme des petites folles. L'autre femme, qui s'appelle Coco Aldrich, émet des sons discordants et gutturaux. La Dame, même chose, regards affolés.* [676]

ponctue le flux des discours et du sens de perturbations organiques :

> VOIX DU FRERE. – « Je livre des boîtes d'ordinateurs dans lesquelles I.B.M. après heum réparations remet dedans et renvoie par jet-service ou chronopost donc heum je leur dégage heum du temps-homme en interne […] »
>
> VOIX DU COLLEGUE. – « Nous avons emballé des pavés (*il tousse*) qui partaient en Suède pour étude des ingénieurs désiraient tester ces pavés (*il tousse*) ces pavés (*il tousse*) vont-ils éclater ou ne vont-ils pas éclater si les pavés (*I tousse*) résistent […][677]

---

[674] V. Novarina, *La Lutte des morts*, *op.cit.*, p.350. Dans *Ma Solange*, N. Renaude se réapproprie cette langue, et dans une double mise en abyme explicite, en fait le signe distinctif du «Petit théâtre des morts » :

> CHICHEL MORT. – Oh Rné, cé don là proche. J'sins l'oudeur què mvint del bourbe, stoudeur dé pourris tant raspiré.
>
> RNE MORT. – J'sins rin, Chichel. Si j'sin keuchose si bin li zosses da pié qua rmontent jeusquale clavecules talement que nos zvons reprenté l'marécage dpi des mallénaires. […]
>
> (N. Renaude, *Ma Solange…*, tome (2), *op.cit.*, p.81).

[675] La voix est toujours le produit d'une« tension entre les marques corporelles et l'opération herméneutique, la demande de sens [...] ; entre-deux entre la parole structuralement articulée et la corporéité sensible » (Lieven Tack, « L'entre-deux de la voix », in *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, sous la direction de S.Badir et H.Parret, Limoges, Pulim, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques-Recueil, 2001, pp. 119 et 123).

[676] P. Minyana, *La Maison des morts*, *op.cit.*, p.33.

[677] P. Minyana, « Le gérant » in *Habitations*, *op.cit.*, pp.21 et 24. Dans ce texte, P. Minyana fait d'ailleurs du tic linguistique le seul critère discriminant des parleurs. Le gérant, le frère du gérant et le collègue du

On retrouve des phénomènes de parasitage similaires chez N. Renaude – hoquet, toux, rhumes, bégaiements :

> On n't' (hoquet) a pas sonn(hoquet)é. J'ai le hoqu(hoquet)et. On n'te d'(hoquet)mande pas ton a(hoquet)vis, Dany. Tape-moi plut(hoquet)ôt dans l'dos, Dany.[678]

Dans ces écritures, les troubles élocutoires, les manifestations physiologiques de la voix deviennent, en tant que tels, un terrain d'exploration théâtrale et un principe de caractérisation des locuteurs, hors psychologie. Pour sa part, V. Novarina voit dans cet ancrage corporel de la parole un enjeu majeur – politique – de l'écriture. C'est ce qui la constitue en contre-pouvoir :

> « Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que ceux qui dominent, Madame, ont toujours intérêt à faire disparaître la matière, à supprimer toujours le corps, le support, l'endroit d'où ça parle, à faire croire que les mots tombent droit du ciel dans le cerveau, que ce sont des pensées qui s'expriment, pas des corps. C'est pour qu'on absorbe tout par le dedans, sans rien dire, sans la langue, sans les dents. Nuit et jour ils travaillent à ça, avec d'immenses équipes et d'énormes moyens financiers : nettoyage du corps dans la prise de son à la radio, toilette des voix, passage au filtre, bandes coupées et soigneusement épurées de rires, pets, hoquets, salivations, respirations, toutes les scories qui marquent la nature animale, matérielle, de c'te parole qui sort du corps à l'homme ; [...] Les dominants passent une bonne partie de leur temps à veiller à ce que l'homme soit reproduit proprement. C'est pour étouffer l'boucan des corps, par où ça monte, qui va les renverser. »[679]

Dans le système théorique qui est le sien, H. Meschonnic pense lui aussi l'oralité comme indissociable de l'éthique et du politique : le rythme étant inscription et activité d'un sujet, il est « l'organisation du sens en mouvement », « l'historicité du sens dans le discours »[680].

Comme toute position partisane, il y a un moment où la réflexion analytique cède le pas à la profession de foi, et relève de l'engagement et du désir de chacun ; d'une manière ou d'une autre, la spéculation a toujours à voir avec l'argument du pari. Pour ma part, il me semble intéressant de pouvoir faire échapper les écritures aux alternatives traditionnelles – théâtre de texte / théâtre de corps ; théâtre formel / théâtre engagé ; théâtre élitiste / théâtre populaire. J'aime aussi

---

gérant sont des identités répliques : leur parole, qui est une sorte de triptyque énonciatif, la triple application d'une même rhétorique, ne se distingue véritablement que par le choix du parasite. À noter que dans cette pièce, les effets de réduplication atteignent aussi l'image (jeu de projection de photos identiques).

[678] N. Renaude, *Ma Solange…,* tome (1), *op.cit.*, p.103.

[679] V. Novarina, « Lettre aux acteurs » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.17.

[680] Il s'agit de concepts leitmotive, que l'on peut trouver dans la plupart des textes de l'auteur. Je renvoie plus particulièrement à H.Mechonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982 ; *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988 ; *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.

à penser qu'elles contribuent à l'avènement de « sujets » plutôt que d'individus ; mais encore faudrait-il parvenir à s'entendre sur les mots qu'on met sous ces mots[681]. D'un point de vue strictement dramaturgique en revanche, il est possible de préciser la notion de « sujet poétique ».

3.2.2. Partitions rythmiques, corps de l'oralité

Les symptômes d'écriture recensés précédemment sont comme des formes vitrines de l'oralité. En obligeant, par la graphie, à oraliser le texte pour en comprendre le sens, ou en explorant la voix dans toute l'étendue de ses affects et de ses pathologies, les auteurs attirent sporadiquement l'attention du lecteur sur la matérialité de la langue, ils lui signalent avec ostentation qu'elle est une parole vive, charnelle ; ce faisant, ils exhibent un régime de fonctionnement qui vaut pour l'ensemble des énoncés, même quand ils ne l'affichent pas de manière aussi explicite ou contraignante. Les textes du corpus s'apparentent à des partitions, ils exigent un déchiffrage qui renouvelle le rapport de l'acteur au texte, déplacent les enjeux de son *interprétation*, et donc l'obligent à inventer de nouveaux codes, d'autres états de représentation.

L'analogie avec la « partition », récurrente[682], renvoie à l'idée d'une composition et d'une notation à même d'en rendre compte. Pour les auteurs, qui s'emploient à travailler matériellement la langue, qui la sculptent rythmiquement, l'écriture de la page devient scénographie de l'énonciation[683], plastique respiratoire. Ils soumettent les répliques à des

---

[681] Je pense en particulier à la critique menée par G. Deleuze et F. Guattari dans « Sur quelques régimes de signes » (in *Milles plateaux*, *op.cit.*, pp140-184). Les auteurs font en effet de ce qu'ils appellent la *signifiance*, le régime « despotique » du signe (figures de la transcendance et du devin), de la *subjectivation*, le régime « autoritaire » du signe (figures du législateur et du prophète), et opposent à ces réductions sémiotiques une « machine abstraite », qui « ne distingue pas en soi de contenu et d'expression », qui est une « Fonction-Matière » (G. Deleuze, F. Guattari, *op.cit.*, p.176). Paradoxalement, il me semble que la notion de *forme-sujet* propre à H. Meschonnic n'est pas si éloignée de ce concept : « la machine abstraite, c'est la pure Fonction-Matière – le diagramme, indépendamment des formes et des substances, des expressions et des contenus qu'il va répartir. [...] Un contenu-matière qui ne présente plus que des degrés d'intensité, de résistance, de conductibilité, d'échauffement, d'étirement, de vitesse ou de tardivité ; une expression-fonction qui ne présente plus que des « tenseurs », comme dans une écriture mathématique, ou bien musicale. Alors l'écriture fonctionne à même le réel, tout comme le réel écrit matériellement. » (G. Deleuze, F. Guattari, *op.cit.*, p.176-177). Qu'il s'agisse du « diagramme » deleuzien ou du rythme selon H. Meschonnic, l'enjeu est finalement le même : échapper à la double articulation du signe, à la logique exclusive et à l'idéologie du discontinu qu'il implique.

[682] Cf. en particulier, *Philippe Minyana ou La Parole visible*, sous la direction de M. Corvin, Paris, Théâtrales, 2000.

[683] Dans l'un de ses derniers textes, *Topographie* (inédit), N. Renaude pousse cette poétique graphique à son terme. L'auteur supprime toutes les didascalies : c'est la place des énoncés sur la page et leurs caractéristiques typographiques qui indiquent qui parle et d'où. Pour dire « leurs » répliques, les acteurs

traitements qui déplacent – plus ou moins visiblement – les normes de la parole courante : les jeux de police, les blancs, les signes de ponctuation leur permettent de régler autrement l'économie énonciative. Loin d'être le décorum de ce qu'il y a à dire, ces marques du discours constituent les nouvelles entrées de l'acteur dans le texte : dans un premier temps, les auteurs l'invitent à s'en tenir à une lecture strictement technique – et non herméneutique – des énoncés ; c'est sur les modalités poétiques du langage, la fabrique de l'énonciation, qu'ils attirent d'abord son attention.

Le recours au « vers libre » est le modèle le plus explicite de cette poétisation de l'énonciation théâtrale. La typographie manifeste alors clairement le caractère anti-naturaliste de l'écriture : refuser la prose c'est, par pétition de principe, se tenir à l'écart du prosaïsme[684]. L'écriture versifiée soumet les paroles à un autre régime que celui de la communication ordinaire, elle crée des syncopes, des suspensions, qui viennent trouer la réplique et obligent l'acteur à adopter un rapport rythmique au texte. La parole lagarcienne s'inscrit dans la continuité du verset claudélien :

> L'AINEE. – […]
> toutes ces années que nous avions vécues à attendre et perdues encore à ne rien faire d'autre qu'attendre
> et ne rien pouvoir obtenir, jamais, et être sans autre but que celui-là,
> et je songeais, *en ce jour précis*, oui, au temps que j'aurais pu passer loin d'ici, déjà, à m'enfuir,
> au temps que j'aurais pu passer dans une autre vie, un autre monde, l'idée que je m'en fais,
> seule, sans vous, les autres, là, sans vous autres, toutes, tout ce temps que j'aurais pu vivre différemment, simplement, à ne pas attendre, ne plus l'attendre, à bouger de moi-même.[685]

La phrase se déploie par volutes, fugues, où les respirations qu'elles ménagent sont autant d'effets de concentration/dilatation, accélérations/ralentissements du sens : l'acteur n'est plus tenu par le fil de son discours, mais porté par des mouvements, des énergies, dont l'enchaînement heurté met à mal la rhétorique sous-jacente.

Chez P. Minyana, dont l'écriture versifiée est beaucoup plus elliptique, on retrouve les mêmes effets de démantèlement syntaxique :

> DAN. –
> Il y a eu le délai avant de connaître le résultat de

---

doivent en passer par l'expérimentation de l'espace : sur le plateau, la découverte du texte prend des allures de jeu de piste.

[684] Je reviendrai sur ce point dans la suite de l'analyse.

[685] J-L.Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in *Théâtre complet IV*, *op.cit.*, p.228.

la prise de sang
dans ce délai la vie continuait après le délai
il y a eu les résultats ils étaient
positifs j'étais infecté[686]

Par cette scansion graphique, la parole se voit ponctuée à rebours des impératifs de la communication, du « message » à transmettre[687] : l'écriture configure un dispositif de profération qui isole les mots (contre-rejet) ou au contraire les met en relation (rejet) selon une logique de résonance et non plus seulement de raisonnement. Cette poétique de l'énonciation place les acteurs à un endroit d'expression autre : ils n'ont pas à passer par la saisie réaliste ni la compréhension psychologique des êtres qu'ils ont à incarner ; ils doivent prendre en charge une parole dans le corps que règle l'écriture, accepter de s'en remettre à la langue et de se laisser faire par elle, énoncé après énoncé, sans prétendre dominer ou anticiper le sens de la situation.

Le recours à un mode versifié n'est cependant pas le seul moyen qu'ont les auteurs de marquer le texte en unités de souffle ; ils peuvent tout aussi bien recourir aux signes de ponctuation usuels. C'est par exemple toujours le cas chez V. Novarina, qui corsète l'interprétation en ponctuant très minutieusement les énoncés :

LE CONTRESUJET.
Ce que nous pouvions faire : nous l'avons dit ! Ce que nous pouvions dire nous nous en sommes abstenus.

JEAN TERRIER.

---

[686] P. Minyana, *Anne-Laure et les fantômes*, *op.cit.*, p.50. Je cite ce texte en exemple, qui a la particularité d'être un livret d'opéra, né d'une commande de Robert Cantarella (mise en scène au TGP, Saint-Denis, mars 1998). Commentant ce projet, le metteur en scène explique que : « l'écriture de Philippe Minyana contient sa propre musicalité pour qui regarde la parole avant de la dire. Ce que font les acteurs et le metteur en scène. Alors, le passage à l'acte chanté les délivre, d'une certaine façon. La langue, dans *Anne-Laure et les fantômes*, sait que l'autre musique – celle qui est faite de sons sans significations immédiates – va se conjuguer au souffle supposé des mots. » (préface de R. Cantarella, *op.cit.*,pp.9-10). On retrouve un mode versifié dans les *Drames brefs* et *La Maison des morts*.

[687] Dans la troisième séquence de *Promenades*, N. Renaude fictionnalise cette dynamique. Les phénomènes de perturbation et d'interruption liés au vers libre correspondent souvent aussi à des changements brutaux d'adresse, des décrochages de la conversation en cours :

TOM. –
Je l'ai
Non. Merci
je l'ai oui le mur le mur oui
je l'ai fait démolir, Bob.
[...]
BESS. –
Nous devrions être morts
Tom
on a chaviré
valsé dans le décor
Matt a pilé tu as pilé Matt pour rien
Il ne faut jamais piler pour rien jamais jamais JAMAIS (N. Renaude, *op.cit.*, pp.19 et 34).

> Ije, « je » nie que je suis ; ma main, je la nie ; je nie que je la tienne et cependant elle est mienne – mais je nie que je la tiens. Hé toi, oui toi ! est-elle à toi ? En toi ?
>
> LE CONTRESUJET.
> Tu nies que tu la tiennes et cependant elle n'est pas la nôtre.[688]

et le plus souvent celui de N. Renaude, dont la ponctuation est tout aussi précise et contraignante :

> ADRIENNE. – Viens là, toi ! Je te mets enfin la main dessus ! Tu as vu le temps qu'il fait ! Et l'heure ? Et ton état ? Tu vas, tu viens. Tu as perdu la tête ? Je rentre, je sors, je rerentre et je ressors. Tu as oublié nos règles ? Est-ce ainsi qu'on mène sa vie ? Sans suite ? Sans aucun sens ? On te voit courir comme un dératé dans les ténèbres, dans les flaques. Dis quelque chose ! Tu n'as rien à me dire ?[689]

Chaque point, chaque virgule, chaque marque d'interrogation ou d'exclamation ont été rigoureusement pensés et consignés par les auteurs. L'acteur se voit proposer des partitions rigoureusement annotées, où il lui est difficile, a contrario, d'introduire des coupes psychologiques ou de hiérarchiser sa diction selon ses propres émotions – ce qui n'est pas ponctué doit être dit d'une seule traite :

> [...] Et quand il me fallait revenir sur la terre, je m'inventais encore quelque monstre infernal, quelque démon hideux et tout tordu, histoire de me dire qu'au moins là-bas il y avait de tout comme ici, mais que ce tout là était encore pour moi oh oui un peu plus excitant que ce tout d'ici-bas, imposé, tragique, féroce, profondément dégoûtant.
>
> Puis mon ciel un jour se vida d'un seul coup.[690]

L'orchestration impérieuse de la ponctuation a pour premier enjeu de tenir la parole hors des inflexions naturalistes : elle dicte à l'acteur un mode d'énonciation auquel il est invité à se conformer. C'est une énergie et non des intentions, du « sous-texte », qui porte les énoncés.

Depuis *Ma Solange…*, N. Renaude emploie aussi les signes de ponctuation usuels hors fonctionnements d'usage. Les virgules, les points, les majuscules, qui n'ont a priori aucune raison d'être, créent dans la phrase des effets de rupture ou de relance rythmique qui viennent perturber la syntaxe et deviennent, partant, des endroits d'invention pour l'acteur. S'il n'a pas à les expliquer, il se doit de donner à entendre ces formes insolites de ponctuation :

> TOM. –
> Son mari lui a dit : qui nous salue, Bess, du haut de ce, mur qui ne tient pas ? il va se casser la figure, bon, tiens, c'est fait.

inventer des codes, des traitements, en réponse à leur systématisation :

[688] V. Novarina, *L'Origine rouge*, *op.cit.*, pp.79-80.
[689] N. Renaude, *Le Renard du Nord*, *op.cit.*, p.142.
[690] N. Renaude, *Ma Solange…*, incipit du tome (1), *op.cit.*, p.11.

TOM. –
Bess m'a dit, il l'a salué bon Bob, j'ai vu je vous ai vu ; j'étais à la fenêtre du jardin ; je l'ai vu moi ; sur le mur ; pas le temps de prévenir : Bob vous allez vous cassez la figure ; je l'ai vu agiter la main puis tomber et, ma sœur m'a dit : ton ami, m'a saluée, puis je ne l'ai plus vu il est tombé du mur.
Elle l'a dit mot pour mot avant de se planter en auto avec Matt.[691]

La manière dont le texte est construit, ciselé, est ce qui transforme un matériau a priori banal en parole poétique : c'est par torsions, coupes, que les auteurs épurent les échos quotidiens de leur trivialité (le cafouillage, les appuis phatiques), inventent de nouveaux phrasés qui redonnent à la langue un volume, une tension, et une certaine étrangeté[692]. À la suite des noms, dont l'effet immédiat est de perturber le rapport de l'acteur au personnage qu'il a à incarner (il ne peut plus vraiment se reconnaître dans l'être qui lui est désigné), la singularité des rythmes que modèlent les écritures tient la parole à distance du connu, du dit référencé : les figures redonnent du corps au langage.

Dans un emploi spécialisé, le mot *figure* désigne un « signe représentant une valeur de durée sonore » ; en extrapolant, on peut dire que les figures sont des personnages définis avant tout par les propriétés rythmiques de leur énonciation : elles sont animées d'une réalité qui n'est plus référentielle mais textuelle – accentuelle, prosodique. Le corps des figures relève d'une physique de la langue : les auteurs ne demandent plus à l'acteur d'« entrer dans la peau de… », de reproduire l'imaginaire étriqué de représentations préétablies, mais d'habiter l'espace de l'écriture, et de l'investir concrètement. Les mouvements rythmiques des énoncés, la diction, la respiration qu'ils engagent, sont autant de postures – tout à la fois : attitude, position et situation – pour l'acteur au sein de la parole :

« le rythme et la prosodie font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite. »[693]

[691] N. Renaude, *Promenades*, *op.cit.*, p.20.
[692] Pour V. Novarina, il ne s'agit pas seulement de donner à entendre autrement le réel mais, plus globalement, de perdre le sentiment de la langue maternelle. À la suite de l'auteur, l'acteur ne maîtrise plus le langage, il le réapprend par le son : « Les sons français, les seize voyelles, dix-neuf consonnes, trente mille syllabes, le plongent dans la stupeur, l'étrangeté, le frappent, hébété. Il est comme l'enfant qui doit parler par les oreilles, car c'est avec les oreilles qu'on parle : elles qui font tout le travail de la parole, qui ont l'intelligence de tout. L'acteur doit refaire l'enfance du parlant. » (V. Novarina, « Pour Louis de Funès », *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.132). Une digression : les qualificatifs auxquels V. Novarina a recours relèvent du champ sémantique du burlesque ; l'auteur fait de Louis de Funès l'icône de sa pensée du jeu. Il y a peut-être là une piste à explorer dans le cadre d'une interrogation sur les figures burlesques.
[693] G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme, Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p.46.

L'oralité telle que la définit H. Meschonnic permet de penser l'incarnation théâtrale d'une manière nouvelle, particulièrement intéressante dès qu'on pose la question du corps en jeu dans les théâtres désinstrumentalisés. Dans les écritures qui accordent le primat au rythme, le corps n'est plus ce qui vient en support ou en illustration de la parole, un contenant par rapport à un contenu ; il est actualisation, *présentation* d'un sujet-langage – apparition d'une figure[694].

Dans leur *Traité du rythme*, H. Meschonnic et G. Dessons élaborent un système de notation permettant de rendre compte de cette oralité des textes. À l'oral, la diction individuelle peut toujours accentuer, en fonction de telle ou telle intention particulière, n'importe quel élément normalement inaccentué ; à l'écrit en revanche, les accents virtuels sont déterminés, et de deux ordres : grammaticaux (les accents de groupe) et prosodiques[695]. Le rythme est la distribution complexe de ces deux séries d'accents, dont les effets de cumul sont numérotés. Cette notation, qui a pour effet de multiplier les phénomènes accentuels – et donc d'accumuler les « contre-accents » –, est contraire à toute une tradition métrique dénoncée par H. Meschonnic :

> « La suraccentuation n'est pas un cas exceptionnel du rythme. C'est un phénomène ordinaire de tout discours ; aussi ordinaire que le rythme lui-même, puisque le rythme est cette accentuation même. Seule une approche rhétoricienne pourrait se méfier de la prolifération des accents, parce qu'elle diluerait la lisibilité de figures rythmiques isolées. Cette attitude concevrait le rythme comme un processus à effets. »[696]

---

[694] On peut rapprocher cette mise en jeu rythmique de l'acteur de ce que, à la suite de Jean François Lyotard, H-T. Lehmann décrit comme « théâtre énergétique » :

> « C'est ce que [Jean-François Lyotard] appelle un « théâtre énergétique », qui ne serait point un théâtre de la signification, mais théâtre « des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence ». [...] Au théâtre, les gestes, les figurations, les enchaînements sont possibles qui – autrement que des « signes » d'illustration, d'indication ou de symbole – se réfèrent à un ailleurs, y font allusion, attirent l'attention et s'affirment dans le même temps comme l'effet d'un courant d'énergie, d'une innervation, d'une fureur. Un théâtre énergétique existerait au-delà de la représentation – ce qui, certes, ne veut pas dire simplement sans représentation, mais plutôt : non assujetti à sa logique. Il conviendrait de postuler pour le théâtre postdramatique une sorte de « signalisation » [...] cristallisée par des expressions vocales et gestuelles réactives. »
> (H-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p.52).

[695] Je synthétise, très grossièrement. Concernant le rythme dû aux accents de groupe : en français, c'est toujours en fonction de sa position dans une chaîne signifiante qu'on accentue ou pas un mot : « Tu *viens ?* » vs « Viens-*tu* ? ». Cette accentuation du mot en position finale peut se doubler – ou non – d'un accent interne au groupe, en fonction de l'aspect du mot, *discriminatif* (qui sous-entend un jugement, un commentaire. Ex : il a fait un dis*cours* ennu*yeux*) ou *déterminatif* (qui permet de qualifier, d'identifier à l'intérieur d'une catégorie. Ex : il a fait un discours présiden*tiel*, un discours d'a*dieu* etc.).
Concernant le rythme prosodique : il s'agit, d'une part, de prendre en compte les effets de série que crée la distribution des consonnes et des voyelles dans la phrase (accent d'attaque ; accent vocalique (« coup de glotte », impliqué en particulier par l'italique, les guillemets, les majuscules) ; répétition consonantique) ; d'autre part de voir comment leur position au sein même de la phrase perturbe, complexifie ou redouble, se superpose en tout cas aux rythmes accentuels.

[696] G. Dessons et H. Meschonnic, *op.cit.*, p.151.

Pour cet auteur, la succession des positions accentuées marque au contraire le degré d'intensité de l'oralité – c'est-à-dire : la force d'inscription du sujet, sa *présence* dans le discours. Ce travail de tension rythmique, devenu le seul critère distinctif du poème, permet de dépasser l'opposition prose / vers : il y a une *poétique* de la prose, que H. Meschonnic propose de nommer le « récitatif »[697]. On retrouve là une métaphore musicale à rapprocher de celle de « partition ».

Que les auteurs recourent à des modes versifiés ou surponctués n'explique ni n'épuise l'analogie avec la partition : le travail du rythme est interne à la langue – et finalement, les divers systèmes de notations graphiques mis en œuvre par les écritures sont surtout des moyens d'en faciliter ou d'en orienter la lecture. Mais les phénomènes d'accentuation ne s'y cantonnent pas : à l'intérieur même des segments ponctués ou versifiés, se creusent d'autres réseaux rythmiques – que la notation de H. Meschonnic permet justement de décrypter[698] :

> TOM. –
> Bess m'a *dit,* il l'a sa*lué* *bon* *Bob,* j'ai *vu* je vous ai *vu* ; j'é*tais* à la fenêtre du jar*din* ; je l'ai *vu* *moi* ; sur le *mur* ; pas le *temps* de préve*nir* : *Bob* vous al*lez* vous cas*sez* la fi*gure* ; je l'ai *vu* agi*ter* la *main* puis tom*ber et*, ma *sœur* m'a *dit* : ton a*mi*, *m'a* sa*luée*, puis je ne l'ai plus *vu* il est tom*bé* du *mur*. […] [699]

Il apparaît alors que les écritures ne procèdent que par accumulation d'accents : c'est ce qui en fait une parole tonique – et donne sa force au discours. Commentant les effets du rythme, H. Meschonnic dit en effet que :

> « cette activité des mots ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir »[700]

L'intensité sémantique ne tient pas seulement au sens des mots : l'art de les faire jouer ensemble, et donc de créer des phénomènes d'étoilement, de réverbération, passe par le rythme.

En multipliant les accents à intervalles rapprochés, les auteurs vont contre le rythme progressif du français (l'accent de fin de groupe seulement) et font circuler les mots hors des boucles de signification.

---

[697] Cette notion de récitatif permet de penser le rythme spécifique à la prose, c'est-à-dire indépendamment, du moins en parallèle du seul repérage métrique – par lequel traditionnellement on définit la poésie. À cet égard, il est significatif que l'écriture de V. Novarina (qui parmi les auteurs du corpus est le seul à jouir du label « poétique ») procède justement souvent par incrustation de mètres classiques et effets de rimes ostentatoires. Il y a dans cette œuvre un goût certain pour la cadence, dont les chansons (omniprésentes dans les derniers textes de l'auteur) sont l'aboutissement logique.
[698] En italique, je marque les accents de groupe ; je surligne les accents prosodiques.
[699] N. Renaude, *Promenades*, *op.cit.*, p.20.
[700] G. Dessons et H. Meschonnic, *op.cit.*, p.44.

En ce sens, l'absence de ponctuation – inaugurée par M. Vinaver, et qu'on retrouve dans les récits (récitatifs) de vie de P. Minyana – porte à son terme cette logique de partition rythmique : la parole est alors absolument désaliénée de la syntaxe et n'a pas de *sens* en amont de sa profération. Il faut dire pour comprendre – la lecture, même silencieuse, ne peut se faire qu'à voix haute :

> CONSTANCE. – J'ai con*nu* ain*si* toutes les varia*tions* de l'a*mour* on *dit* que la tendr*esse* fait fon*dre* c'est *vrai* j'ai fon*du* et ce f*ameux* « coup de *foudre* » qui fait ai*mer* de *suite* c'est *vrai* au*ssi* je regardais un soldat et je l'aimais c'était un coup de foudre une vraie passion qui n'est que le hasard d'un sourire qui s'attarde de la forme d'un nez d'une nuance dans le couleur des cheveux et ça y est la machine se détraque on n'espère plus que ça mordre ce sourire et l'interrompre pour être bien sûr que la bouche qui sourit elle est à la hauteur qu'elle le mérite ce sourire que le nez et la nuance dans les cheveux on va les louer le plus longtemps possible […][701]

Lorsqu'on découvre le texte, le trajet de l'énonciation, non balisé, fait du sens un procès aléatoire, aux mouvements imprévisibles, aux rapprochements inattendus, selon le souffle et les coupes de chacun : cahotant, le lecteur se fraie sa propre voie de compréhension. Pour ce lecteur particulier qu'est l'acteur, il s'agit précisément de préserver cette dynamique de syntaxe incertaine – ses mouvements de syntagme en fondu enchaîné : l'écriture lui demande d'inventer des modes de profération qui ne se limitent pas à la restitution du sens en bonne et due forme, claire, tranchée. M. Vinaver, qui s'interroge sur le « pourquoi » de la non-ponctuation, explique en effet qu'elle est au contraire liée au désir de :

> « rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et plus inventif dans sa saisie du texte [...] ; parce que la ponctuation – qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude – fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. Elle organise, fige, alors que le propos ici est d'atteindre la plus grande fluidité que le langage (comme il m'est donné de l'écrire) permet. »[702]

En supprimant tous les signes de ponctuation, les auteurs manifestent la volonté qu'ils ont de laisser la matière-langue inventer ses propres lois : ils ne la brident pas en amont par le sens et ses marques

---

[701] P. Minyana, *Les Guerriers*, *op.cit.*, p.23. J'applique ici aux deux premières lignes les mêmes conventions de notation du rythme que précédemment ; on retrouve les mêmes effets de « suraccentuation ».
Dans l'analyse qu'il fait de la parole non ponctuée chez P. Minyana, M. Corvin parle de « musique sans musicalité », dans le sens où c'est un « rythme qui n'épouse pas volontiers la régularité des cadences [...] mais cultive plutôt les brisures, les suspens, les rugosités », « une musique sans barre de mesure, musique stochastique à rythme indécidable »(M. Corvin, « Chez Minyana, c'est la forme qui fait sens », in *P. Minyana ou La Parole visible*, *op.cit.*, pp.18-19 et 20). L'analyse de M. Corvin permet de pointer la confusion entre « rythme » et « métrique » (dont H. Meschonnic ne fait justement qu'un cas particulier du rythme).
[702] M. Vinaver, « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* in *Travail théâtral,* XXX, janv.-mars 1978, p.67.

institutionnelles, favorisent les mélanges d'intonations et d'intentions. L'acteur n'a donc pas à normaliser le texte, reponctuer « comme il faut » la parole. Les auteurs font au contraire de lui un partenaire poétique, chargé d'incarner un corps d'écriture inédit, qui échappe à l'ordre transitif du personnage, et dont il le laisse improviser librement l'interprétation.

3.2.3. Figures, libres et imposées

Par contraste avec le personnage, dont la parole fait illusion et le présente, partant, comme un alter ego possible, les auteurs du corpus proposent des êtres dont les modes d'énonciation ne relèvent plus des fonctionnements communs : leur parole déjoue souvent les attentes rationalistes, n'obéit plus forcément aux présupposés psychologiques, est en tout cas indifférente aux normes, proportions, conventions du vraisemblable. B. Clément note au sujet des créatures beckettiennes que :

> « la désarticulation de la phrase va de pair avec la « déstructuration » du personnage dont il ne reste plus qu'un corps sans esprit »[703]

Quelle que soit la forme que prenne la partition (parole raréfiée ou pléthorique, versifiée, surponctuée, déponctuée), la manière dont les auteurs informent et modulent la parole de leurs locuteurs, les tours qu'ils lui imposent, n'ont rien de *naturel*. Les êtres qu'ils donnent à entendre parlent une langue qui s'affiche au contraire comme artefact. Les figures sont toujours affirmées comme créatures poétiques avant d'être les quelconques supports d'une histoire, d'un sens, d'une identité.

> *Figure* : « représentation par le langage (vocabulaire ou style) »

Les figures, irréductibles à des modèles préexistants, demeurent étrangères au spectateur : tenues à l'écart des échanges référentiels, elles ne se laissent pas appréhender en des termes qui sont ceux de l'individu ; leurs critères de définition et leurs modalités d'existence ne sont indexés qu'aux lois de l'œuvre où elles apparaissent. Rendre visible les figures, c'est donc évacuer l'illusion du corps représentant, valant pour, et inventer la mise en scène du corps interprétant, pris au jeu de ces paroles que les auteurs rendent insolites : la reproduction mimétique laisse place à une théâtralité ludique.

[703] B. Clément, *L'Œuvre sans qualités*, *op.cit.*, p.92.

Dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, D. Guénoun affirme qu'aujourd'hui :

> « le jeu d'acteur n'est plus prescrit par l'imaginaire des personnages. Il les côtoie, les convoque, ou les ignore, c'est selon, mais il ne leur *obéit* plus. »[704]

Dans le cas des figures, c'est plus précisément avec l'imaginaire du personnage tel que le travaillent les écritures qu'il s'agit de négocier.

La manière dont les auteurs transgressent, détournent, mettent à mal les fonctionnements traditionnels de l'être théâtral, renouvelle les codes de jeu et de mise en scène. À l'encontre du personnage dramatique, dont la visibilité est narrative, illustrative, l'imaginaire des figures ne passe pas exclusivement par des effets de reconnaissance et d'identification : elles adviennent sur fond de vacillement et de trouble de la représentation[705], et leur effet est d'abord celui d'un personnage défait, car pris dans des espaces-temps aux cadres décalés, des configurations de parole et des situations identifiables mais non conformes[706]. Confrontés à ces contraintes d'écriture, les praticiens doivent inventer des protocoles et des images qui relèvent d'un autre ordre de représentation : le corps des figures s'imagine en contrepoint poétique et dramaturgique de la parole.

Les figures sont les personnages d'un théâtre où seule la parole est action : l'écriture n'est plus portée par le sens d'une histoire – début, milieu, fin, avec péripéties savamment dosées et rebondissements prémédités – mais procède par réseaux de situations, configurations énonciatives multiples, mouvantes, dont les êtres en scène ne sont que partiellement responsables. La mise en jeu des corps ne reposant plus sur l'enchaînement fluide d'actions à signifier, le rapport qu'entretient l'acteur au texte et à l'espace scénique est moins illustratif que rythmique, chorégraphique.

> *Figure* : « chemin décrit par les danseurs suivant certaines lignes déterminées » ; « position respective des danseurs dans les évolutions qu'ils exécutent. »

Les coordonnées de placement des figures, la justesse de leurs rapports nécessaires, l'organisation de leurs déplacements, tout obéit à une seule logique : les mouvements de l'écriture – et non plus ceux des protagonistes qui traditionnellement l'animent :

---

[704] D. Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé, coll.« Penser le théâtre », 1998, p.145.
[705] Cf. 1. Déclinaisons d'identité.
[706] Cf. 2. Le personnage déjoué par sa parole même.

> « Les trous du texte font appel d'air. Le sens, c'est le mouvement des appels d'air dans le texte. Sa respiration. Pulsif. S'agit plus d'un *sens* (« aller vers »), mais d'un *va et vient*. Sur le plateau des danseurs. Pulsion, pulsation. Sens d'un va et vient dans la langue. » [1]

Ce sont des paysages poétiques que les auteurs proposent de traverser, fictions de langue bourgeonnantes, qui s'inventent *entre* et non plus *par* les êtres en scène : les figures ont partie liée avec la dramaturgie du montage. Le temps n'est plus linéaire, les espaces se chevauchent, les propos sont diffractés, entremêlés, par-delà la conscience ou l'intention des locuteurs : cette dynamique de plans narratifs et énonciatifs heurtés, leurs phénomènes de collisions, de frottements, de tuilages, demandent à la mise en scène d'inventer des principes de liaisons qui ne peuvent plus être d'un ordre mimétique.

Si le personnage traditionnel relève d'une esthétique de la clôture diégétique, de la plénitude des significations, les figures ne participent que d'une dramaturgie de l'esquisse, de l'amorce, de la suggestion, toujours dans l'entre-deux d'un effet de fiction et de sa citation ouvertement assumée, de la fabrique imaginaire du personnage et de la réalité de l'acteur en jeu[707]. Sur scène, de nouveaux modes de figuration s'affirment, qui privilégient les traitements de disjonction et de fragmentation à vue : travail de l'espace sonore, séparation des corps et des voix, focalisation en gros plan, jeu de contrepoint, ébauches de postures, déclinaison des possibles gestuels[708]. Dans la mesure où la parole dit tout et d'une certaine manière fait tout, il est vain de chercher à tout représenter, de tout vouloir montrer. L'enjeu de la représentation est plutôt d'inventer la nature du rapport entre le dit et le visible : la mise en jeu des figures implique une certaine économie de moyens.

Les êtres mis en jeu par les auteurs du corpus ne sont pas dans un rapport homothétique avec le monde : ils en constituent plutôt une image biaisée, déformée par un filtre textuel qui ne renvoie que partiellement et ponctuellement à la « réalité ». On repère chez les figures des affects et des engagements reconnaissables, mais qui n'acceptent que des explications provisoires, n'installent que des situations instables : les écritures proposent à l'acteur des systèmes de réalités parcellisées, qui explorent les divers territoires de la parole, de

[1] V. Novarina, « Le Drame dans la langue française » in *Le Théâtre des paroles*, *op.cit.*, p.33.

[707] Sur la géométrie variable et les enjeux de la relation de l'acteur contemporain à la représentation, je renvoie aux actes du colloque *L'acteur, entre personnage et performance*. *Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, textes réunis par Jean-Louis Besson, Études Théâtrales n° 23, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2003.

[708] Je pense ici au travail de metteurs en scène tels que R. Cantarella, F. Fisbach, C. Huysman, L. Lagarde, F. Maragnani.

l'être, de l'émotion, avec de brusques sauts de l'un à l'autre, sans hiérarchisation. Les notions de causalité, de vraisemblance, se voient supplantées par un principe de nécessité interne à la langue : la composition des rythmes, les jeux d'échos sonores, ordonnent l'enchaînement des répliques au moins tout autant que l'élaboration sensée d'une histoire, quand il y en a une. Ces états de langue successifs, divers, distincts, requièrent de l'acteur un investissement en mutation constante, une « énergie intermittente » dit J-P. Ryngaert :

> « Le rythme discontinu du discours, l'absence de coopération des destinataires, le changement radical et répété du sujet de la réplique (et donc de « l'humeur » ou de « l'état » qui l'accompagnent) font de chaque réplique une sorte de moment de jeu sans relation évidente avec les autres moments de jeu. [...] La tension passe ; mais en dent de scie. [...] A peine l'acteur a-t-il pris la parole que ça n'est déjà plus à lui de jouer, et qu'il doit être en mesure de sortir du jeu avec la même netteté qu'il y est entré. [...] L'entrée dans le jeu est immédiate, sans paliers de décompression, sans une seconde de trop de préparation. »[709]

L'acteur n'est pas confronté à des êtres auxquels il peut s'identifier, des personnages qu'il peut construire, mais à une juxtaposition d'états à incarner, des situations infimes, transitoires, auxquelles il s'agit pour lui de donner instantanément corps.

En faisant s'enchaîner des états énonciatifs discontinus, les auteurs épuisent le jeu psychologique : ils lui substituent un principe d'exploration chromatique de la voix. Les figures sont incompatibles avec l'interprétation du « comédien bourgeois » décrit par R. Barthes :

> « dans la coulée du langage, [il] intervient sans cesse, « sort » un mot, suspend un effet, fait signe à tout propos que ce qui se dit là est important, a telle signification cachée : c'est ce qu'on appelle *dire* un texte [...] On accentue certains mots. Mais, bien entendu, l'accent n'est plus ici musical, il est purement intellectif : ce que l'on met en relief, c'est un sens »[710]

Ce n'est pas l'affection mais sa note que l'écriture demande à l'acteur de prendre en charge : il n'a pas à expliquer ou justifier ce qu'il donne à entendre, souligner des intentions, exprimer des sentiments, mais prendre appui sur leur musique concrète. Il n'y a de toute façon pas de non-dit ou d'intériorité cachée dans ces dramaturgies : les figures ne sont pas atteintes par ce qui leur arrive, elles ne le vivent pas, le rapportent seulement. Ne préexistant pas aux mots qu'elles prononcent, elles ne sont rien d'autre que ce qu'elles disent, et peuvent tout à fait dire une chose et son contraire, passer du coq à l'âne, faire preuve

[709] J-P. Ryngaert, « Jouer le texte en éclats » in *Ecritures contemporaines et théâtralité*, Graduel (Groupe de Recherche en Activité Dramatique Université et Lierre), publication Sorbonne Nouvelle, 1990, pp.74-75.
[710] R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil coll. Points Essais, 1979, p.128.

d'incohérence : les figures sont l'incarnation de paroles et non la personnification de sens. C'est pourquoi leur mise en jeu pose des questions de justesse (musicale) et non de vérité (normative).

Les écritures substituent, à l'illusion référentielle, un monde régi par son propre système de conventions : la langue devient l'unique socle dramaturgique, le seul principe ordonnateur de ce qui se joue. Il n'y a donc plus de vérité qui tienne – si ce n'est celle de la parole énoncée. En jouant de ses pouvoirs affabulateurs, les auteurs informent des sortes de dramaturgies instantanées, qui se défont aussi vite qu'elles s'installent, configurent une multitude de *réalités-fiction* où, sans feinte ni sous-entendus, tout est provisoirement vrai. Les figures relèvent d'un fonctionnement littéral – tout ce qui se dit vaut, et se joue au présent :

> « Ce qui compte, dans l'événement classique, c'est sa teneur, dans les paroles, c'est leur contenu, dans le geste, sa signification. [...] Ce qui compte dans l'événement beckettien, ce n'est pas sa nature, c'est qu'il ait lieu, c'est que, dans une chaîne longue et privée de direction, il en suive et en précède un autre, qui importera ni plus ni moins que lui. »[711]

Il n'y a pas de jugement de valeur, pas de téléologie : tout doit être traité avec sincérité, sans faire de cas à quoi que ce soit – le théâtre des figures est un théâtre du franc-jeu.

En français, le verbe latin *fingere* (« modeler »), duquel dépendent étymologiquement la figure et la fiction, a donné le verbe *feindre* : parler de figure et non de personnage, c'est renouer avec un jeu et une représentation visiblement mis en forme, fabriqués à vue, et non fondés sur le faux-semblant. Les figures placent l'acteur à un endroit où il ne lui est pas possible de tricher : il est toujours dans l'immédiateté de la parole, partie prenante d'une représentation qui s'avoue comme telle, s'exhibe dans la frontalité, et où il se doit de régulièrement réinventer la convention du théâtre – la part de jeu avoué, la part concédée à l'illusion, la relation au spectateur. Le personnage n'est plus là pour garantir sans équivoque les clauses du contrat ; la représentation des figures ne va jamais *de soi*. C'est pourquoi elles tracent les cadres d'un jeu théâtral renouvelé. En définissant des êtres à l'ontologie ambiguë, au statut incertain, les écritures réinterrogent l'acteur au lieu même de sa pratique et du désir essentiel de son métier : son plaisir à jouer de la langue et des images, sa capacité à inventer

[711] B. Clément, *l'Œuvre sans qualités*, *op.cit.*, p.332. Pour Barthes, un « objet littéral » est celui « dont la fonction dramaturgique et scénique n'est pas de symboliser mais d'être présent et, par le jeu de cette simple présence, de produire de l'action et des situations. À travers cet « objet littéral » se joue l'avènement d'un théâtre entièrement voué au présent de la représentation et de l'événement scénique. » (article « Littéralité » in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *op.cit.*, p.62).

l'événement étonnant de leurs rapports et, le temps d'une apparition, donner lieu à l'improbable, *présenter* un imaginaire – en relancer les possibles.

CONCLUSION

« Davantage présence que représentation, expérience partagée qu'expérience transmise, processus que résultat, manifestation que signification, impulsion d'énergie qu'information »[712], telles sont, d'après H-T. Lehmann, les caractéristiques de ce qu'il appelle le théâtre postdramatique. Telles me semblent être aussi, globalement, celles de la mise en jeu des personnages au régime *figuré*. L'hypothèse d'un effet-personnage « postdramatique » peut paraître contradictoire avec la thèse de H-T. Lehmann, qui exclut de son modèle de pensée l'invention d'un microcosme fictif (corrélatif à tout effet-personnage). Mais on a vu que la césure réalité scénique / imaginaire de fiction n'était justement pas si tranchée ni évidente dans les écritures du corpus. Qui plus est, pointant les facteurs d'avant-garde ayant contribué à la mutation « postdramatique » de la représentation, l'auteur dresse une généalogie de modèles fondateurs qui pourrait tout à fait être celle des auteurs étudiés ici :

> « Beaucoup d'étapes significatives de l'évolution [...] sont intimement liées à la modernité française (Jarry, Artaud, le surréalisme, le théâtre de l'absurde, le théâtre poétique, le situationnisme…) »[713]

Pour H-T. Lehmann, qui affirme par ailleurs que le « théâtre à texte » est « un mode de jeu propre, et authentique aussi, du théâtre postdramatique »[714], le passage du dramatique au postdramatique tient en fait à l'autonomisation du discours par rapport au personnage :

> « dans le « texte de théâtre non plus dramatique » d'aujourd'hui (Poschmann) s'estompent les « principes de narration et de figuration » ainsi que l'ordre d'une « fable ». On parvient à une « autonomisation du langage ». Werner Schwab, Elfriede Jelinek ou bien Rainald Goetz, tout en conservant à des degrés divers la dimension dramatique, conçoivent des textes dans lesquels le langage n'apparaît point comme un discours entre personnages – s'il existe encore des personnages définissables – , mais comme une théâtralité autonome. »

et à celle de la représentation par rapport au texte :

> « Dans les formes *théâtrales* postdramatiques, le texte quand (et si) il est transposé sur la scène, ne devient désormais qu'un élément entre autres, dans une totalité et dans un complexe gestuel, musical, visuel. La fracture entre le discours du texte et celui du théâtre peut s'élargir jusqu'à une divergence ouvertement exposée, voire même jusqu'à l'absence totale de relation. »[715]

---

[712] H-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p.134.
[713] H-T. Lehmann, *op.cit.*, p.11.
[714] H-T. Lehmann, *op.cit.*, p.20.
[715] H-T. Lehmann, *op.cit.*, respectivement pp.20-21 et p.66.

Cette conception dualiste (texte-affabulation-personnage vs représentation-performance scénique-acteur) reste prisonnière d'une saisie mimétique de l'être de fiction et de sa mise en jeu. Pour H-T. Lehmann, l'agencement d'un monde imaginaire est forcément créateur d'illusion ; or, il est apparu qu'en optant pour un régime d'incarnation iconique[716], en accordant le primat au poétique sur le téléologique, les auteurs du corpus inventaient des modalités d'êtres fictifs qui précisément échappaient à cette problématique de l'illusion. Avec les figures, il s'agit de poser autrement la question des rapports de la représentation au réel, hors des oppositions binaires vrai/faux, réalité/fiction, référentialité/feintise[717]. Les mondes où les figures apparaissent forment un tout, cohérent, mais qui ne s'imposent pas comme reproduction illusoire de réalité : ils ouvrent plutôt un espace de *jeu* du réel – c'est-à-dire : un espace-temps « à côté », *potentiel*[718], où les données de la représentation sont soumises à d'autres lois, obéissent à d'autres mouvements, donnent lieu à de nouvelles expérimentations imagées. Dans le même temps, H-T. Lehmann précise que son analyse « porte moins sur les transformations des *textes de théâtre* que sur l'évolution des modes de l'expression proprement théâtrale »[719]. L'auteur ne se pose donc pas la question de savoir quelles *formes* d'identités adviennent dans les textes qui, pour être désaliénés de la fable et jouer ouvertement de l'ici-maintenant théâtral, ne congédient pas pour autant toute possibilité de présences imaginaires ; ce qui était en revanche tout l'enjeu de ce travail.

Si l'on retrace le parcours de cette étude – de l'identité de convention (le nom) aux traits distinctifs des énonciateurs mis en jeu (dans et par la parole) – un paradigme s'impose, qui permet de définir la figure par contraste avec le personnage : l'opposition extériorité / intériorité – qui se redouble emblématiquement, pour ce qui est du jeu de l'acteur, dans la confrontation sémantique et sémiotique du « visage » (qui signifie, exprime le personnage) et de la « figure » (lieu de manifestation d'affects dépsychologisés, qui renoue plutôt avec la *persona*)[720]. Les figures – objet d'une focalisation externe –

[716] C'est-à-dire, selon les analyses de M-J. Mondzain, un mode de représentation qui ne (s')incorpore pas, dans la mesure où l'image théâtrale ne se manifeste que sur fond de convention et ne suscite qu'un échange de regards (cf. enjeux de « l'économie homonymique ». Introduction de la deuxième partie : 1. Déclinaisons d'identités).
[717] Sur ces questions, je renvoie aux actes du colloque « L'effet de fiction » (disponibles sur le site : www.fabula.org), et plus particulièrement, à la communication de Nancy Murzilli, doctorante en philosophie à l'Université de Provence (Aix-en-Provence) : « La fiction ou l'expérimentation des possibles ».
[718] Cf. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, *op.cit.*.
[719] H-T. Lehmann, *op.cit.*, p.66.
[720] Cf. Première partie : 2. La figure comme *personne* : un théâtre de convention.

apparaissent *dès l'écriture* comme des personnages *distanciés* : entre la salle et le plateau, les auteurs interposent deux sortes d'écrans – dramaturgique et poétique – qui filtrent le regard et l'écoute et obstruent la participation du spectateur sur le mode de la reconnaissance.

Le premier mode de distanciation (dramaturgique) s'inscrit dans la continuité du théâtre brechtien. Comme le montre H-T. Lehmann, la dramaturgie épique est l'un des héritages majeurs du théâtre postdramatique – la fable et son didactisme en moins :

> « La théorie de Brecht contenait une thèse fondamentale traditionnaliste : la *fable* demeurait pour lui la clé de voûte du théâtre. Mais à partir de la fable, il est impossible de comprendre la partie la plus significative du nouveau théâtre dans les années 1960 à 1990, pas même la forme *textuelle* prise par la littérature théâtrale (Beckett, Handke, Strauss, Müller…). Le théâtre postdramatique est un théâtre post-brechtien. Il se situe dans l'espace inauguré par la problématique brechtienne de la « présence » du processus de la représentation dans ce qui est représenté (art de la monstration) et par sa demande d'un nouvel « art du spectateur ». Dans le même temps, le nouveau théâtre abandonne le style politique, la tendance à la dogmatisation et l'emphase du rationnel dans le théâtre de Brecht. »[721]

On peut aussi supposer que l'abandon, du moins la mise en retrait des tourments psychiques du personnage fait que l'intérêt des auteurs se déplace sur sa condition – visible – d'être de représentation : en lieu et place de son intériorité, les modalités et les voies de son apparition en scène deviennent en elles-mêmes un enjeu d'écriture.

Chez J-L. Lagarce, qui parmi les auteurs du corpus, est le seul dont le théâtre relève encore d'une tonalité psychologique, l'intégration de la réalité scénique au sein du dramatique prend la forme de protocoles explicitement et classiquement épicisés. La plupart de ses pièces fonctionnent selon un régime métathéâtral, voire métanarratif, qui maintient les êtres en scène dans l'entre-deux du drame et de sa mise en représentation, fait d'eux des personnages aux prises de leur propre rôle. Les figures lagarciennes, portées par et assumant cette dramaturgie de l'aveu, du franc-jeu, relèvent d'une ontologie ambiguë : elles entrent à vue dans la fiction dont elles se font tour à tour les acteurs, les récitants et les actants, sans qu'aucun de ses statuts ne l'emporte définitivement. Le recours de l'auteur à un mode de désignation majoritairement générique participe de cette logique équivoque : J-L. Lagarce, qui n'individualise pas en amont ses protagonistes, les tient en deçà d'un véritable effet-personne, tout en en

[721] H-T. Lehmann, *op.cit.*, p.44.

faisant des porte-parole potentiellement emblématiques, qui s'affichent en tout cas dans leur fonctionnalité de rôles[722].

Dans le théâtre de N. Renaude, la prise en compte des conditions réelles de l'apparition est davantage dialectisée : dans les dernières pièces de l'auteur, la désignation de l'être en scène devient, en tant que tel, le principal moteur de l'écriture – et de la théâtralité. C'est alors sur fond dichotomique, dans l'écart creusé du personnage comme effet de fiction, d'une part, enjeu de représentation de l'autre, que prennent forme les figures renaudiennes. Ce processus d'exposition de l'être-là théâtral va de pair avec l'inscription d'une voix de régie, pôle d'énonciation impersonnel, anonyme, mouvant, qui en surplomb de la représentation, entre en métadialogue avec le spectateur – promu partenaire privilégié du regard de l'auteur. Ce jeu de prévision/prédiction de la visibilité de l'acteur aboutit à une forme de surfiction, dont le premier effet est de théâtraliser le 4ème mur : les êtres en scène, placés à leurs dépens sous haute surveillance, sont affichés comme créatures, entre créations et créateurs du monde que leur parole déploie. L'autre modalité de ce régime surfictif, caractéristique de l'écriture renaudienne, consiste au contraire à traiter le personnage sur un mode frontal et hyperbolique. La manière dont l'auteur appelle et fait se présenter ses protagonistes (dans une adresse directe au spectateur) est d'entrée de jeu saturée des effets par lesquels traditionnellement – à doses convenues – prend l'illusion. C'est alors par l'excès de fiction que l'image-personnage se voit dénaturalisée[723].

L'écriture de P. Minyana ne relève pas proprement d'un régime épicisé ; cet auteur a plutôt pour spécificité d'en intérioriser les enjeux et de les fictionnaliser : les phénomènes de distanciation et de citation sont en quelque sorte inhérents aux figures qu'il imagine. En inventant un corps théâtral dont les comportements et les réactions déjouent l'expressivité vraisemblable (par surplus ou défaut d'émotivité), en hystérisant l'apparition, en accumulant les « gestus » psycho-affectifs, P. Minyana donne forme à des représentations outrées, dénaturées, qui tiennent le spectateur en retrait de l'identification – en même temps qu'elles deviennent les signes de reconnaissance visibles de cette écriture. Les modalités d'apparition et la tenue des êtres en scène

[722] Cf. Première partie : 3.1.1. Noms reconnaissables, noms ressemblants, noms improbables ; 3.2. Les identités génériques ; 3.2.1. Les figures emblématiques ; 3.4.1.3. les rôles. Deuxième partie : 1.1.1. Le *franc-jeu* ; 1.1.2. La prise de parole.
[723] Cf. première partie : 3.1.2. Du nom commun au nom propre; 3.1.3. Réappropriation ludique du nom ; 3.3.3. Conditions d'apparition ; 3.3.4. Surexposition : *Comptes* ; 3.4.2.3. Personnel

tiennent en effet à lieu de définition pour les figures minyaniennes – que leurs noms réduisent d'ailleurs souvent à une esquisse, une posture. Au sein de l'œuvre, ce mode de désignation silhouettique dessine un cycle dramaturgique précis (celui des créatures des maisons), mais il renvoie aussi, plus globalement, au désir qu'a l'auteur d'une figuration symptomatique et clinique : P. Minyana travaille à condenser des états, à cristalliser et mettre en exergue l'ordinaire, à rendre étranger le familier en le privant de ses motivations et de ses articulations psychologiques : sur fond d'hyperthéâtralité, son écriture se caractérise par un principe d'étonnement généralisé – des personnages vis-à-vis de ce qui leur arrive, entre eux, et donc, du spectateur face à ce monde déroutant. Dans un certain nombre de textes cependant – ceux où justement l'auteur n'impose pas de corps autre –, on peut trouver des procédures plus proprement épiques, qui consistent à faire de l'être en scène un simple *porte-paroles*. L'émetteur se transforme alors en une sorte de récitant monstrueux, dont la parole logorrhéique finit par diluer et prendre le pas sur tout effet-personnage , ou se voit tout bonnement affiché en position de transmetteur, qui restitue des bouts d'univers diégétiques avec lesquels il n'a visiblement rien à voir. Les figures en scène sont alors l'occasion d'un déploiement d'imaginaire sur un mode non figuratif[724].

Chez V. Novarina, la question de l'héritage brechtien se pose en des termes encore plus particuliers. Parmi les auteurs du corpus, il est celui qui refuse le plus catégoriquement les fondements de la dramaturgie aristotélicienne : pas de fable, pas de personnage, le régime énonciatif de ses locuteurs est frontal et « interpellatif ». Dans le même temps, on trouve inscrit, à l'horizon de la représentation novarinienne, l'idéal du « théâtre de la cruauté » : il y a dans cette écriture une dimension cérémoniale et mystique de la parole, une célébration de l'acteur sacrifié, qui renvoient directement à Artaud et à son désir d'une communion organique de la scène et de la salle. Dans cette œuvre, la question de la séparation et de l'étonnement se joue donc moins du spectateur à l'acteur que de l'être au langage : l'altérité est la condition même de l'homme parlant – à soi, au monde. Inventant ses propres lois de génétique linguistique, l'auteur engendre ses apparitions par scissiparité, déclinaisons, combinaisons, et au fil de l'écriture, finit par imposer un personnel autoréfentiel, autoréflexif, à la limite strictement

prosodique, troupes hyperfictives. Deuxième partie : 1.1.2. La prise de parole ; 1.1.3.1. Témoignages ; 1.2.3. Troubles identitaires.

[724] Cf. Première partie : 3.3.1. Modélisation ; 3.3.2. Étude et manipulation ; 3.4.1.2. Les créatures. Deuxième partie : 1.1.3.1. Témoignages ; 1.2.2. L'adresse ; 2.1.1. P. Minyana et les expressions ; 2.2. Disjoindre.

nominal, que le spectateur identifie immédiatement, sans pouvoir s'y identifier[725].

Cette mise à distance du personnage par prégnance et densité poétique est le deuxième trait déterminatif des figures. Sans aller jusqu'à la radicalité (proche du solipsisme) qui est celle de l'écriture novarinienne, les êtres mis en jeu par les auteurs du corpus se caractérisent, outre l'énonciation déclarative de leur condition théâtrale, par une langue *travaillée*, c'est-à-dire soumises à des traitements, des inflexions, des biffures, qui donnent à entendre autrement la parole, et les singularisent. Les figures portent la marque de leur auteur : que leurs critères d'existence soient plus ou moins en décalage avec ceux qu'on attache à « l'homme réel » (et qu'on s'attend, vraisemblablement, à retrouver chez le personnage), elles ont une identité qui est avant tout poétique, stylistique : elles ne se construisent pas mais se composent – dans des partitions.

De la même manière qu'on a parlé du personnage beckettien, on pourrait parler du personnage « lagarcien », « minyanien », « novarinien », parce qu'on reconnaît leur phrasé et leurs obsessions. Par exemple : les volutes et le souci de *correction* chez J-L. Lagarce, l'expression figée et le sursaut rythmique chez P. Minyana, l'aphorisme et l'exclamation cadencée chez V. Novarina. Chez N. Renaude, la question se pose en des termes un peu différents : sa langue est moins homogène et donc moins facilement identifiable. On peut repérer des rythmes récurrents (concis), des sujets de prédilection (familiers et familiaux), une certaine tendance à l'allitération et à l'assonance, mais c'est surtout un mode de fonctionnement qui permet de caractériser son écriture : la concomitance d'éléments – diégétiques, énonciatifs, structurels – a priori inconciliables, qui place les êtres en scène en positions diversement intenables. Chez ces quatre auteurs, chaque texte se présente donc comme la nouvelle application, du moins la nouvelle exploration d'une même poétique, qui donne forme à un personnel théâtral *inouï* – engendré à même la langue dont il se fait le porteur attitré et irréductible[726]. Les figures n'ont pas un corps socialisé mais singularisé, subjectivé par l'écriture : sans véritable modèle en amont, globalement privé de ses appuis de jeu traditionnels (l'intentionnalité, l'émotion, la cohérence du personnage), l'acteur doit en passer par la

[725] Cf. Première partie : 3.4.1.3. Les rôles ; 3.4.2.1. Blasons ; 3.4.2.2. Variations. Deuxième partie : 1.1.3.2. Signalements ; 1.2.1. L'appel ; 1.2.2. L'adresse.
[726] Cf. Deuxième partie : 2.1.1. P. Minyana et les expressions ; 2.1.2. Scies et sentence chez J-L.Lagarce ; 3.2.1. Êtres de paroles ; 3.2.2. Partitions rythmiques, corps d'oralité.

voix du texte pour incarner ces identités. Les auteurs grippent les rouages de l'énonciation normée, interrompent la production de sens en flux tendu – sa consommation immédiate sous les auspices de la communication – , et font de l'acteur un interprète poétique, chargé de de tensions et au croisement de dynamiques contrastées.

Alors qu'on conçoit spontanément le personnage comme une unité – plus ou moins harmonieuse mais coalescente – d'un corps, d'une identité, d'une parole, l'effet-figure passe en effet par la séparation de ces éléments, que les écritures traitent et expérimentent selon des logiques dramaturgiques autonomes. Il y a, d'un côté, l'imaginaire « figural » du personnage propre aux auteurs – celui qu'on retrouve de texte en texte, stigmatisé par les noms et par la matière-langue. De l'autre, les effets-personnage spécifiques à chaque texte, et qui tiennent à la narrativité de la parole. Excepté – globalement – V. Novarina, les auteurs du corpus continuent en effet de raconter des histoires, mais qui n'impliquent presque jamais directement les êtres en scène : messagers, récitants, lecteurs, énonciateurs polyphoniques – le traditionnel « conflit » dramatique se fait énonciatif, dans la géométrie variable des rapports qui s'instaurent de la parole à son émetteur, tour à tour en marge, aux prises, en contrepoint de l'univers fictif qu'il donne à entendre. Il est apparu que cette exploration des modes de fabrique des effets-personnage, libre des corps en représentation, pouvait donner lieu à deux conjonctions particulières. La première consiste en l'apparition de ce qu'on pourrait appelr des « personnages-manifestes » : les auteurs donnent forme à des identités emblématiques, affichées comme complexe énonciatif à l'image de leur écriture (Jean-Claude R. chez P. Minyana, Alex Roux chez N. Renaude, Adramelech chez V. Novarina). La seconde est plutôt symptomatique de l'indexation des figures à une langue et une poétique spécifiques : sur scène, apparaissent des sortes d'identités clones, définies comme autant d'occurrences dérivées d'un même sur-personnage nominal (Jean), ou affirmées comme actants indifférenciés, « répliques », chargés de décliner un même florilège d'énoncés matriciels[727].

Les figures, état désinstrumentalisé du personnage, ne sont pas conçues par les auteurs comme agents dramatiques mais comme interfaces théâtrales – croisement incarné d'une poétique de la langue et d'un imaginaire de la représentation, dont les écritures cultivent les

[727] Cf. Première partie : 3.2.1. Les figures intermittentes. Deuxième partie : 2. 2.2. Commentateurs de photos, échangeurs épistolaires ; 2.3.1. Flux de citations ; 2.3.2. Dissolution : le drame du personnage ; 2.3.3. Porosité : les identités *répliques*.

effets de béances, de flottements, de distance (dramaturgiques et poétiques), en imposant, en lieu et place de l'illusion dramatique destituée, les fonctionnements et les lois qui leur sont propres. En ce sens, on peut dire des figures qu'elles sont formelles – elles impliquent la création de formes qui ne sont pas celles du connu, du déjà-vu, plus ou moins fadement imité. Sur ce point, H-T. Lehmann dit que :

> « il faut reconnaître le côté productif dans l'indifférence des auteurs du XXe siècle vis-à-vis des possibilités du théâtre : ils écrivirent et écrivent de telle manière que souvent le théâtre pour leurs textes restent toujours à inventer. Le défi de découvrir de nouvelles potentialités du théâtre est devenu une dimension essentielle de *l'écriture*. »[728]

Cela en est en tout cas une pour les auteurs du corpus. Dans le dernier chapitre de cette étude, j'ai tenté de pointer un certain nombre des enjeux et des défis auxquels leurs écritures pouvaient confronter les praticiens ; je n'y reviens pas[729]. La question se pose en revanche de savoir comment le spectateur peut recevoir ces expérimentations, et avec quel intérêt.

On peut formuler la question en des termes classiques : ce que ça raconte, en quoi le spectateur peut se sentir concerné. Chez J-L. Lagarce, P. Minyana et N. Renaude, la réponse est tout aussi classique : ces auteurs n'en ont pas fini d'explorer le drame de l'existence et des relations interpersonnelles, ils inventent des histoires qui mettent en jeu la – sempiternelle – gamme affective humaine, à intensités diverses et selon leur registre de prédilection. Tonalité plutôt nostalgique et psychanalytique chez J-L. Lagarce, où il est toujours question des amis, des ennemis, des famille – « choisies » ou « imposées » –, d'abandon et de retour. Tragédies en miniature chez P. Minyana, où sur fond de grotesque et de commotions expressionnistes, on voit des êtres proches aux prises des désastres de l'existence – la souffrance, les trahisons, la perte, la mort, les ressentiments[730]. Chez N. Renaude, le ton d'ensemble est plutôt burlesque : les histoires sont toujours ancrées en territoires ordinaires, les préoccupations sont communes, sentimentales et familiales, mais pourtant, jamais les choses ne suivent vraiment leurs cours. Par irruptions soudaines d'inattendu, effets de mécaniques, trouées d'inopportun, les rouages du vraisemblable s'affolent, rendent le banal étonnant, et c'est du coup toujours par effraction, mine de rien,

[728] H-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, *op.cit.*, p.72.
[729] Cf. Deuxième partie : 3.3.3. Figures, libres et imposées.
[730] Dans les derniers textes de l'auteur, on peut aussi déceler une ligne thématique plus « politique » : la question du logement – et de l'exclusion.

que quelque chose se dit des bonnes et mauvaises surprises de l'existence – son lot de joies, de déceptions et de souffrances[731].

Un cas particulier : V. Novarina, qui travaille moins les paroles humaines (trop humaines) que l'« animal » parlant. En congédiant définitivement le personnage, l'auteur se refuse à représenter l'homme sur un mode narratif ; la nature linguistique de son œuvre fait qu'elle ne peut cependant pas échapper absolument à l'axe de la communication. V. Novarina fait donc porter à ses créatures le discours de l'œuvre, dans une sorte de plénitude tautologique qui les tient à l'écart des échanges référentiels : les parleurs novariniens s'affirment comme pantins de langue, êtres créés et agis par le verbe. La prise à partie du spectateur est alors d'ordre spéculatif : l'auteur l'invite à réfléchir sur la puissance ordonnatrice de la parole, sa capacité à faire advenir le réel, le danger de sa mise en circulation marchande et spectaculaire. On peut rapprocher de cette invective récurrente l'empreinte vaguement marxiste des premiers textes de l'auteur – où la question de la langue s'articulait alors à des rapports de pouvoir et de « classes dangereuses ». Le ton est aujourd'hui beaucoup plus mystique[732].

À poser l'inévitable question du sens de ce qui est dit, on retombe donc sans grande surprise sur les préoccupations humanistes et le fonds sensible immémorial de la littérature ; l'intérêt d'une œuvre réside toujours dans la singularité de leur mise en forme. C'est pourquoi il me semble plus juste de parler des *effets* de sens, c'est-à-dire de voir comment ce qui se dit, la manière dont cela se donne à voir et à entendre, joue pour le spectateur et agit sur lui. Je dirais que l'imaginaire des figures déplace et modifie son regard à trois niveaux. La première atteinte à l'ordre traditionnel de la représentation concerne le rapport du spectateur aux êtres qu'il voit en scène. Plus qu'à une disparition absolue des fondements de la dramaturgie classique, on a vu que l'effet-figure était lié au trouble de leurs fonctionnements attendus : on repère dans les écritures des situations identifiables, des énergies, des engagements reconnaissables, mais qui n'acceptent que des explications partielles, provisoires, n'instaurent que des configurations instables ; à l'occasion, cette atomisation du drame se double d'intrusions d'improbable au cœur du familier, qui n'affectent pas les êtres sur le mode du vraisemblable psychologique. Les auteurs du corpus, qui proposent des univers relevant à la fois du possible et de

[731] Cf. Première partie : 3.4.1.2. Les créatures. Deuxième partie : 2.1.2. Scies et sentences chez J-L.Lagarce ; 3.1.2. Figures surpsychologiques ; 3.1.3. Figures burlesques.
[732] Cf. Première partie : 3.4.2.1. Blasons . Deuxième partie : 2.1.3. V. Novarina et l'information ; 3.1.1. Figures psychotiques.

l'étrange et parviennent au spectateur selon des protocoles narratifs, énonciatifs, complexes, imposent un ordre de représentation « opaque », qui maintient le spectateur à distance et en état d'in-quiétude – dans l'entre-deux de la reconnaissance et de l'altérité.

Les figures, qui échappent tout ou partie à la taxinomie, à l'identification normative, relèvent en ce sens d'une humanité inaliénable : elles imposent leurs propres voies d'existence et ne prétendent pas être autre chose que cet événement-là, dans sa singularité dramaturgique et poétique – son *idiotie* dirait C. Rosset :

> « Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaissable, de toute chose au monde : le mot idiotie. *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir. »[733]

Définies à rebours, en marge ou à la périphérie des effets-personnage conventionnels, les figures sollicitent le spectateur, partant, d'une manière nouvelle : si les écritures font globalement obstacle à ses mécanismes de projection[734], elles requièrent en revanche sa participation. Pour reprendre la terminologie de V. Jouve, on peut dire que les figures, qui privilégient « l'effet-personnel » sur « l'effet-personne » ou « l'effet-prétexte », transforment simultanément le spectateur « lecteur » ou « lu » en spectateur « lectant »[735] :

> « Dans l'optique de Michel Picard, qui entend mettre en valeur l'aspect ludique de la lecture, le rapport du *lectant* au texte relève davantage du *game* que du *playing*. Le *playing* est le terme générique pour tous les jeux de rôles et de simulacre, fondés sur l'identification à une figure imaginaire. Le *game*, quant à lui, renvoie aux jeux de type réflexif, nécessitant savoir, intelligence et sens stratégique (tels, par exemple, le go

[733] C. Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, *op.cit.*, p.42.

[734] Outre l'invraisemblable psychologique, les diverses procédures de distanciation recensées, les auteurs du corpus tendent à évincer la notion de héros : il n'y a plus de conscience ou de subjectivité dominante – si ce n'est celles de l'écriture – offerte à l'ego du spectateur. À l'engagement très hiérarchisé de personnages œuvrant (chacun pour soi) à l'accomplissement d'une action conçue comme un tout organique, les auteurs substituent un ensemble de participants relativement indifférenciés (chacun compte et personne ne compte en particulier), prenant part à une composition qui globalement les dépasse (cf. Première partie : 1.1. De l'ordre d'importance à l'ordre d'apparition). Le spectateur accueille donc les personnages dans leur ensemble, sans s'investir à titre individuel ni se focaliser spécialement sur l'un d'entre eux.

[735] « Le lectant appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personnne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques. [...] trois lectures du personnage, que nous nommerons respectivement : « l'effet-personnel », « l'effet-personne » et « l'effet-prétexte ». (V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, pp. 82-83). Ces trois régimes de lecture ne sont pas exclusifs ; mais les écritures les sollicitent variablement.

ou les échecs). Le *lectant*, refusant l'illusion romanesque, semble considérer le texte comme un échiquier. »[736]

Les dramaturgies des figures – fragmentaires, « rhapsodiques », polyphoniques – font entrer le spectateur en jeu : le sens comme les identités ne sont pas donnés mais à construire, dans l'interaction verbale, l'attention portée à l'énonciation et à la *poïétique* des histoires. Autrement dit : les écritures demandent au spectateur de se livrer à une activité de mémoire, de déchiffrement, de raccords analogiques, qui n'est plus forcément d'un ordre diégétique, mais linguistique, musical, rythmique. Le théâtre de la parole mobilise son attention sur le mode de l'écoute – les figures ne sont pas spectaculaires.

Dans *Écrits sur le théâtre,* M. Vinaver dit :

« L'état du public dès qu'il prend place est un état d'attente. On attend de voir un nœud se dénouer, une énigme ou un conflit se résoudre, une réponse apparaître. On attend le plaisir qui va monter pour, à la fin, culminer. La nouveauté du théâtre ancré dans le quotidien vient de ce que le quotidien ne culmine jamais. Ce théâtre devait se saisir comme un autre art inscrit dans la durée se saisit : la musique. On n'attend pas la fin du morceau, on est en jouissance tout au long. Un désapprentissage est nécessaire afin que le spectateur de notre espace de théâtre décroche de son exigence de « suspense ». »[737]

En passant d'un temps orienté, où chaque instant tend vers le suivant, à un temps densifié – résolument présent, *in-conséquent* – les théâtres de la parole opèrent un double déplacement : la transformation du texte en partition (où chaque cellule phrastique se compose, se déchiffre et s'interprète), mais aussi de la représentation en espace de création continue. Les dramaturgies de la parole, qui jouent pleinement des pouvoirs affabulateurs et configurant de la langue, fabriquent de la fiction à vue et instantanément. Par contraste avec la « fiction théâtrale infrangible » des dramaturgies classiques, on aboutit à un régime de fiction paradoxal, aporétique, tel que le décrit M. Vinaver :

« Il y a atténuation, abolition de la ligne de partage entre l'imaginaire et le réel, entre l'histoire représentée et la représentation, entre le personnage et l'acteur-l'auteur-le spectateur, entre le lieu de l'action et la scène. Il y a interférence, interpénétration, mixage, brouillage des plans où la parole se prononce. La fiction théâtrale est trouée ou mise en abîme. Le drame s'efface pour laisser place au spectacle d'une subjectivité (celle de l'auteur) ou à la célébration des adieux (au théâtre, au sens, à toute identité possible). »[738]

Les figures sont justement le mode d'être du personnage aux prises de cet entre-deux : elles apparaissent sur fond d'absolue subjectivité (celle

[736] V. Jouve, *op.cit.*, p.83.
[737] M. Vinaver, « Une écriture du quotidien » in *Écrits sur le théâtre*, *op.cit.*, pp.127-128.
[738] M.Vivaner, « Méthode d'approche du texte théâtral » in *Écritures dramatiques*, *op.cit.*, p.908.

de l'auteur, dont elles sont les délégués *tout nommés*) et d'une mise en péril, pour le moins en déroute, de l'ordre cohérent de la représentation.

Le mode ontologique des figures relève du possible, et non plus du vraisemblable : elles débordent le champ des expériences connues, des existants référencés, *donnent lieu* à un imaginaire inédit – mais tenu à distance du simulacre par autodésignation et titrage de son état. La question n'est donc jamais tant de croire à ce qu'on voit ni à ce qu'on entend que d'assister à la recréation ludique de l'être et du monde en paroles. Les figures, a priori sans épaisseur, se voient en ce sens conférer une fonction sans commune mesure avec les divers rôles que le personnage a pu endosser : elles deviennent l'image en acte de la nature éminemment « constructiviste » de la parole, et rappellent que le réel, l'identité, sont toujours des données en puissance. Daniel Sibony, aux confins des arts vivants et de la psychanalyse, montre comment le jeu s'articule au je, et propose une lecture dynamique – euphorisante – de la construction de soi. Je lui laisse la parole, assez longuement :

> « Le rapport entre jeu et réalité, c'est que le jeu est une dérive, une dérivation de la réalité. (Le sens mathématique est un rapport entre deux différences, avec passage à la limite de ce rapport). Il s'agit de sortir du flux pour y revenir. Le jeu prend appui sur le flux pour s'en déporter, et il en garde assez de traces pour y revenir. […]
>
> « A l'horizon des jeux, il y a le jeu plus vaste de *décadrer l'identité* pour la nourrir et la relancer. C'est par ce jeu que l'être se localise, s'individue, en attendant que la liberté de l'individu prenne le relais de ce jeu-là. […] Du coup, *le* jeu est celui de l'identité qui se cale et se décale, diffère d'elle-même, lancée qu'elle est à la recherche de ses possibles. Le jeu permet de s'identifier et de se désidentifier. Car jouer, c'est pouvoir changer de jeu. […]
>
> « La fonction du théâtre est de *transmettre le jouable de l'existence.* […]
> « C'est une affirmation de vie : contre la mort et le néant, on pose qu'il y a du jeu, du recours. Le *tout* est injouable, mais c'est en partant de l'injouable que l'on joue. Et l'on peut jouer à tout ; à produire un autre temps, un autre espace, d'autres lectures du réel. […]
>
> « Etre bloqué dans un cadre (ou un vieux jeu qui ne va plus), c'est comme être pris dans un symptôme : on lui en veut de ne plus « marcher » et on y tient parce qu'il fournit un minimum identitaire. L'idée de risquer ce minimum (sachant que le jeu tiendra lieu d'identité) est trop angoissante pour certains. […] »[739]

Le déplacement qu'opèrent les figures est heuristique : ce sont des personnages sans fond psychologique, c'est-à-dire sans vérité qui déterminerait l'être en substance, par essence ; sur scène, on voit au contraire des acteurs se livrer à un jeu qui ne vise aucun sens définitif, ne s'arrête jamais sur un absolu : tout l'intérêt est dans les zones de transformations, de déformations, les passages, que les écritures

[739] D. Sibony, *Le Jeu et la passe*, *identité et théâtre*, Pairs, Seuil, 1997. Respectivement pp.26, 47, 69, 157 et 200.

ménagent de la dite réalité à la prétendument fiction. Si l'incarnation n'est plus forcément herméneutique, les figures ont en rechanche ce grand mérite d'inventer de la présence – c'est la modernité de ce genre de personnage contemporain :

> « Parce que *moderne* suppose la subjectivité d'un énonciateur, il ne peut pas se confondre complètement avec la notation temporelle que désigne le *contemporain*. *Moderne* ne se borne pas à qualifier une époque. La nôtre. Si étendue soit la continuité supposée du *je*. Si le moderne a pu signifier le nouveau au point d'y être identifié, c'est qu'il désigne le présent indéfini de l'apparition : ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet. Une énonciation qui reste énonciation. Toutes les autres, tôt ou tard, ne sont plus que des énoncés. »[740]

[740] H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, *op.cit.*, p. 34.

BIBLIOGRAPHIE

Textes du corpus :

LAGARCE (Jean-Luc)

Théâtre complet I (*Erreur de construction* (1977) – *Carthage, encore* (1978) – *La Place de l'autre* (1979) – *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* (1980) – *Ici ou ailleurs* (1981) – *Les Serviteurs* (1981) – *Noce* (1982)), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

Théâtre complet II (*Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982) – *Hollywood* (1983) – *Histoire d'amour (repérages)* (1983) – *Retour à la citadelle* (1984) – *Les Orphelins* (1984) – *De Saxe, roman* (1985) – *La Photographie* (1986)), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

Théâtre complet III (*Derniers remords avant l'oubli* (1987) – *Music-hall* (1988) – *Les Prétendants* (1989) – *Juste la fin du monde* (1990) – *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* (1990)), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

Théâtre complet IV (*Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1993) – *Nous, les héros* (1993) – *Nous, les héros (version sans le père)* (1993) – *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) – *Le Pays lointain* (1995)), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Du luxe et de l'impuissance (et autres textes), Besançon, Les Solitaires Intempestifs (1ère éd. 1995), 2000.

MINYANA (Philippe)

Fin d'été à Baccarat, Paris, Théâtrales, (1ère éd. : 1984), 1997.
Ruines romaines / Quatuor*, Paris, Théâtrales, 1986.*
Chambres *(1ère éd. : 1988)* / Inventaires / André*, Paris, Théâtrales, 1993.*
Les Guerriers / Volcan / Où vas-tu Jérémie ?, Paris, Théâtrales, 1993.
Drames Brefs (1), Paris, Théâtrales, 1995.
La Maison des morts, Paris, Théâtrales, 1996.
Drames Brefs (2), Paris, Théâtrales, 1997.
Anne-Laure et les fantômes, Paris, Théâtrales, 1999.
Anne-Marie, Paris, Théâtre Ouvert, Tapuscrit n°96, 2000.
Descriptifs in Des mots pour la vie. Quarante auteurs se mobilisent contre l'illettrisme (Nouvelles, Contes, Pièces courtes), Paris, Pockett, 2000.
Portraits in *Philippe Minyana ou La Parole visible*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Théâtrales, 2000.
Habitations / Pièces, Paris, Théâtrales, 2001.
Suite 1 / Suite 2 / Suite 3, Paris, Théâtrales, 2003.
Le Couloir, Paris, Théâtrales, 2004.
Prologue / Entente Cordiale / Anne-Marie, Paris, Théâtre Ouvert, coll. Enjeux, 2004.
Le Village (inédit)

NOVARINA (Valère)

Théâtre (*L'Atelier volant – Le Babil des classes dangereuses* (1978) – *Le Monologue d'Adramelech – La Lutte des morts* (1979) – *Falstafe*), 1998.
Le Drame de la vie, Paris, Gallimard, « Poésie » (1ère éd. : Paris, P.O.L., 1984), 2003.
Vous qui habitez le temps, Paris, P.O.L, (1ère éd. : 1989), 1995.
Je suis, Paris, P.O.L., 1991.
L'Animal du temps (version pour la scène du *Discours aux animaux*), Paris, P.O.L., 1993.
Le Repas (version pour la scène des premières pages de *La Chair de l'homme*), Paris, P.O.L., 1996.
L'Opérette imaginaire, Paris, P.O.L, 1998.
L'Origine rouge, Paris, P.O.L., 2000.
La Scène, Paris, P.O.L., 2003.

Le Théâtre des paroles (*Lettre aux acteurs* (1979) – *Le Drame dans la langue française* (1979) – *Le Théâtre des oreilles – Carnets – Impératifs – Pour Louis de Funès* (1986) – *Chaos – Notre parole – Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*), Paris, P.O.L, (1ère éd. : 1989), 1995.
Devant la parole, Paris, P.O.L, 1999.

RENAUDE (Noëlle)

Divertissements touristiques / Rose, la nuit australienne / *L'entre-deux* (1ère éd. : Paris, Théâtre Ouvert, Tapuscrit, 1987), Paris, Théâtrales, 1989.
Le Renard du Nord, Paris, Théâtrales, 1991.
Courtes pièces (Petits rôles – Blanche Aurore Céleste – Lunes – Les cendres et les lampions – Le prunus), Paris, Théâtrales, 1994.
Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, tomes (1), Paris, Théâtrales, 1996.
Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, tomes (2), Paris, Théâtrales, 1997.
Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux, tomes (3), Paris, Théâtrales, 1998.
Fiction d'hiver / Madame Ka, Paris, Théâtrales, 1999.
À tous ceux qui / La Comédie de Saint-Etienne, 2002.
8 *in* Divertissements touristiques/ Le Renard du Nord *suivi de* 8*, Paris, Théâtrales, 2003.*
Promenades, Paris, Théâtrales, 2003.
Comptes (inédit)

Sur le personnage :

ABIRACHED (Robert), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. *Tel*, (1ère éd. : Grasset 1978), 2001.
JOUVE (Vincent), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Écriture (1ère éd. : PUF, 1992), 1998.
LE MARINEL (Jacques), *La Mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Thèse présentée devant l'Université de Nice le 23 juin 1978, Paris, Didier Erudition, 1981.
ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais (1ère éd. : Gallimard, 1964), 1993.
VALETTE (Bernard), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, coll. fac.littérature. 2ème édition, 1993.

Articles :

HAMON (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage » in R.Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977.
Le Personnage. Textes choisis et présentés par Christine Montalbetti, Paris, GF Flammarion, « Corpus », 2003.
RYNGAERT (Jean-Pierre), article « personnage (crise du) » in *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Études Théâtrales n°22, Louvain-la-Neuve, éd. Centre d'études théâtrales, 2001.

Sur l'acteur et la représentation :

BABLET (Denis), *Edward Gordon Craig*, Paris, L'Arche, 1962.
BANU (Georges), *L'Acteur qui ne revient pas*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais (1ère éd. : Paris, Aubier, 1986), 1992.
BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, coll. Folio (1ère éd. : Gallimard, 1975), 2002.
BRECHT (Bertold), *Ecrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1972.
– *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979.
BROOK (Peter), *L'Espace vide*, traduction de Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, coll. Points Essais (1ère éd. : Seuil, 1977), 2001.
– *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992.
CRAIG (Edward Gordon), *De l'art du théâtre,* Saulxures, Circé (1ère éd. : Paris, O.Lieutier, 1942), 1999.
– *Le Théâtre en marche*, Gallimard, Paris, 1964.
DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien*, édition présentée, établie et annotée par Robert Abirached, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1994.
DUPONT (Florence), *L'Orateur sans visage*, *essai sur l'acteur romain et son masque*, coll. Les essais du collège international de philosophie, PUF, 2000.
GENET (Jean), *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, coll. NRF (1ère éd. : *Œuvre complète IV*, Paris, Gallimard, 1968), 1986.
GROTOWSKI (Jerzy), *Vers un théâtre pauvre,* Lausanne, L'Age d'homme (1ère éd. : 1971), 1996.

JOUVET (Louis), *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion (1ère éd. : 1954), 2002.
KANTOR (Tadeusz), *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Age d'homme, 1977.
– *Leçon de Milan*, Arles, Actes Sud, 1990.
LECOQ (Jacques), *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1991.
NOVARINA (Valère), *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 1989.
REGY (Claude), *Espaces perdus,* Paris, Plon, 1991.
– *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
STANISLAVSKI (Constantin), *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot, 90.
– *La Construction du* personnage, Paris, Pygmalion, 1983.
VITEZ (Antoine), *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, coll.NRF, 1998.

Articles, Revues :

« Le Théâtre doit nous sortir du sommeil matérialiste », Entretien avec Valère Novarina, par Noëlle Renaude, *Théâtre/Public* n°90, Paris, Théâtre de Gennevilliers, Festival d'Automne 1989.
« Novarina : l'écriture, le livre et la scène », par Noëlle Renaude, *Théâtre/Public n°101-102*, Paris, Théâtre de Gennevilliers, septembre-décembre 1991.
PLASSARD (Denis), « La Traversée des figures » in PUCK, la marionnette et les autres arts, n°8 : *Ecritures. Dramaturgie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1995.
« Parcours d'acteurs » in *Registres /5*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp.27-58.
« Le colloque : « Brûler les planches, crever l'écran » (Abbaye d'Ardenne, 13, 14 et 15 janvier 2000), par Raphaëlle Doyon, in *Registres /5*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp.59-71.

Théâtre/Public n°154-155, « La chair de l'acteur », Paris, Théâtre de Gennevilliers, juillet-octobre 2000.
Alternatives théâtrales n°65-66, « Le théâtre dédoublé », Bruxelles, novembre 2000.
OutreScène n°3 : « Le Rôle de l'acteur », Revue du Théâtre National de Strasbourg, mai 2004.

Ouvrages collectifs :

L'Acteur, entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine, textes réunis par Jean-Louis Besson, Études Théâtrales n°23, Louvain-la-Neuve, éd. Centre d'études théâtrales, 2003.

Sur le jeu :

BERNARD (Michel), *L'Expressivité du corps*, *recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, co-éd. La Recherche en danse / Chiron, 1986.
CAILLOIS (Roger), *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. : Gallimard, 1958), 1998.
GUENOUN (Denis), *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé / Poche, coll. Penser le théâtre, 1997.

SIBONY (Daniel), *Le Jeu et la passe*, *identité et théâtre*, Paris, Seuil, 1997.
WINNICOTT (Donald Woods), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Claude Monod et J-B. Pontalis, préface de J-B.Pontalis, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. française : 1971), 2002.

Ouvrages collectifs :

Le Corps en jeu, sous la direction de Odette Oslan, Paris, CNRS, 1993.
Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached, Études Théâtrales n°20, Louvain-la-Neuve, 2001.
Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible, sous la direction de Sémir Badir et Herman Perret, Limoges, Pulim, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques, 2001.
Danse, le corps enjeu, sous la direction de Mireille Arguel, Paris, PUF, 1992.

Sur l'image :

ARDENNE (Paul), *L'Image corps, figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, éd. du Regard, 2001
AUMONT (Jacques), *Du visage au cinéma*, Paris, L'Etoile/Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1992.
ASSAYAS (Olivier) et BJÖKMAN (Stig), *Conversations avec Bergman*, Paris, L'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. Auteur, 1990.
BARTHES (Roland), *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, L'Etoile, Gallimard, Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980.
–*L'Obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Seuil, coll.Points Essais, 1992.
BENAYOUN (Robert), *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Seghers, coll. Ramsey poche cinéma, nouvelle édition augmentée, 1985.
CHION (Michel), *Jacques Tati*, Paris, L'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. Auteur, 1987.
DELEUZE (Gilles), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. L'Ordre philosophique (1ère éd. : La Différence, 1981), 2002.
DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll.Critique, 1992.
LEIRIS (Michel), *Francis Bacon, Face et profil*, Paris, Albin Michel (1ère éd. : 1983), 1988.
MONDZAIN (Marie-José), *Image, icône, économie*, *les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1996.
– « Entre incarnation et personnification », propos recueillis par Jean-Pierre Han in *frictions n°2*, Paris, printemps-été 2000.
– *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, coll. Le temps d'une question, 2002.
MURCIA (Claude), *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan Université, coll.128, 1998.
VIRMAUX (Alain et Odette), *Les surréalistes et le cinéma, anthologie*, Paris, Seghers, coll. Ramsey poche cinéma, 1988.

Ouvrages collectifs :

L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain, sous la direction de Jacques Aumont, Paris, Cinémathèque française, 1995.

Articles, Revues :

CORVIN (Michel), « Une apparence qui montre le vide » in *Europe, revue littéraire mensuelle,* numéro consacré à Jean Genet, Paris, août-septembre 1996, pp.110-123.
« « La peau humaine des choses ». Artaud et le cinéma, *Entretien avec André S.Labarthe* » in *Europe, revue mensuelle de littérature*, Paris, numéro consacré à Antonin Artaud, janvier-février 2002.
Art Press spécial n°24, « Le burlesque. Une aventure moderne », Paris, 2003.

Critique théâtrale :

BARTHES (Roland), *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. Points Essais (1ère éd. : Seuil, 1963), 1979.
– *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuils, coll. Points Essais, 2002.
DORT (Bernard), *Théâtre réel, essais de critique (1967-1970)*, Paris, Seuil, coll. Pierres Vives, 1971.
– *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
EIGENMANN (Eric), *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme,* Paris, L'Arche, 1996.
FORESTIER (Georges), *Le Théâtre dans le théâtre*, *sur la scène française sur XVIIème siècle*, Genève, Droz, coll. Titre courant, 1996.
LEHMANN (Hans-Thies), Le Théâtre postdramatique, Paris, L'Arche, 2002.
RYKNER (Arnaud), *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute, Pinget, Duras*, José Corti, 1988.
RYNGAERT (Jean-Pierre), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, coll. Lettres Sup. (1ère éd. : Paris, Dunod, 1993), 2000.
SARRAZAC (Jean-Pierre), *L'Avenir du drame*, Saulxures, Circé/poche 24, série « Penser le théâtre », (1ère éd. : Lausanne, L'Aire, 1981),1999.
SZONDI (Peter), *Théorie du drame moderne*, *1880-1950*, Lausanne, L'Age d'Homme (1ère éd. : 1959), 1983.
VINAVER (Michel), *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Aire, 1982.
– *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll.Babel (1ère éd. : 1993), 2000.
– « La fabrique de l'écriture » (entretien avec Robert Cantarella et Jean-Pierre Han), in *frictions* n°6, Paris, dernier trimestre 2002.

Ouvrages collectifs :

Valère Novarina, théâtres du verbe, sous la direction d'Alain Berset, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2001.
Philippe Minyana ou La Parole visible, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Théâtrales, 2000.
Ecritures contemporaines et théâtralité, Paris, Publication de la Sorbonne Nouvelle, Graduel, 1990.
Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910, études présentées et réunies par Jean-Pierre Sarrazac, Etudes théâtrales n°15-16, Louvain-la-Neuve, éd. Centre d'études théâtrales, 1999.

Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Études Théâtrales n°22, Louvain-la-Neuve, éd. Centre d'études théâtrales, 2001.
L'Avenir d'une crise (1980-2000), textes réunis par Joseph Danan et Jean-Pierre.Ryngaert, Etudes théâtrales n°24-25, Louvain-la-Neuve, éd. Centre d'études théâtrales, 2002.

Poétique :

BAKTHINE (Mikhail), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*,, Paris, Gallimard, coll. Tel (1ère éd. : 1970), 1996.
– *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
– *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard,1984.
BARTHES (Roland), *Le Bruissement de la langue*, *Essais critique IV*, Paris, Seuil, coll. Point Essais (1ère éd. : Seuil, 1984), 1993.
BOBILLOT (Jean-Pierre), *Trois essais sur la poésie littérale*, *de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsiek*, Paris, Al Dante, Léo Scheer, coll. &, 2003.
BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. : Gallimard, 1955), 1997.
– *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. : Gallimard, 1959), 1995.
CHENETIER (Marc), Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours, Paris, Seuil, coll. Le don des langues,1989.
CLEMENT (Bruno), *L'œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1994.
DALLENBACH, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
DESSONS (Gérard) et MESCHONNIC (Henri), *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
DUCROT (Oswald), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
GENETTE (Gérard), *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points Essais (1ère éd. : Seuil, 1966), 1976.
– *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points Essais (1ère éd. : Seuil, 1969), 1979.
– *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique (1ère éd. : 1972), 1996.
MESCHONNIC (Henri), *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
– *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
– *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990.
– *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. : Paris, Verdier, 1988), 1993.
– *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
PAVEL (Thomas) , *Univers de la fiction*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1988.
RABATE (Dominique), *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
– *Poétiques de la voix,* Paris, José Corti, 1996.
RUFFEL (David), « L'écriture-fiction de Robert Pinget », communication du colloque *L'effet de fiction*, disponible sur : www.fabula.org

Revues :
Langue française, n°56 : « Le rythme et le discours », Paris, Larousse, 1982.
La Licorne, « Penser la voix », Poitiers, UFR Langue et Littérature, 1997.

Critique philosophique :

BARTHES (Roland), *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. Points Essais (1ère éd. : Seuil, 1957), 1970.
BENASAYAG (Miguel) ; *Le Mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 1998.
BENJAMIN (Walter), *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. : Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972), 2000.
– *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.
– *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.
DEBORD (Guy), *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll.Folio (1ère éd. : Paris, Buchet Chastel, 1967), 2001.
– *Commentaires sur la Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll.Folio (1ère éd. : Paris, G.Lebovici, 1988), 1996.
DELEUZE (Gilles), *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 1990.
DELEUZE (Gilles) et GUATTARI (Félix), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, coll..Critique, (1ère éd. : Minuit, 1972), 1999.
– *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll..Critique, (1ère éd. : Minuit, 1980), 2001.
FREUD (5igmund), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. Folio essais (1ère éd. dans cette traduction : 1985), 2002.
GUENOUN (Denis), *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Saulxures, Circé / Poche n°21, coll. Penser le théâtre, 1998.
GOFFMAN (Erving), *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun (1ère éd. : 1973), 2001.
JAQUET (Chantal), *Le Corps*, Paris, PUF, coll.Philosopher, 2001.
MURZILLI (Nancy), « La fiction ou l'expérimentation des possibles », communication du colloque *L'effet de fiction* disponible sur : www.fabula.org
NANCY (Jean-Luc), *Corpus*, Paris, Métaillé, coll. Suites Sciences Humaines, 2000.
NIETZSCHE (Friedrich), *La Naissance de la tragédie*, traduction Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais (1ère éd. française : 1977), 1996.
RICŒUR (Paul), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points Essais (1ère éd. : Seuil, 1990), 1996.
ROSSET (Clément), *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. Reprise (1ère éd : Minuit, 1977), 2004.
– *Loin de moi, étude sur l'identité*, Paris, Minuit, 1999.