

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE D'ORAN
FACULTE DES LETTRES, DES LANGUES, ET DES ARTS
DEPARTEMENT DES LANGUES LATINES
ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
POLE OUEST
ANTENNE D'ORAN

Mémoire de Magister

La poétique du banal

dans le Théâtre de Philippe Minyana.

Option: Science des textes littéraires

PRESENTÉ PAR:
Melle BEREKSI REGUIG Wassila

SOUS LA DIRECTION DE:
M. MILIANI Hadj



Président de jury: M. GHELLAL
Directeur de recherche: M.MILIANI Hadj
Examineur : Mme MEHADJI

Année Universitaire 2008/2009

Remerciements :

*J*e tiens à exprimer amplement ma reconnaissance à mon Directeur de recherche M. MILIANI *Hadj* : Merci *Chef* pour votre générosité, votre implication et votre entière disponibilité. Sans votre précieuse aide, cette étude n'aurait guère été réalisée.

*J*e remercie également tous mes professeurs, en particulier M. GHELLAL et Mme MHEDJI qui m'ont fait l'honneur de siéger dans le jury.

*M*es remerciements les plus vifs vont de même à : M. AMRANI, M. KAID et à toute l'équipe technique de la Télévision Régionale d'Oran ; au Directeur du CCf d'Oran, M. REMY ainsi qu'au généreux KABLI Sid-Ahmed.

*J*e remercie enfin toute ma famille et tous mes amis (es) Lilia, Safia, Saleha, Nabil et Ghanem pour leur forte présence et leur soutien continu.

Dédicace :

A la source de mes motivations : mon adorable maman

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés !

L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini...

Charles Baudelaire, « La reine des facultés », Le salon de 1854

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés !

Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leur productions.

Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée le monde nouveau. Elle produit la sensation du neuf.

Charles Baudelaire, « La reine des facultés », Le salon de 1854.

Table des matières

Introduction

1. Ouverture	05
2. Problématique	07
3. Organisation du travail	10

Première partie : MINYANA ET LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Chapitre 1 : Evolution du théâtre moderne

1. Le Théâtre de l'Absurde	14
2. La crise des années soixante-dix	15
3. Le Théâtre en France à partir des années 80	18

Chapitre 2 : Les tendances de la dramaturgie contemporaine

1- Ecrire contre le théâtre, Noëlle Renaude	21
2- Esthétique de la partition musicale, Michel Vinaver	23
3- La forme « chorale », Jean-Luc Lagarce, Kormann	25
4- Le théâtre privé, cas de la pièce « Art » de Yasmina Reza	27

Chapitre 3 : Philippe Minyana, « l'Architecte du texte »

1- Philippe Minyana, l'homme, l'œuvre	30
2- Résumé des trois pièces	31

Deuxième partie : USAGE DE TECHNIQUES ET DE DISPOSITIFS

Chapitre 1 : « *Chambres* » et la technique cinématographique

I. La dimension spatiale dans « <i>Chambres</i> »	35
1. L'espace dramatique	35
2. Le hors scène	39
II. Une temporalité suspendue	
1. La référence	40
2. La vitesse de la narration	41
III. Les six personnages	
1. Des personnages du quotidien	42
2. La situation de communication	44
3. Conclusion partielle	48
IV. Les techniques du montage dans le cinéma	49
1. Différents types	50
2. Le Montage cinématographique dans <i>Chambres</i>	53

Chapitre 2 : « *Inventaires* » et le dispositif télévisuel

Introduction	74
I. Le monde de la télévision	
1- La télévision comme objet d'étude (le langage télévisuel)	75
2- Le jeu télévisé.....	77
3- Rôle de l'animateur	79

II. Etude du dispositif énonciatif dans la pièce « <i>Inventaires</i> »	80
1- Les protagonistes	81
2- La situation d'énonciation	82
3- Les conditions d'énonciation	84
4- Analyse du discours	85
5- La thématique du <i>fourre tout</i>	95
III. Etude du dispositif scénographique de la pièce « <i>Inventaires</i> ».	99
La mise en scène de l'espace scénique	100
1- La fonctionnalité du décor	101
2- Le costume	102
3- Mise en place et direction des personnages	104
4- Le regard	105
5- Le cadre de scène	107
Chapitre 3 : « <i>Voilà</i> » et le dispositif didascalique	
Introduction	112
I. Le texte « à dire » dans la pièce « <i>Voilà</i> »	114
1- Le mode d'échange	114
2- La progression de la fable	120
II. Le texte « didascalique » dans la pièce « <i>Voilà</i> »	126
1- Pluralité des didascalies	127
2- La fonctionnalité du texte didascalique	147
Conclusion générale.....	152
Bibliographie	160
Annexes	165

Introduction

1. Ouverture :

Texte et spectacle, création individuelle et aventure collective, art de l'instant et lieu de réflexion de tout les temps : le Théâtre est l'un des phénomènes culturels les plus complexes. Par lui, « *chaque société se donne d'elle-même un chatoiement d'images et d'interrogations* »¹. Et pour en comprendre les enjeux, il faut le décrire et en parcourir l'histoire, dans ses relations évidentes avec les conditions de représentations, et l'évolution des mentalités et des esthétiques.

Le Théâtre Français en particulier est riche de textes classiques anciens, modernes ou contemporains dont à chaque saison, les spécialistes du théâtre proposent des interprétations nouvelles, voire personnelles. Du répertoire classique du Théâtre Baroque au Théâtre de Boulevard, du Théâtre Naturaliste avec tout son réalisme au Théâtre de l'Absurde...jusqu'à l'ère de la prééminence des metteurs en scène, la dramaturgie française n'a cessé d'évoluer, aussi bien sur le plan des idées que sur le plan de la mise en scène. Elle a connu un parcours particulièrement florissant, qui fut d'abord admiré pour sa vraisemblance exagérée. Celle que l'on trouve par exemple dans le Théâtre Naturaliste (fin du XIX^e siècle) qui optait pour la « *scène miroir* », une scène encombrée de décors en vue de représenter la réalité. Comme disait Zola « *Nous sommes emportés malgré nous vers la passion du vrai et du réel (...) nous luttons pour arriver le plus près possible de la vérité* »².

A la période de l'après guerre, le Théâtre Français fut ensuite rejeté pour son « vide » : absence d'intrigue et crise du langage, mais aussi pour sa philosophie –avant gardiste à l'époque des années cinquante- celle de l'absurde et de la dérision.

Pour les auteurs contemporains, il est certainement difficile après ces deux grandes figures dramaturgiques de se poser à nouveau la question : « Comment raconter ? » et « Quoi raconter ? » surtout après Beckett et Ionesco. Devant la nouvelle crise des récits, décrite par Jean François Lyotard dans *la Condition Postmoderne*, la fonction narrative a perdu désormais l'efficacité qu'elle avait autrefois :

¹ Viala Alain, *Le théâtre en France*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009, P.4

² Cité par Charbonnier Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Ed. Armand Colin, 1998, P.21

« *La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but* »¹.

Cette crise épistémologique porte nécessairement atteinte au statut de la narration littéraire et théâtrale : Qu'en est-il alors de l'écriture dramatique française actuelle ? Est-elle un prolongement de l'écriture de l'après guerre ? Est-elle un simple retour à la dramaturgie traditionnelle et rationnelle ? Rompt-elle délibérément avec les deux ? Ou ... au contraire, se nourrit-elle des deux dramaturgies afin de nous offrir une nouvelle forme textuelle qui puisse témoigner du monde d'aujourd'hui ? Quelles seront dès lors les influences, les enjeux, et les caractéristiques de cette dernière ?

Afin de répondre à ces questions d'actualité, plusieurs critiques d'art dramatique tentent aujourd'hui d'approcher les nouvelles pièces, écrites entre la fin du XXe siècle et le début de ce XXIe siècle. Robert Abirached par exemple s'est penché vers l'analyse du personnage contemporain. D'autres critiques tels Patrice Pavis, Michel Vinaver ou encore Anne Ubersfeld nous proposent de nouvelles grilles d'analyse spécifiques aux textes contemporains ; ceci vu la multiplicité et la richesse de leurs formes textuelles, comme l'affirme Pavis :

« *Nous ne nous sommes pas encore occupés des « nouvelles écritures » après Beckett et Genet. Ces écritures, très novatrices, réclament de tout nouveaux instruments d'analyse* »².

Nous voudrions apporter à notre tour, à travers ce modeste travail, un point de vue personnel sur trois œuvres dramatiques, d'un auteur contemporain « Philippe Minyana », tout en cernant les principales tendances de cette nouvelle dramaturgie.

¹ Lyotard Jean François, *La Condition postmoderne*, Paris : Ed. De Minuit, 1979, P.7

² Pavis Patrice, *Le théâtre contemporain : Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris : Ed. Armand Colin, 2007. P.2

2. Problématique :

Notre projet de recherche s'inscrit dans une démarche globale. Celle de proposer une réflexion sur l'écriture dramatique de l'auteur Philippe Minyana. Nous pensons d'abord que le théâtre minyanesque s'articule autour du fait divers et du banal comme thématique centrale. Dans sa définition la plus courante, le banal est bien entendu tout ce qui est « *dépourvu d'originalité* », c'est le « *lieu commun, l'ordinaire, le médiocre, l'habituel et le fréquent* »¹. Il nous semble justement que L'auteur porte un intérêt considérable pour les gens « sans-grade », pour les humbles anonymes vides de tous projets, et qui demeurent exclus de la Culture. Ceci afin d'exhiber sans doute, quelques moments de leur quotidien pauvre, dénué de tout plaisir ! *La vieille au rideau, La femme à la natte, La femme hantée par d'obsédants souvenirs, L'homme habillé en dame* ou les quatre amis qui se rendent visite –dans *Voilà*– simplement pour échanger des platitudes...sont autant d'exemples de personnages ordinaires qui constituent sa dramaturgie.

Mais nous doutons de la possibilité que le projet d'écriture de Minyana soit un simple projet sociologique, qui donne la parole aux anodins de la province. En approchant ses œuvres, nous nous sommes très souvent demandés quelle histoire nous est-elle racontée ? L'auteur, paraît-il, ne cherche pas forcément à raconter une histoire, il l'affirme en ces propos : « *Cela ne m'intéresse pas de raconter des histoires. Je préfère troubler* »². Minyana tente plutôt, peut être, d'explorer la langue. Dans cet extrait, Minyana compare son projet d'écriture à celui du dramaturge Noëlle Renaude :

Mon projet d'écriture se rapproche de celui de certains auteurs comme Noëlle Renaude au sens où elle travaille également sur la forme, sur la langue et l'humour. Je me sens proche de sa recherche de « formats », formats qui ne sont pas habituellement utilisés dans une pièce de théâtre classique avec des scènes et progression. Les formats qu'elle utilise sont des mixtes entre récits, poèmes et théâtre et ils confient un autre dispositif à la parole »³.

¹ Boussinot Roger, *Dictionnaire Bordas des synonymes, analogies, antonymes*, Paris : Ed. Larousse, 2001

* Les dictionnaires de philosophie ne proposent aucune définition profonde de ce terme.

² Minyana Philippe, « *L'écrit* », in *Communication*, n° 83, *Théâtre d'aujourd'hui*, Ed. Du Seuil, 2008, P.115

³ Ibid

En se référant aux propos de Minyana, le but de notre étude est de savoir si l'auteur se contente de reproduire ce réel banal dans une forme de pièce théâtrale classique, et une parole ordinaire qui tend vers le populaire, ou bien si au contraire, Minyana cherche à réinventer cette banalité du quotidien, à la reconstituer à travers une architecture textuelle extra théâtrale –qui dépasserait le format habituel d'une pièce de théâtre-, et une langue extrêmement élaborée qui tend plutôt vers le poétique ? Dans ce cas là, comment le fait-il et dans quel objectif ?

Afin de vérifier le bien fondé de notre questionnement, nous nous proposons d'explorer trois corpus d'étude de Minyana, à savoir : *Chambres* (1986), *Inventaires* (1987) et *Voilà* (2007). Ces trois oeuvres dramatiques jalonnent le parcours artistique de Philippe Minyana. Elles occupent, depuis quelques années, une place importante dans la critique théâtrale.

Pour notre part, la structure fragmentaire de la pièce *Chambres* nous a paru proche de l'esthétique cinématographique. Dans *Inventaires*, Minyana introduit, semble-il, une nouvelle dimension dans le théâtre, celle du jeu télévisé. La mise en scène de cette pièce nous a paru une reproduction d'un plateau de télévision ! Quant à l'écriture de *Voilà*, elle est centrée sur les didascalies (indications scéniques) plus que sur le dialogue des personnages.

Dès lors, il s'agira pour nous de répondre aux questions suivantes dans différents chapitres :

- L'œuvre de Minyana subit-elle une évolution thématique ? ou reste t-elle focalisée sur le réel banal ?
- Chez Minyana, peut-on parler d'un théâtre de l'intime et du moi solitaire ?
- Comment se construit la parole monologique dans *Chambres* et *Inventaires* et que comprend t-elle de dialogique ?
- Comment se structure la pièce théâtrale *Chambres* ? Et quel est l'élément qui réunit les six chambres (ou récits) proposés ?
- *Inventaires* reproduit-elle tous les procédés scéniques et énonciatifs d'un vrai jeu télévisé ? Quels sont les critères de la littéarité dans cette pièce ?
- Quel est l'importance des didascalies dans *Voilà* ? exalte t-elle une écriture du « corps » ?
- Les personnages sont-ils dans l'urgence du « dire » ?

- Quels sont les matériaux linguistiques mis en place? Confèrent-ils une valeur poétique et musicale aux textes ?
- Dans sa production artistique, Minyana s'inspire t-il des dramaturges contemporains tel Vinaver, Koltès ou Lagarce ? ou reste t-il fidèle à la dramaturgie de l'Absurde ?
- Le théâtre minyanesque est t-il un théâtre réaliste ou producteur d'effets de réel ?

Afin de répondre à ces questions, nous allons effectuer une étude comparative qui consiste à mettre en rapport un texte dramatique, non pas avec d'autres textes littéraires, mais plutôt avec une autre discipline artistique (cinéma, télévision, Arts du spectacle). Pour ce faire, nous solliciterons diverses approches et théories de domaines différents. En critique théâtrale, nous nous baserons sur l'approche sémiologique d'Anne Ubersfeld, l'approche structurale de Patrice Pavis, et les travaux de Pierre Larthomas sur l'énonciation théâtrale.

Nous ferons appel aux théories de Gilles Deleuze et Christian Metz sur le cinéma, aux réflexions de François Jost sur la télévision et ses mises en scène, ainsi qu'aux essais de Rabanel sur la théâtrologie et le langage extra-verbal, le langage corporel.

3. Organisation du travail

Nous divisons notre travail de recherche en deux parties distinctes. Comme très peu d'Algériens connaissent le Théâtre Contemporain Français, nous le présenterons dans une première partie. Nous consacrerons le premier chapitre à l'évolution du théâtre moderne en France (des années cinquante à l'heure actuelle) afin de mettre en relief les influences et les faits historiques ayant contribué à son évolution ; et de cerner les grandes lignes qui caractérisent l'écriture dramatique contemporaine.

Dans le second chapitre intitulé « *Les tendances de la dramaturgie contemporaine* », nous verrons quelques aspects qui caractérisent l'écriture et la scène actuelle. Nous pensons que l'on ne peut saisir l'écriture de Minyana que si on la mettrait en rapport avec les approches de l'écriture théâtrale de certains dramaturges contemporains tel Michel Vinaver, Noëlle Renaude ou Jean-Luc Lagarce que nous découvrirons dans ce chapitre. Dans le troisième chapitre, nous proposons une présentation du dramaturge Philippe Minyana suivie des résumés des trois œuvres *Chambres*, *Inventaires*, *Voilà*.

Dans la deuxième partie intitulé « *Usage de techniques et de dispositifs* », nous procéderons à l'analyse des trois pièces de Minyana afin de repérer les techniques ou les dispositifs (théâtraux ou hors domaine théâtral) susceptibles d'y être appliqués. Dans le premier chapitre, qui s'intitule « *Chambres et la technique cinématographique* », nous effectuerons une analyse structurale de la pièce *Chambres* afin de définir son architecture formelle. Et parce que nous doutons que l'auteur ait utilisé la technique cinématographique du montage/ collage, nous présenterons d'abord quelques techniques de montage cinématographique. Nous essaierons ensuite de voir quel est le type du montage qui réunit tous les fragments de la pièce.

Nous proposons pour commencer le second chapitre « *Inventaires et le dispositif télévisuel* », une présentation du monde de la télévision, afin de cerner certaines notions de base sur la production des jeux télévisés. Nous procéderons ensuite à l'analyse du dispositif énonciatif afin d'étudier le discours des personnages. Nous vérifierons en outre le fonctionnement du dispositif scénique (décor, costumes, regard des comédiens et le cadre de scène) pour voir s'il fonctionne vraisemblablement comme un plateau de télévision.

Dans le troisième chapitre intitulé « **Voilà et le dispositif didascalique** », nous étudierons dans un premier temps le texte « *à dire* » (dialogue des personnages). Nous relèverons d'une part les modes d'échange proposés. Nous élaborerons, d'autre part, l'évolution de la fable dans cette pièce. Cependant, nous nous focaliserons davantage sur le texte didascalique (indications scéniques) dans le but de montrer les espaces qu'il profère dans le devenir scénique de cette pièce. Nous réfléchirons enfin à la relation qu'entretient ce paratexte avec le texte dialogique, ce qui va permettre de cerner l'enjeu même de la pièce *Voilà*. Dans la conclusion générale, nous tenterons de répondre à notre problématique de départ.

Première partie :

Minyana et le Théâtre Contemporain

Chapitre 1

Evolution du Théâtre moderne

Fini le théâtre ! Fini les belles robes et les couronnes de strass, finies les têtes d'affiches et les soubrettes, les faux culs et les faux cils, fini les metteurs en scènes, leurs amants et leurs maîtresses, finies les marionnettes syphilitiques, les rideaux rouges et les perruques vertes, finis les drames, les comédies et les tragédies, finis les décors et les découpes ! Le théâtre est fini !

Copi, *Théâtre 2*

C'est ça le spectacle, attendre le spectacle (...) attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y est autre chose que soi.

Samuel Beckett, *L'innombrable*

1. Le Théâtre de l'Absurde

Dans l'évolution du théâtre moderne en France, Robert Abirached distingue trois moments importants. Les années 50 et 60, où le statut de l'écriture théâtrale est prestigieux, grâce à l'émergence des auteurs « d'avant-garde ». Une seconde période, celle des années 70. Elle est marquée par la suprématie de l'auteur et la prééminence des metteurs en scène. Enfin, il y a la situation actuelle.

Le théâtre des années cinquante et soixante dit « Théâtre de l'Absurde » rappelle ce thème existentialiste que véhiculent la littérature et le théâtre de Sartre (« Huit clos » 1944) et de Camus (Le roman « L'étranger », l'essai « Le mythe de Sisyphe », 1942) et met en scène l'angoisse et l'insécurité généralisée qui caractérise l'Europe d'après guerre. Il trouve également ses origines dans le mouvement surréaliste et dans les œuvres d'Alfred Jarry (Ubu roi).

L'œuvre de Ionesco et de Beckett a été appelée « antithéâtre » : c'est la disqualification du langage, la destruction du personnage, la disqualification de l'intrigue et l'abolition de toute temporalité. Ce qui va causer la destruction de toutes les conventions auxquelles étaient habitués les critiques jusqu'alors. L'avant-garde n'a fait qu'annoncer la mort programmée du théâtre ! Et les auteurs Genet, Audiberti, Vauthier vont célébrer cette mort comme une exaltation extravagante de la théâtralité. Genet disait même que l'endroit rêvé pour faire du théâtre, ce sont les cimetières !

Ce qui nous intéresse le plus dans cette période, c'est la réception du public. Ce public essentiellement parisien, n'était malheureusement pas composé de bacheliers, et se trouvaient donc complètement déconcerté face à ce nouveau théâtre. Il continuait à avoir une notion normale du théâtre.

Mais sans doute, la mode des échanges dramatiques et le souci d'être « dans le vent » ont contribué à l'élargissement du public autant que le répertoire des théâtres parisiens lui-même. De plus, alors que fleurit l'existentialisme, les nouvelles pièces intéressent les spectateurs.

Ceci est dû à l'intérêt du public pour les sujets traités (passion philosophique ou politique, mode, snobisme), mais surtout à son goût pour le scandale. Robert Abirached en témoigne : « *J'avais 18 ans quand j'ai vu La cantatrice chauve. Ça finissait par des échauffourées. Les gens qui disaient « Pauvre France »*¹. Quant à la mise en scène, les metteurs en scène des années 60 se définissaient comme des « régisseurs » qui devaient uniquement mettre en rapport un texte et un public. Tout le prestige reposait donc sur les auteurs.

2. La crise des années 70.

De quelle crise parle-t-on ? Celle du texte ou de sa mise en scène ? Il s'agit malheureusement de la crise d'auteur qui va être applaudie par les contestations de 1968.

Le contexte historique :

A la fin de la guerre d'Algérie en 1962, s'ouvre en France la période d'expansion économique. C'est le début de la société de consommation. Mais la jeunesse de l'époque ne pouvait oublier dans le luxe offert, la contradiction. Celle d'une société qui a perpétué des actes barbares au nom de la guerre d'Algérie. Toute l'histoire du colonialisme fut alors remise en question. Les jeunes cherchaient une explication du désastre de l'Afrique du nord, ils étaient persuadés que l'armée française était malsaine. La confiance dans les dirigeants a été de ce fait perdue.

A cela s'ajoute l'influence de la musique rock et de la drogue. Le sociologue Edgar Morin décèle dans l'ensemble de cette jeune génération « *Un inconfort de l'âme dans le confort, une pauvreté affective dans l'affluence* »².

En mai-juin 1968, des troubles secouent la France entière : manifestation étudiante et grèves ouvrières générale pour protester contre le système des valeurs établie. Selon Bernard Brillant, la contestation est alors « *Un concept en construction, désignant un phénomène à la fois politique, social et culturel* »³. En effet, cette vague de contestation s'est portée sur les mœurs de la vie privée (interdis sexuels), autant que sur l'organisation de la vie publique et le pouvoir des autorités locales.

¹ Dejean Jean Luc, *Le théâtre français depuis 1954*, Ed. Fernand Nathan, 1987, P. 181

² Bradby David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris : Ed. Honoré Champion, 2007, P.450

³ Ibid

Tout au long de cette période, remarque enfin Alain Viala, les interrogations idéologiques posées circulaient grâce au développement des loisirs, de la télévision et des multimédias.

Le théâtre face aux événements

Pour le théâtre, les événements de 1968 provoquèrent de profonds changements. D'un côté, le public s'est fait rare, car il participait aux manifestations organisées dans la rue. Par conséquent, plusieurs théâtres (public ou privé) ont suspendus leurs activités. Ils étaient plutôt occupés par les étudiants ou par des comités d'acteurs et de techniciens afin de débattre de la situation.

De l'autre côté, ces événements ont contribué à instaurer la création collective, et ont permis aux metteurs en scènes d'établir une autorité qui va marquer le théâtre public des années 70.

A cette période parvinrent en France les échos de ce qui se passait aux Etats-Unis avec le *Living Theatre*, qui s'est emparé des refus d'Antoine Artaud, jusqu'à l'exécration du public et son mépris. Sachant que ce Living propose une perspective qui ressemble un peu à celle de l'avant-garde européenne et française, mais possède une vue plus tyrannique, assumé par l'acteur. Voici un exemple :

Un soir, à l'Odéon, on impose aux spectateurs un silence de vingt minutes, montre la main ! Le public éprouve un malaise. Dans certains spectacles, les acteurs du living crachaient sur le public en se promenant dans les travées.

C'est une nouvelle position parce qu'on commence à exclure l'auteur¹.

C'est en 1968 alors, que les contestataires s'attaquent à l'Odéon, le théâtre de Jean-Louis Barrault ou l'on jouait Claudel, Ionesco et Beckett. Nous ne parlons pas du public mais de ce refus violent de l'auteur par les acteurs, cédant la place à l'improvisation et au collectif. Les premiers spectacles d'Ariane Mnouchkine sur la révolution, par exemple, ne portent pas de nom d'auteur. Certains auteurs vont brusquement démissionner, tel Armand Gatti qui part en Allemagne en déclarant : « *Je n'écris plus en tant qu'auteur* »² !

¹ Dejean Jean Luc, *Le théâtre français depuis 1954*, Ed. Fernand Nathan, 1987, P. 120

² Cité par De Jomaro Jaqueline (dir.), *Le théâtre en France 2 : de la révolution à nos jours*. Paris : Ed. A. Colin, 1992, P. 494

Les metteurs en scène des années 70 ont profité de cet état de fait pour accroître leur importance et imposer leur style aux grands auteurs. Alors ils mettaient en scène toutes sortes de texte juste pour se faire connaître. Ils s'occupaient le plus souvent des classiques, et voulaient parler du monde moderne en montant des œuvres classiques. Jean Vilar par exemple avait mis en scène *l'Alcade de Zalméa* de Calderon pour parler de la guerre d'Algérie.

Ces « auteurs » réunissaient parfois plusieurs pièces en un seul spectacle. Le public ira applaudir alors non pas une œuvre théâtrale d'un auteur précis, mais le spectacle d'un metteur en scène tel : Marivaux de Chéreau, *Le tartuffe* de Planchon, *Le Faust* de Vitez.. Anne Charbonnier remarque que ces metteurs en scènes « *Ont peu à peu opposé sur les pièces qu'ils montaient leur signature* »¹. Ce règne des metteurs en scène va fragmenter le public. On parle de micro public puisque chaque metteurs en scène important: Lavaudant, Mnouchkine, Planchon, Arrabal, va avoir son public fidélisé.

Cette prise de pouvoir par les metteurs en scène a eu plusieurs conséquences. D'abord le théâtre a presque disparu des journaux puisqu'il y eu une disparition progressive des critiques eux –même. Il n'y avait plus vraiment de critique théâtrale, mais seulement des notes en fin de journal.

La dégradation du statut de l'auteur dans les années 70 a aussi engendré la disparition des rayons de théâtre chez les éditeurs, « *Le manteau d'Arlequin* » chez Gallimard, « *Théâtre T* » au Seuil. Le Théâtre en France est entré plus que jamais dans une profonde crise –ce phénomène est aussi européen-. Mais à la fin des année 70, on assiste à l'intervention de l'Etat avec 'l Aide à la création' afin de favoriser le renouvellement des arts et réhabiliter le statut important de l'auteur.

¹ Charbonnier Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Ed. Armand Colin, 1998, P.83

3. Le Théâtre en France à partir des années 80 :

L'idée qu'un auteur dramatique doit suivre des modèles bien précis est désormais révolue. Les frontières même entre le récit romanesque et le récit de théâtre ont été brouillées. Duras a donné le sou-titre « texte théâtre film » !

A partir des années 80, lorsque la grande vague de la création collective s'est retirée, les directeurs artistiques se sont intéressés davantage aux textes. Ils se tournèrent beaucoup plus vers des écrivains ayant eu une formation de comédien. En effet, une majorité des jeunes auteurs des années quatre-vingt a commencé par être comédiens, metteurs en scène ou acteurs avant de se mettre à l'écriture.

Ainsi, les références, pour ces auteurs, ne sont plus les pièces existantes dans le répertoire littéraire, mais l'expérience de jeux de théâtre, d'improvisation et des créations collectives.

David Bradby nous explique : « *Leurs pièces ressemblent souvent à des improvisations ou exercices d'acteur, et ils parlent volontiers de la parole comme s'ils s'agissait d'une matière. Il leur arrive aussi d'évoquer la musique et la poésie en expliquant leurs œuvres. Leur inspiration vient autant de musiciens et de plasticiens que d'écrivains* »¹.

Chaque auteur va donc forger une structure et une voix à partir de son inspiration et de sa propre expérience, en se servant de sa formation théâtrale. Ceci va engendrer de nouvelles formes d'écriture, très « personnelle ».

La vogue du monologue intérieur, un théâtre du moi ?

C'est parce qu'il était difficile pour ces jeunes auteurs de trouver les moyens financiers de monter leurs propres pièces qu'ils ont commencé avec le monologue. Surtout s'ils devaient eux-même jouer. De cette façon, ils ne dépendaient ni d'un producteur, ni d'autres interprètes, d'autant plus que le spectacle est facilement transportable d'une ville à une autre. Comme le cite Ryngaert : « *On assiste à la vogue du monologue et du théâtre récit. Sans doute pour des raisons économiques, les nouveaux dramaturges optent pour les petites formes de pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi celles-ci bon nombre de monologues* »².

¹ Bradby David, *Le théâtre en France de 1969 à 2000*, Paris: Ed. Honoré Champion, 2007, P. 615

² Ryngaert Jean Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris : Ed. Dunod, 1993, P.70

Mais selon David Bradby, le recours des dramaturges contemporains au monologue comme forme de discours principale, est aussi dans le but de confronter le public à une subjectivité en partie insaisissable, vu l'absence de contexte et d'explications toutes faites, mais dans l'urgence et l'authenticité des paroles afin d'inviter le public à réagir. Nous pouvons citer un exemple particulièrement éloquent, la pièce du grand auteur (mort du sida) Bernard- Marie Koltès *La nuit juste avant les forêts* (1977). Elle s'ouvre directement sur un monologue sans aucune explication préalable, laissant le lecteur/spectateur dans le doute sur la plupart des circonstances dans lesquelles se trouve le personnage énonciateur. Le public saisit simplement l'urgence ressentie par le personnage à établir un rapport avec quelqu'un, en l'occurrence ici un passant – qui ne répond pas- auquel il lui adresse son flot de paroles. Ce personnage anonyme (jamais nommé) est dans la rue, sous la pluie. Il semble ne rien demander en particulier, et passe d'un sujet à un autre dans une réflexion continue, constituant un seul texte bouleversant sur l'exclusion, l'errance, la solitude, le besoin de l'autre et le désir. Le public se voit dans l'obligation d'assortir ces morceaux d'un puzzle, qui ne sera même pas complété à la fin du spectacle, mais qui fait juste ressortir douloureusement la condition d'un étranger qui n'est pas « à sa place ».

A commencer par Koltès, tous les autres jeunes écrivains se sont lancés dans les monologues. Si les uns optent pour des œuvres entièrement monologuées, où ils croisent de successifs monologues intérieurs, d'autres tel Noëlle Renaude ou Yasmina Reza alternent brefs dialogues et monologues fleuves. Le nombre considérable de monologues créés pendant la dernière décennie du XXe siècle est, sans conteste, le trait qui marque le plus l'écriture dramatique contemporaine.

———— Chapitre 2

Les tendances de la dramaturgie contemporaine

Ne pas écrire dramatique. Faire drame avec les mots, les personnages, les mondes, les mythes, tous réunis dans un texte et pourtant tous séparés. Ecrire sans sujet ni message pour délier la mémoire du théâtre, tenter de la rendre à ses origines

Daniel Lemahieu, Gabilly : *de guerre et d'amour*

1- Ecrire contre le théâtre

En 1983, Michel Vinaver a souligné avec l'expression « *Le texte de théâtre est hybride* »¹, le statut double du texte dramatique : à la fois objet de spectacle et objet de lecture. Cette hybridité du texte avait entraîné, bien avant cette date, la possibilité pour les metteurs en scène d'envisager une mise en scène pour n'importe quel texte – du discours scientifique à l'autobiographique-, comme l'incitait Antoine Vitez « *Il faut faire théâtre de tout (texte)* ».

Mais au cours de la dernière décennie du XX ème siècle, ce statut « hybride » s'est développé et s'est compliqué davantage, à tel point que les cloisons même qui distinguaient le « texte de théâtre » du « texte » tout court ont totalement disparu. Autrement dit, en refusant de laisser aux seuls metteurs en scène le soin de faire du théâtre de tout, les auteurs contemporains créent des pièces dans lesquelles ils rejettent toutes les contraintes qui servaient autrefois à définir « un texte théâtral ». Comme le remarque J. Pierre Ryngaert « *une liberté narrative est largement revendiquée par les auteurs contemporains, sans référence à une forme idéale ou à un modèle de construction* »².

La ligne de séparation entre la forme dramatique et la forme épique, ayant été théorisée selon l'opposition entre Aristote et Brecht, a été elle aussi effacée. Dans cette quête d'une nouvelle dynamique théâtrale, le théâtre en France est entré plus que jamais dans une phase d'« *expérimentation formelle* », dans laquelle le monologue demeure la structure de base sur laquelle se construisent la majorité des textes contemporains (comme on a pu le voir dans le premier chapitre).

Selon David Bradby, les auteurs contemporains travaillent sur « *une écriture contre le théâtre* »³. Pour ce faire, ils vont se tourner vers les romanciers modernistes du XX ème siècle, surtout vers James Joyce, car ils y trouvent cette fascination pour les objets et pour tout ce qui sépare l'homme de sa prétendue domination du monde notamment, le langage.

¹ Michel Vinaver cité par Bradby David, Op. Cit., P. 613

² Ryngaert Jean Pierre, Op. Cit., P.77

³ Bradby David Ibid, P.615

L'exemple qui illustre parfaitement cette écriture contre le théâtre est certainement l'œuvre du dramaturge Noëlle Renaude, qui a une approche de la création dramatique tout à fait expérimentale : « *Ce qui m'intéresse, c'est de décroiser les genres. D'emprunter au roman, au cinéma ce qui les éloigne du dramatique* » affirme t-elle dans un interview¹.

Renaude a établi tout un programme d'expérimentalisme avoué, dans lequel elle invite le spectateur à entrer, comme dans un jeu, afin de voir jusqu'ou peut-on aller avec telle ou telle technique. Ainsi chaque texte, chaque pièce ne devient que la réponse à une question qu'elle s'est posée au moment de l'écrire. Par exemple, la création de sa pièce « *Fiction d'hiver* » (1999) consistait à répondre à sa question « Qu'est ce qui se produit si je sépare la fiction de la situation dramatique ? ». Cette pièce est écrite entièrement en dialogues rapides, faits de courtes répliques, de fragments de discussions, et c'est au spectateur de compléter les morceaux du puzzle. Il faut noter que ces dialogues ont un sens. Ils ne ressemblent en rien aux dialogues faits de clichés grotesques et absurdes que l'on trouve dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco par exemple.

Renaude aboutit à la réponse suivante : le fait qu'elle n'a accordé à aucun de ces bribes de dialogues entrecroisés, une situation cohérente, « *tous ont l'air de patiner dans le vide, comme des phrases flottantes en quête d'une situation qui leur rendrait leur sens perdu* »².

Une autre tentative expérimentale en 1998, à travers le texte « Madame Ka », a conduit Renaude à isoler la parole ! Renaude a affirmé que c'était une pièce qui travaillait sur la notion de machine : la scène comme machine, le théâtre comme machine, et Madame Ka aux prises avec les machines modernes (le photomaton, le répondeur téléphonique, le fax, l'oiseau qui est aussi une machine qui parle). Les amis de Madame Ka sont donc tous des machines, sauf Madame Ka, représentée un peu comme une héroïne qui résiste contre le langage automatique mais aussi contre cet aspect mécanique du monde moderne.

En suivant Madame Ka à chaque fois, à travers une petite aventure avec une machine , le public finit par ne voir en elle qu'un résumé de ces sentiments d'être bafoué par les progrès de la technologie.

¹ Bradby David. Op. Cit., P.629

² Ibid

2- Esthétique de la partition musicale, Michel Vinaver

La dramaturgie française des années quatre vingt fut essentiellement marquée par deux grands auteurs : Bernard -Marie Koltès et Michel Vinaver. Si le premier avait proposé la forme monologique et posé les bases d'un théâtre du moi ; le second n'a cessé de réclamer de la musique dans sa pratique d'auteur de théâtre, optant de ce fait pour une forme de texte dramatique très rythmée :

« *Je serais tenté de dire que ce qui est premier dans la pièce, c'est le rythme* »¹.

Selon Vinaver, la parole au théâtre doit rester un jet fluide. Ponctuer un texte ne fait donc qu'enfermer et faire obstacle à la parole ! Par contre, l'absence de ponctuation permet des rythmes, des images, et dégage de la confusion, de l'ambiguïté, qui deviennent par la suite une organisation secrète. C'est pour cela que ses pièces sont quasiment dénuées de ponctuation. Les répliques entrent alors en frottement et en confusion les unes avec les autres et finissent par générer une sorte de mystérieuse partition musicale.

Nous pouvons dire que Vinaver développe dans son écriture l'idée d'un style oral, car quand on parle, on ne ponctue pas. L'écriture vinavérienne est similaire à la parole orale. Elle a inspiré bon nombre de jeunes dramaturges tel Philippe Minyana, Armando Liams et même Xavier Durringer.

Le théâtre de Vinaver se distingue par sa structure phonique, plurielle et « éclatée. Il entremêle « dialogues fragmentaires » et registres disparates. Par exemple sa pièce « *Par-dessus bord convoque le jargon des bureaux, du marketing, le français, la langue académique, l'argot médiatique, la parole brute des musiciens de jazz, celle des hauts financiers et bien d'autres idiomes...* »².

La pièce récente de Vinaver « *11 septembre 2001* », réagit directement à la destruction des Twin Towers du World Trade Center de Manhattan, et qui était à l'origine destinée à être mise en musique par Georges Aperghis.

¹ Cité par Roisin Thierry, URL: www.theatredunord.fr/

² Brun Catherine, « *Le théâtre sonore de Michel Vinaver* », in *Europe*, n°924, Ed. Darantière, avril 2006, P.45

En une trentaine de page, l'auteur y crée un tissage condensé de diverses voix en utilisant la méthode de collage de différentes paroles rapportées: A commencer par les voix des pilotes et des passagers présents dans les avions détournés, en passant par celles des victimes dans les Twin Towers, pour finir sur les voix des ouvriers chargés de nettoyer les fenêtres du World Trade Center, mais surtout sur « un face à face Bush et Bin Laden » !

Selon David Bradby, cette pièce dépouillée de toute ponctuation, est une véritable polyphonie rythmée par la juxtaposition de récits hétérogènes. Et l'image qui s'y dégage est celle

« D'un monde fragmenté à l'extrême, ou les préoccupations des uns et des autres sont tellement distantes qu'on dirait qu'ils habitent des planètes entièrement différentes »¹.

Michel Vinaver s'est intéressé en outre à l'univers des affaires et du capitalisme, sans doute parce qu'il avait mené une carrière brillante au sein de la société Gillette (PDG de Gillette Europe !). Il va introduire, pour la première fois dans le théâtre français, le « champ » du travail (« *Par-dessus bord* » (1969), « *La demande d'emploi* » (1971), « *Portrait d'une femme* » (1984) lui permettant d'observer les individus en action dans un groupe.

Selon Thierry Roisin, « *Vinaver fait une sorte de tissage de la sphère intime avec la sphère professionnelle* »², autrement dit, Michel Vinaver veut démontrer qu'il se joue quelque chose de l'intime dans les relations de travail au travail, et qu'il existe une sorte de transfert de l'entreprise sur l'intime et de l'intime sur l'entreprise. Le jargon qu'utilisent les personnages entrain de travailler –employés de bureau, chefs de service, clients- à propos des machines s'applique donc à leurs histoires personnelles.

Séduit par le personnage fascinant de l'industriel américain Gillette (né en 1855 et mort ruiné après le crash de Wall Street en 1932). Vinaver a même tracé l'étrange biographie de cet inventeur du rasoir jetable dans « *King* » (1998). La pièce se compose d'une série de monologues (pas de dialogues) entrecoupés de « trios », ou les trois personnages –King jeune, King mûr, King âgé- qui correspondent aux trois figures de King Gillette, racontent leurs soucis et leur espoir de conquérir les marchés du monde par la simple invention de la lame jetable.

L'ex homme d'affaire, Michel Vinaver a voulu réunir en un seul homme ces trois aspects de l'évolution industrielle au début du vingtième siècle : « héroïque, paisible, désastreuse ».

¹ Bradby David. Op. Cit., P.114

² Roisin Thierry, URL: www.theatredunord.fr/

3- La forme « chorale », Jean-Luc Lagarce

Toujours dans cette vague d'expériences formelles, d'autres écrivains se sont orientés vers d'autres explorations, notamment vers celles empruntées à des formes pré dramatiques. C'est-à-dire ces formes très anciennes de déclaration publique telles : le chœur, la cantate, l'oratorio, ou le requiem. Le dictionnaire Hachette¹ en donne les définitions suivantes :

Chœur : Groupe de personnes qui chantaient les vers d'une tragédie et prenaient ainsi part à l'action ; ce que chante, déclame le chœur dans les tragédies grecques ou inspirées du modèle grec.

Cantate : Pièce musicale à caractère lyrique, d'inspiration profane ou religieuse, composée pour une ou plusieurs voix avec accompagnement d'orchestre.

Oratorio : Drame lyrique à caractère le plus souvent religieux, dont la facture s'apparente à celle de l'opéra et de la cantate.

Requiem : Œuvre de musique composée sur le texte liturgique de la messe des morts.

Parmi ces auteurs, on peut citer Didier Georges Gabily, Gaudé mais aussi d'autres plus jeunes encore comme Jean- Luc Lagarce, Olivier Py ou Patrick Kerman. Ils nous proposent tous des adaptations contemporaines très originales de ces formes d'expression collective.

Nous nous sommes intéressés ici beaucoup plus à la forme chorale. , qui adaptée dans le texte dramatique, va engendrer un effet poétique. Comme l'observe Martin Mégervan, la forme chorale n'est pas adaptée de nos jours au profit d'une action dramatique. Elle est utilisée dans le but de manifester le travail de deuil, de louange ou de lamentation.

L'un des exemples les plus cités de cette « partition poétique » si l'on ose dire, est

« *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* » (1994) de Jean- Luc Lagarce. Cette pièce est écrite sous forme de lamentations successives. Elle est faite d'une suite de discours, énoncés par cinq femmes : La plus vieille, La mère, et ses trois filles. Ces dernières ont passé leur vie à attendre le retour du jeune frère, qui fut chassé autrefois par la maison familiale. Maintenant qu'il est de retour, il agonise dans sa chambre. Cependant, le texte ne fournit aucune information sur ce qu'il faisait pendant son long absence, ni pour quelle raison meurt-il (On a souvent supposé qu'il s'agit d'une pièce sur le sida, étant donné la mort de l'auteur en 1995) :

¹ Dictionnaire Hachette, Ed. Hachette livre, 2006, P.312, 246, 1156, 1384

« *Tout se passe comme s'il s'agissait d'une tragédie antique dont on aurait amputé les personnages principaux pour ne laisser que le chœur* »¹.

En effet, on remarque que les « voix » des femmes énonciatrices sont analogues. Elles font « chœur ». Ceci résulte de la situation similaire dans laquelle se trouvent les trois sœurs : chacune d'elles évoque la même histoire et emploie les mêmes tournures de phrases et les mêmes images. Ensemble, elles génèrent une sorte de « voix lyrique » faite d'un simple ressassement de la parole, qui finit par réduire ces personnages à des « voix » ! En voici un extrait :

lorsqu'il revient
lorsque, enfin, il revient, j'ai rit de moi, de l'importance accordée aux détails,
l'importance imbécile et terrifiante à la fois que j'accorde aux détails.
Lorsque le jeune frère, *celui-là*, après toutes ces années perdues à l'attente,
lorsque le jeune frère, enfin, lorsque le jeune frère revient, ce que j'ai peut-être
espéré le plus de ma vie, toutes ces années, lorsque enfin, le jeune frère revient,
ai ri en moi-même.

On remarque que la mise en page du texte, sous forme de verset, souligne en outre son statut poétique. Mais en absence de fable et de conflit, *que reste t-il comme objet de cette parole ?* Il semble que seule la description ressassée et focalisée sur des détails devient importante. Avec un tel procédé d'écriture, les paroles des trois sœurs atteignent une condition toute abstraite, comme le remarque très justement Noëlle Renaude :

« *Comme une photographie prise de très, très près. C'est tellement réel que ça en devient abstrait* »².

David Bradby nous fait une autre lecture de cette pièce : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* revisite la longue attente frustrée des personnages de Beckett, afin de montrer que, même s'il venait, Godot ne changerais rien à leur condition. Les femmes de Lagarce ont passé elles aussi leur vie à attendre le retour du jeune frère, il est bien revenu, mais cela n'a rien changé. Les femmes continuent à attendre la mort, la sienne et la leur. Lagarce leur a attribué un monde enfermé sur lui-même, celui de la famille ou chacun a sa place dans une hiérarchie acceptée depuis toujours.

Aucune évocation d'un monde extérieur où les relations familiales se vivraient autrement ne vient troubler l'impression d'une choralité harmonieuse ou chaque « voix » est à sa place ».

¹ Pavis Patrice. *Le théâtre contemporain : Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris : Ed. Armand Colin, 2007, P.186

² Bradby David, Op. Cit., P.636

4- Le Théâtre privé, cas de la pièce « Art » de Yasmina Reza

Au début des années quatre vingt, l'expansion dans le domaine du théâtre subventionné était si rapide que les théâtres privés, tel la Renaissance ou l'Althéré, l'ont vécue comme une concurrence à laquelle il fallait absolument faire face. Ceci en faisant appel aux jeunes auteurs de la nouvelle génération afin de tenter d'en redonner un nouveau souffle.

Nous pouvons citer deux cas exemplaires : Yasmina Reza et Jean-Marie Besset, sans oublier leur maître à penser en quelque sorte Eric Emmanuel Schmitt. Ils traitent souvent des sujets susceptibles d'intéresser un public aisé et bourgeois ; tel le conflit des générations ou la place de l'art et de la culture dans le monde moderne. Ils ont pu créer une réputation qui suffit elle-même à remplir la salle d'un théâtre privé !

Par exemple la pièce théâtrale « Art » (1994) de Yasmina Reza a connu un des plus grands succès publics et commerciaux de ces dernières années, dans le monde entier mais aussi aux Etats-Unis. Ce succès s'explique par l'habileté du dramaturge dans le choix original de la thématique de « L'Art contemporain », sans pour autant nier ses qualités dramaturgiques et textuelles.

L'œuvre d'art dont il est question dans cette pièce, est une peinture abstraite, entièrement blanche « *Un tableau blanc, avec des liserés blancs* ». La distribution de la pièce ne contient aucune femme mais plutôt trois hommes. L'achat du tableau par Serge, médecin dermatologue de profession, va engendrer du désaccord dans ses relations avec ses deux meilleurs amis. L'intrigue devient du coup moins importante que les personnages et leurs discussions.

A travers trois cas de figures, la pièce nous propose d'une manière aussi légère et subtile que divertissante et provocatrice, *les trois types de réponses à la crise de l'art* : Serge : un amateur de peinture, prêt à se ruiner pour un tableau, tout en étant faussement savant, arrogant, un snob « qui se laisse berné par l'art contemporain » ; Marc, un ingénieur, un scientifique obsédé par la vérité et qui recherche honnêtement le sens et la valeur de l'art et de l'amitié. Pour lui, ce tableau c'est « du n'importe quoi » ! ; Yvan : un représentant dans une papeterie en gros. Jovial, tolérant mais surtout « indifférent, en art comme en amitié ».

Dans son ouvrage *Le théâtre contemporain*, Patrice Pavis remarque enfin qu'avec ce trio, Yasmina Reza « a voulu incarner les trois attitudes fréquentes du public face à l'art, en particulier face à l'art contemporain : le plaisir, la frustration, le laxisme »¹.

Même si nous avons pu évoqué les principales tendances de cette nouvelle dramaturgie, il en existe bien d'autres, tel le théâtre de l'exécution sociale (Fatime Gallaire, Serge Kribus), le théâtre d'inspiration chrétienne d'Olivier Py et d'Eric Emmanuel Schmitt. L'espace théâtral contemporain est marqué par la multiplicité des propositions et des recherches formelles.

¹ Pavis Patrice. OP. Cit. P.171

Chapitre 3

Philippe Minyana, l'Architecte du texte

J'ai compris que l'écriture théâtrale c'était savant.
C'était quelque chose de l'ordre de la
construction, du bâtiment, de l'architecture.

Philippe Minyana

1. Présentation de l'auteur :



« *L'auteur qui va le plus loin dans la recherche d'un monologue expérimental dans les années quatre-vingt est sans doute Philippe Minyana* »¹.

D'origine espagnole, Philippe Minyana est né à Besançon en 1946. Après des études de Lettre, il a travaillé dans l'enseignement pendant neuf ans. Il a découvert le théâtre par la mise en scène et les écrits de Vinaver en 1979, date à laquelle Minyana décida d'abandonner le lycée pour s'installer à Paris et poursuivre une carrière au théâtre.

Parallèlement il va exercer le métier de comédien, de directeur d'acteurs et surtout d'écrivain. Il s'est lié à Robert Cantarella (qui deviendra son metteur en scène) et commença à écrire pour et avec des actrices talentueuses : Florence Giorgetti, Edith Scob, Judith Maagre, Catherine Hiégel et Jany Gastaldi. On lui doit une quarantaine de pièces, éditées pour la plupart par les éditions Théâtrales, l'Avant-scène et Acte Sud. En voici quelques-unes : *Titanic* (Festival d'Avignon, 1983), *Inventaires* (Théâtre de la Bastille, 1987, la pièce obtient le prix SACD 1988 et est nominée pour le Molière 88 du Meilleur auteur), *Les Petits Aquariums* (Calais, 1989), *Les Guerriers* (CDN de Reims, 1991), *Drames brefs (1)* (CDN Toulouse, 1995), *Chambres* (Théâtre Ouvert, 1986), *Jojo* (nominé aux Molières 91 comme meilleur spectacle musical et prix de la critique musicale). *Où vas-tu Jérémie ?* Créée au Festival d'Avignon 1993, pièce écrite lors d'une résidence d'écriture au Centre national des écritures du spectacle-La Chartreuse en 1987. En 1995, il résida à nouveau à la Chartreuse où il termine l'écriture de *La Maison des morts*. Il a écrit *Drames brefs (2)* en 1996 qu'il a créé à Bordeaux au C.A.P.C (Musée d'Art contemporain), puis à la faculté des lettres (Maison du théâtre).

Plusieurs de ses pièces ont été entendues, dans «Nouveau Répertoire dramatique» et dans «Radio Drames» sur France Culture présentées par Lucien Attoun. Deux de ses pièces aussi, *Chambres* et *Inventaires*, ont été inscrites au programme du baccalauréat français option théâtre. Certains de ses textes ont même été captés par la télévision : *Madame Scotta* réalisé par Claude

¹ Bradby David. Op. Cit., P. 535

Mourieras en 1987, jusqu'en 1998 avec *Papa est monté au ciel*, réalisé par Jacques Renard et diffusé sur Arte.

Minyana n'a cependant cessé d'évoluer vers un théâtre de la discontinuité et de l'oralité. Outre la théorisation du monologue intérieur, il développe très souvent dans ses écrits cette technique du cadrage et cette déviation de la perspective à l'aide de personnages emblématiques : « *Je ne veux pas du sensationnel, je ne cadre pas en gros plan (...) je délocalise le regard et le point de vue* »¹ affirme-t-il. Il fait partie des auteurs qui puisent leur inspiration dans d'autres arts, en particulier la musique et les arts plastiques afin de créer de nouvelles formes d'écriture dramatique, comme le résume très justement Bradby « *Il invente le théâtre du XXIe siècle. Il le rêve, il le fabrique, il le modèle, il l'écrit avec constance et obstination, il travaille la matière de la langue, artisan passionné de la littérature dramatique* »².

2. Les résumés des trois pièces :

« *Chambres* » (1986) :

La création de *Chambres* de Philippe Minyana a eu lieu en 1986 au Théâtre Ouvert, dans une mise en scène première d'Alain Françon. Elle a été reprise entre autres compagnies par Tecem au festival d'Avignon 2006, dans une mise en scène s'inspirant de la tradition du masque et de la marionnette.

Dans ces six longs récits, six personnages (un homme et cinq femmes) nous avouent des folies ou des crimes monstrueux :

Kos raconte son arrivée à Sochaux et sa recherche du hangar où son frère, ouvrier à l'usine Peugeot, s'est laissé mourir les pieds gelés éclatés.

Elisabeth nous confie sa vie sentimentale, si son cœur appartient à Michel, ses pensées vont vers Marco. Quant à son grand rêve, c'est devenir Miss, bien qu'elle manque de poitrine impressionnante !

Arlette relate son enfance dénuée de souvenirs, sa grossesse sans conjoint et surtout ses enfants loin d'elle, emportés par des docteurs sous prétexte de leur *développement psychomoteur*.

¹ Carole Vidal-Rosset, *Pièces*, URL : <www.theatredunord.fr/>

² Cité par Ryngaert Jean Pierre, Op. Cit., P.76

Suzel parle de sa vie sans génie. Elle est habitée par des souvenirs qui la passionnent (le tissu sur les murs, sa mère, la glace à la vanille...) et les brefs instants de bonheur connus à Sochaux, qu'elle n'a pu retenir.

Tita, le cinquième personnage nous révèle un crime monstrueux : l'inceste avec son père et l'enfant dont celui-ci est probablement le géniteur. Elle nous dit la vérité qu'elle veut à tout prix cacher, d'abord à elle-même puis à son compagnon.

Enfin Latifa, une femme algérienne d'origine kabyle, émigrée en France, raconte la vermiculite dans les murs du centre de loisir où elle travaille et sa fermeture, suite à un incident grave. Elle cite aussi l'arrestation de sa mère et se plaint de n'avoir pas pu la sauver.

« *Inventaires* » 1987 :

La pièce *Inventaires* a été créée en octobre 1987 au Théâtre de la Bastille (Paris), dans une mise en scène de Robert Cantarella, avec Florence Giorgetti, Judith Magre et autres grandes comédiennes.

Dans cette pièce, il s'agit d'une sorte de « jeu » : « un marathon » de la parole : raconter son histoire, tout dire... ». Un jeu qui pourrait être radiophonique ou télévisé. Outre les trois femmes énonciatrices, ou plus exactement « candidates » Jacqueline, Angèle et Barbara, Minyana a prévu deux animateurs : Eve qui nomme les candidates, et Igor qui décide de l'ordre des interventions et de leur durée.

Les règles de ce marathon sont simples : parler à la demande, évoquer des souvenirs heureux ou malheureux soient-ils, puis reprendre sans perdre le fil et sans hésitation...*Bref* c'est faire l'inventaire de toute une vie !

« *Voilà* » (2007)

Voilà est une commande de Jean-Michel Ribes pour le Théâtre du Rond-Point, où elle a été créée en mars 2008, dans une mise en scène de Florence Giorgetti en collaboration artistique avec Robert Cantarella.

Peut-on réellement résumer cette pièce ? *Voilà* est une simple suite de cinq Visites, quatre amis (Betty, Ruth, Nelly, Hervé) qui se retrouvent à chaque fois chez Betty, pour échanger des discussions et des imitations gestuelles. A la fin de la pièce, ils sont plus âgés, et certains d'entre eux reviennent avec leurs enfants !

Deuxième partie :

Usage de techniques et de dispositifs

———— Chapitre 1

« *Chambres* » et la technique cinématographique

Passer d'une image à deux images, c'est passer de l'image au langage.

Christian Metz, *Essai sur la signification du cinéma*.

Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et la peste*

I. La dimension spatiale dans *Chambres*

I.1. L'espace dramatique :

Avant de lire une œuvre dramatique ou d'assister à sa représentation, un certain nombre d'indices nous interpellent, tel l'affichage ou le titre. Ce dernier constitue le premier repère pour le lecteur : il permet d'une part, de résumer et d'orienter la lecture, et assure l'équilibre entre les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain d'autre part.

Dans la pièce contemporaine « *Chambres* », c'est d'abord le choix du titre et sa fonction qui retiennent notre attention. Le titre « *Chambres* » possède une valeur spatiale. La chambre est à la fois un espace intérieur à une maison ou à un appartement, mais également l'espace qui coïncide le plus avec le personnage auquel il se réfère car, on pourrait dire qu'il n'y a pas de chambre qui ne soit chambre de quelqu'un. George Zaragoza nous explique :

« Lorsqu'un dramaturge signale que la scène qui va suivre se déroule dans la chambre de tel ou tel personnage, c'est indiquer que le personnage en question va jouer dans cette partie de l'œuvre un rôle prépondérant »¹.

Ainsi, il s'agira peut être dans *Chambres* de mieux connaître les personnages, de les mettre dans les conditions favorables à une meilleure connaissance d'eux. Selon les didascalies liminaires de la pièce, on a six espaces autonomes, six chambres dont chacune est occupée par un personnage, respectivement :

« Chambre 1 » : Kos

« Chambre 2 » : Elisabeth

« Chambre 3 » : Arlette

« Chambre 4 » : Suzelle

« Chambre 5 » : Tita

« Chambre 6 » : Latifa

¹Fix Florence et Toudoire-Surlapierre Frédérique, *Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*, Dijon : Ed. Presse Universitaire de Dijon, coll. Ecritures, 2006, P.23

Nous avons remarqué que l'espace de la chambre joue un rôle assez récurrent dans leur discours puisque chaque personnage va nous léguer sa propre vision de cet espace. Ce qui correspond tout à fait à la définition de l'espace dans le domaine du théâtre d'Anne Ubersfeld « *L'espace dans le théâtre est pour une part énorme un non-dit du texte, une zone particulièrement trouée* »¹. Voici les différentes connotations de cet espace que nous avons pu relever dans chaque chambre.

Chambre 1

La première chambre c'est le hangar du personnage « Boris Kos », un ouvrier mort de froid à l'usine Peugeot comme le montre cette réplique : « *Il était mort ça faisait à peine dix jours il avait vite grimpé à l'usine Peugeot* » Kos p.15. C'est bien son frère Kos, émetteur du premier discours, qui va se mettre à la recherche de cet espace, le « hangar » ou est décédé Boris Kos pour retrouver ce qui était la « Chambre » de son frère, comme l'indiquent ces répliques :

« Alors j'ai pris le train ! Les pieds de Boris je ne pensais plus qu'à ça » Kos p.13
« Je disais vous savez où il est le hangar où il vivait Boris Kos et je montrais l'article de journal et j'ai fait chier tout le monde à Sochaux avec ce Boris Kos et son hangar » Kos p.13

Une fois trouvé, Kos va prendre des photos de ce hangar. Il nous fait en outre une description de l'état des objets présents :

J'ai pris des photos. Tranquillement. » Kos (p.15)
J'ai pris en photo le matelas et puis Il y avait du sang sur un journal (...) il y avait du sang juste sur la photo d'un camion à benne en plastique (...) c'était le sang qui venait des pieds (...) il y avait du sang un peu partout dans le supplément » Kos (p.16)
« J'ai pris le T-shirt avec le lion dessus (...) les revues : « électronique appliquée » ça peut servir le Boris Vian et le supplément le fameux supplément de « L'Est Républicain » avec le sang comme souvenir de Boris. » Kos (p.16)

Une connotation péjorative se dégage de cette première chambre –le hangar de Boris Kos-. Cette dernière est un espace de sang, de souffrance, de décès et de colère.

¹ Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre I*, Ed. Belin, 1996, P.114

Chambre 2

Le deuxième personnage Elisabeth, affirme tout bêtement qu'elle a éprouvé le besoin de se réinstaller dans sa chambre, car elle a besoin de se retrouver, de réfléchir, de lire. Ce qui a provoqué la colère de Michel son compagnon :

Il est furieux depuis que je me suis réinstallée dans ma chambre cette histoire de chambre il la vit comme une séparation effective mais moi j'ai besoin de me retrouver de réfléchir de lire de travailler mon souffle , Elisabeth (p.18)

La deuxième chambre peut être lu comme un espace d'émancipation féminine, un espace intime favorisant, la lecture, les loisirs et la réflexion intérieure. Elle est aussi un espace inspirant au personnage le sens de la responsabilité et de l'autonomie « *cette chambre c'est mon autonomie* » conclut Elisabeth à la page 18.

Chambre 3

Par opposition aux chambres précédentes, la troisième chambre est perçue par le personnage Arlette comme un espace d'enfermement. On reproche à Arlette de s'enfermer dans sa Chambre avec Lulu son enfant et d'avoir ainsi favorisé l'handicap du développement psychomoteur de ce dernier:

Ils disaient que je coupais mon enfant du monde extérieur qu'on s'enfermait dans ma chambre que je surveillais mon enfant de façon abusive, Arlette (p. 25)

Chambre 4

Suzelle, le quatrième personnage est obsédé par une certaine Chambre, celle de sa mère qu'elle a tendue de tissu bleu :

Maman souffrait elle a voulu du tissu sur les murs et qui a mis ce tissu sur les murs ?
Suzelle (p.27)

Je suis devenue fière comme si j'avais réalisé quelque chose le tissu sur les murs je l'avais posé c'était bien posé, Suzelle (p. 27)

En la tendant de tissu bleu, cette chambre est devenue l'affirmation de sa fierté, c'est l'espace de la réalisation de soi, un espace reflétant soi même et nos capacités, comme le résume cette réplique : « *Je ne suis pas malheureuse du tout tu vois cette chambre je l'aime cette chambre c'est finalement moi* » Suzelle (p29).

Chambre 5

Tout en étant présente dans une réelle chambre, Tita le cinquième personnage, évoque sans cesse un autre espace qui lui rappelle des souvenirs atroces, des souvenirs qui causent son malheur actuel, ceux de l'inceste avec son père, dans une cave :

« *Le sexe de son père c'est d'abord son père il me le mettait là ou il faut dans la cave en général* » Tita (p.33). Il est clair dès lors que cette cinquième chambre est vécue par ce personnage comme une perpétuelle souffrance.

Chambre 6

Le cas le plus captivant est certainement celui de Latifa à la Chambre 6, dont le discours s'achève sur ce paragraphe :

Contre autopsie s'il vous plait je porte plainte je ne sors plus de ma chambre je n'ai plus de salive j'attends, Latifa (p. 41)

Latifa réclame ici justice après que sa mère est morte suite à un garde à vue pour un vol qu'elle n'a pas commis. La Chambre 6 devient pour ce personnage aussi bien un espace d'enfermement (*je ne sors plus de ma chambre*), qu'un espace d'attente, attendre que la justice soit faite (*j'attends*).

Ainsi, il paraît évident que l'espace de la chambre désigne le lieu de l'intimité d'où parlent les six personnages de la pièce. Le choix de Minyana est donc très significatif : la chambre c'est l'espace du repli sur soi, favorisant le mieux la prise de parole solitaire. C'est un espace qui permet aux personnages de déverser librement leurs angoisses ou leurs folies face à ce monde, et correspond de ce fait à la forme du discours choisie : le monologue intérieur.

I.2. Le hors - scène :

Selon Anne Ubersfeld, « *Une grande part de l'analyse de l'espace consiste à déterminer les espaces en opposition avec le jeu serré de leur réseau de signification* »¹- Le hors scène imaginaire dans la pièce *Chambres* est la ville Sochaux. Dans le texte, elle est citée par la quasi-totalité des personnages :

j'ai fait chier tout le monde à Sochaux	Kos (p.13)
c'est Sochaux c'est pas vous	Elisabeth (p.18)
je travaillais à l'hôtel des Vosges à Sochaux	Arlette (p.23)
chez Marti à Sochaux	Suzelle (p.31)
on dit aux habitants de Sochaux	Latifa (p.39)

Ce hors scène imaginaire –Sochaux- s'oppose donc à l'espace dramatique circonscrit et clos –les six chambres- puisqu'il devient pour les personnages un espace d'ouverture, de liberté ou d'agitation.

¹ Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre I*, Ed. Belin, 1996, P.125

II. Une temporalité suspendue

Le temps scénique de la représentation est de une heure et demie. Mais comme l'espace dramatique, le temps construit par le récit s'analyse sous divers axes fondamentaux :

II.1. La référence :

Les six récits racontés dans *Chambres* se déroulent tous dans le passé, mais sont en rapport direct avec le présent de sa représentation théâtrale – ou de sa lecture-. Par exemple, le premier personnage Kos situe le décès de son frère à dix jours d'avant (la représentation de la pièce ou sa lecture !) :

« *ça faisait à peine dix jours il avait vite grimpé à l'usine* ». Ou encore « *c'était juste après Noël* » (p16) qui vient le préciser en période de Noël.

D'autres événements relatés ne renvoient qu'à un passé confus, brouillé puisqu' aucune date précise ne vient les situer exactement dans ce passé. Comme dans le discours de Suzelle, ou nous avons relevé les syntagmes temporels suivants : « *c'est à ce moment précis* » (p27), « *ce soir là* » (p27), « *c'était le mois d'août* » (p.29) ou encore « *ce fameux soir à Sitge* » (p.30).

Pareil pour le cinquième personnage Tita qui répète sans cesse : « *Le dimanche* » p33, « *le dimanche en voiture* » p34, « *le lendemain* » p35, « *deux jours après* » p35 comme si tout ce qui lui est arrivé est par rapport à ce dimanche, un dimanche !

Ou dans une autre réplique « *elle a fini par ne plus parler du tout et par claboter un 15 août* ».

Contrairement aux autres personnages, Latifa nous précise un peu le moment où la commission rogatoire est venue chez elle pour une perquisition à cause du vol du super marché Printania : « *c'était le 13 à 18 heures 45* » p39. Nous remarquons cependant qu'elle cite le jour, l'heure exacte mais pas ni le mois ni l'année. Dans cette pièce, Minyana semble utiliser un procédé ironique : il s'amuse avec de la notion du temps, en accordant aux spectateurs des références temporels précis mais incomplets, ce qui détruit tout effet de réalisme.

Au contraire, ce qui se fait ressentir, c'est bien la suspension du temps. C'est comme si Minyana faisait arrêter le temps, le temps d'une représentation, afin de nous inviter à écouter les propos de ces six personnages qui vivent les difficultés de la réalité quotidienne, et auxquels on accorde presque jamais du temps.

II.2. La vitesse de la narration :

Voici comment Yves REUTER définit la vitesse de la narration « *La vitesse est le rapport entre la durée de l'histoire et la durée de la narration* »¹. Dans cette pièce extrêmement complexe, tenter d'approcher cette vitesse nous a conduit vers deux cas de figures.

D'une part, si on suit la définition du monologue intérieur de Jean Pierre Ryngaert : « *le monologue intérieur correspond à une pause. Il se situe hors du niveau des rapports entre les personnages et ne fait donc en rien avancer l'action* »². Nous pouvons signaler que la vitesse de la narration prend dans notre récit un rythme lent, produit essentiellement par les longs monologues intérieurs que récitent les six personnages tout au long de la pièce.

Cette unique forme d'échange présente dans la pièce *Chambres*, attribue aux six récits un caractère statique puisque les personnages se livrent à la parole solitaire et à l'évocation de souvenirs, heureux soient-ils ou douloureux. Notons aussi que le texte comprend la répétition d'informations, de répliques, de titres d'articles de journaux ou de revues du genre :

« le jeune Boris Kos » (p13), « sa tête du journal la tête du « jeune Boris Kos » (p14),
« un supplément de « L'Est Républicain » » (p16), « il y avait écrit au-dessus « L'Est Républicain » » (P.16), « le fameux supplément de « L'Est Républicain » » (p16)
« les revues « électroniques appliquées » » (p16), « les revues « électroniques appliquées » ça peut servir le Boris Vian » (p16).

Ces répétitions peuvent être considérées comme des ralentissements, dont le but est de créer du suspens et de l'attente de l'émotion chez le spectateur.

D'autre part, vu l'absence de ponctuation, c'est là une des caractéristiques de l'écriture de Mínyana : une ponctuation ouverte ou presque toutes les virgules, tous les points, les points virgules et points de suspension sont supprimés, comme dans cet extrait :

« Je suis heureuse je suis heureuse j'ai la tête sur les épaules je ne cesse de me répéter que je pars avec un fort handicap les miss America sont beaucoup plus fortes que les miss françaises les critères d'élection ne sont pas en France les même que ceux de l'Amérique miss Minnesota a une poitrine impressionnante elle joue de la harpe classique elle collectionne des savons elle fait du jogging sur les collines du Minnesota Miss Utah fait aussi du jogging sur les collines de l'Utah j'ai vu la photo de Charlène » Elisabeth (p.17).

¹ Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Ed. Dunod, 1998, P.37

² Ryngaert Jean Pierre, Op. Cit., P. 75

La ponctuation ainsi supprimée, c'est au lecteur et à l'acteur de décider des arrêts, des enchaînements et des liaisons entre les fragments de phrases. Il doit donc respirer et faire respirer le texte à sa manière ; *respiration organique* comme le note très justement Catherine Hiégel¹. Le défilement enchaîné et accéléré des arguments de sens va empêcher donc toute sentimentalité ou tout attendrissement et même toute gestualité. Car une telle vitesse de la narration convient à l'accumulation des mots, comme le précise Patrice Pavis, ceci est une « *écriture de l'excès* »². Le spectateur a l'impression donc d'être soumis à ce jet de paroles qui le soule et contre lequel il ne peut se défendre qu'en suivant le défilement des mots. Ce jet et continu même lorsqu'on change d'interlocuteur.

III- Les six personnages

III.1. Des personnages du quotidien :

Ils sont en nombre de six : un homme et cinq femmes comme les présentent les didascalies liminaires du début de la pièce, plaçant chaque personnage dans une Chambre, respectivement :

Chambre 1 : Kos

Chambre 2 : Elisabeth

Chambre 3 : Arlette

Chambre 4 : Suzelle

Chambre 5 : Tita

Chambre 6 : Latifa

Ces personnages vont prendre la parole tour à tour en fonction de cet ordre. Leurs noms apparaissent aussi dans le texte. Au début de chaque récit le personnage énonciateur est cité mais ne porte que quelques connotations possibles ; par exemple les noms choisis attribuent aux cinq premiers personnages (Kos, Elisabeth, Arlette, Suzelle, Tita) une identité plutôt occidentale, à caractère européen. Par contre le prénom Latifa annonce déjà l'identité maghrébine du dernier personnage. Nous remarquons aussi que Tita est plutôt un surnom attribuant au personnage un caractère plutôt rajeunissant.

¹ Cité par Pavis Patrice, Op. Cit., P.109

² Ibid

On note la quasi-absence de leurs qualifications physiques. A l'exception d'Elisabeth qui tout en rêvant de devenir Miss, se plaint de ne pas avoir une poitrine impressionnante :
« hélas je n'ai pas de poitrine impressionnante je n'ai pas de poitrine du tout c'est ça mon fort handicap ! » (p17).

Patrice Pavis nous précise que dans le Théâtre Français d'aujourd'hui « *Malgré la prépondérance de la textualité dans ces œuvres, la catégorie du personnage ne s'est pas trouvée complètement dissoute* »¹.

En effet, dans *Chambres* de Minyana, une pièce relativement contemporaine, en dépit de la sinuosité de l'écriture, qui rend l'accès à l'analyse des personnages difficile, nous avons pu relever une diversité de leurs qualifications psychologiques, relations familiales, amicales. Car le monologue intérieur, comme forme d'échange principale dans cette pièce informe sur l'identité du personnage. Les six personnages de *Chambre* apparaissent donc comme six êtres blessés, isolés, essayant de retracer les petits massacres familiaux qui les ont fait basculer :

Pour Kos, c'est l'impitoyable décès de son frère « *Il était mort ça faisait à peine dix jours* » (p15). C'est des voies sans génie pour Elisabeth qui ne rêve que de devenir miss « *Au cas ou je serai élue miss voilà ce que je déclarerais aux journalistes* » (p.17).

C'est l'infanticide pour Arlette « *et je fous Lulu par la fenêtre comme ça Lulu était à personne la Marie _Jeanne elle crie : infanticide infanticide !* » (p26).

Quant à Suzelle, elle est au prise avec des souvenirs de sa mère : « *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* » (p27). C'est les coups de viol et l'inceste pour Tita « *le sexe de son père c'est d'abord son père il me le mettait là ou il faut* » (p.33.).

Enfin, c'est le décès injuste de Ouerdia, la mère du personnage Latifa, accusée du vol d'un collier au Printania :

ma mère Ouerdia on là relâche elle rentre à pied je l'entends je la vois sa lèvre toujours pareille elle se distend et malaise coma diabétique la mort choc émotionnel (...) à cause d'un collier ». (p41)

¹ Ibid, P.222

Ces personnages sont pleins d'humanité et de réalisme. Ils n'ont rien de particulier ou de spécial, ils ne recherchent rien et n'ont aucune quête à accomplir, sauf parler. Ce sont des personnages issus du quotidien le plus banal qui puisse exister.

Dans la mise en scène de *Chambres* par la compagnie Tecem, ces personnages sont perçus tels des clowns car ils ne sont « ni victimes ni bourreaux ».

III.2. La situation de communication :

Philippe Minyana crée dans *Chambres* une situation de communication toute particulière : six personnages – un Homme et cinq Femmes – chacun est présent seul dans une chambre (comme l'indiquent les didascalies spatiales de la pièce), une chambre virtuelle peut-on dire, car aucune des mises en scène de cette pièce n'a présenté sur l'espace scénique les six réelles chambres indiquées dans les didascalies de cette pièce. Elles ont toutes présenté ces six personnages solitaires jetés sur une scène théâtrale vide. Notons qu'une mise en scène n'est qu'une lecture possible d'un texte dramatique (Anne Ubersfeld).

Ainsi présents tous sur une même scène, ces personnages ne se parlent pas entre eux, vue l'absence de dialogue. Ils récitent tour à tour un long monologue intérieur. Or dans la tradition théâtrale, cette forme d'échange est prononcée par un personnage présent seul sur scène.

Ce qui caractérise leurs récits ou plus exactement leurs paroles solitaires, sur le plan spatial c'est la **verticalité de la parole** qui va directement vers le spectateur, au lieu de **circuler horizontalement** d'un acteur à l'autre à travers des répliques. D'ailleurs dans *Chambres* il n'y a plus de répliques, mais simplement un flot de paroles solitaires, peut on préciser.

Toutefois nous doutons qu'à la possibilité que ces personnages soient seuls dans leurs chambres, et qu'ils ne se parlent qu'à eux même. Nous avons pu relever différents cas de figures :

Chambre 1

Dans le discours du premier personnage Kos, nous n'avons relevé aucune marque d'interlocution qui supposerait la présence d'une autre personne, réelle soit-elle ou fictive. A l'exception bien sûr de ce « **tu** » qu'implique tout discours d'un « **je** » et qui est appelé dans le

domaine théâtral le procédé de *double énonciation*. Ce sont donc seulement des fragments de dialogues rapportés et reproduits tels quels :

Je disais vous vous souvenez pas de Boris Kos et ils me disaient : Boris Kos non ». Kos p13 - « madame Baumgartner m'a dit vous marchez jusqu'au carrefour de Mulhouse vous remontez l'avenue du Général Leclerc et puis à droite des rues des rues des rues elle me disait les noms et puis l'église et puis l'usine et puis le hangar » (p15.)

En dépit d'absence de signes de ponctuation qui, habituellement permettent de marquer le changement d'interlocuteur, nous avons pu repérer ces structures dialogiques.

Chambre 6

La Chambre 6 n'offre également que des exemples de dialogues insérés dans le discours monologique, par exemple : « *Ils lui ont dit : qu'est ce que tu cherches derrière c'est toi la voleuse ! Elle leur a dit : là derrière il y a rien* » Latifa (p40).

Chambre 5

Dans la Chambre 5, on a relevé par contre des effets d'interlocution qui montrent que Tita s'adresse à une autre personne, fictive ?

D'abord au début du texte lorsqu'elle dit : « *et toi Jacquot tu es peut être son fils* » (p33), puis « *Jacquot tu n'aura pas ce nom là pour moi* » (p33). Mais aussi dans les toutes dernières lignes : « *Quant tu es arrivé Jacquot il a pleuré !* » (p36).

Il s'agit là de l'enfant que Tita a eu avec son père et dont elle décide de faire croire à José, son copain, qu'il est de lui. Ces indices ne marquent pas nécessairement la présence fictive du nommé Jacquot, car nous pouvons imaginer que Tita, cette jeune mère, s'adresse à son nouveau né qu'il soit ou non près d'elle. Sans pour autant remettre en question la nature du discours perçu comme monologue intérieur, vu le statut et l'âge de l'interlocuteur (un nourrisson).

Chambre 2

Nous retrouvons la même situation de communication dans Chambre 2 où Elisabeth semble elle aussi s'adresser à une seconde personne, mais cette fois-ci sans la nommer :

« Alors que regarde papa ! » p18, « tu imagines mon émotion à Jules-Ferry », « tu imagines papa ou parrain dire de quelque chose ou de quelqu'un c'est bouleversant » p19

La fin du texte va nous révéler l'identité de cette interlocutrice : « je t'avais aussi oublié, maman [...] tu n'étais pas morte cette fois encore » (p21).

Il est clair qu'il s'agit ici d'une adresse à la mère. Or lorsque Elisabeth nous raconte plus loin comment sa mère souhaitait se donner la mort, en ces termes :

« Quand maman disait : je vais mourir à la sablière je me demandais toujours comment on pouvait mourir dans une sablière » (p20).

Nous comprenons par le choix de la phrase « Quand maman disait » que la mère n'est pas l'interlocutrice de Elisabeth, car on s'attendrait plutôt à « Quand tu disais... ». Ainsi l'hypothèse d'une adresse à la mère se trouve erronée.

Cependant la réplique qui marque la fin du récit « Je t'avais oublié maman » peut être comprise comme une marque d'interlocutoire. Le problème demeure de ce fait entier quant à la possibilité d'identifier la seconde personne dans Chambre 2.

Chambre3

Le problème d'interprétation se poursuit à la Chambre 3. Tout au long de son discours, la locutrice Arlette s'appuie sur une seconde personne identifiée sous le nom de Kiki, jalonnant le texte assez régulièrement :

« Ils me reprochaient son développement psychomoteur Kiki »

« tu connais toi le jura Kiki », « t'en a des souvenirs d'enfance toi mon Kiki » p22,

« tiens ça me fait rigoler Kiki » p23, « Est-ce que tu m'aime Kiki ? » (p24) et la

phrase finale : « ils sont beau tes glaïeuls, mon Kiki, merci » (p26).

D'une part, on comprend qu'il existe une grande familiarité entre Arlette et Kiki, soulignée par le pronom possessif « **mon** » devant le surnom Kiki et par la complicité qui semble les unir.

D'autre part, il est difficile d'identifier l'identité sexuelle de l'interlocuteur même si le genre du possessif est le masculin, car ceci n'est pas un argument assez convaincant. Quant à l'âge de Kiki, nous pensons qu'il s'agit d'un enfant puisque Arlette évoque aussi dans son discours les autres enfants qu'elle a eus : Davidovitch et Lulu, les désignant là aussi par des surnoms :

« Vu que Davidovitch me foutait des coups de pied dans le ventre j'étais enceinte de sept mois » « Gérard je m'étais dit une maison les enfants donc Lulu c'est de Gérard tu l'as compris » (p25).

Une autre hypothèse peut être émise : Kiki serait un homme, le quatrième dans la vie d'Arlette après David, Gérard et un parachutiste corse. Mais certes, ce qui est le plus confondant dans le récit d'Arlette est cette phrase finale : « *Ils sont beaux tes glaïeuls mon Kiki merci* ». Cette adresse suppose non seulement la présence d'un interlocuteur mais également la présence effective du nommé Kiki. George Zarragoza précise que l'on pourrait même situer l'ensemble de cette séquence dans un hôpital où Arlette recevrait la visite de Kiki, elle lui dit effectivement « *ils m'ont fait un lavage d'estomac* ». Ceci après sa tentative de suicide. Elle le remercie pour les fleurs (phrase finale).

Ainsi nous pouvons imaginer que la Chambre 3 d'Arlette, est une chambre d'hôpital. Nous pouvons dire que Minyana a octroyé à cette Chambre un contenu beaucoup plus précis que les autres Chambres.

IV. Conclusion partielle :

La brève analyse textuelle que nous venons d'effectuer de la pièce « *Chambres* », nous emmène à conclure que Minyana a créé une structure textuelle originale de par sa complexité :

- Six espaces autonomes, six chambres qui peuvent être interprétées différemment (hangar, cave, ou même des chambres d'un même immeuble). A chacune correspondent des références temporelles et un rythme narratif propre.
- Six personnages – ou plus- issus du quotidien banal qui n'ont aucune quête, sinon celle de nous raconter librement leur vécu.
- Un hors scène imaginaire, décrit différemment par les six personnages, la ville française Sochaux
- Le découpage de la pièce se fait non pas sous forme d'actes, de scènes ou de tableaux, mais plutôt sous formes de six longs récits, six monologues intérieurs, dont la forme graphique est semblable à un recueil de six nouvelles. Aucune possibilité de dialogisme n'est octroyée aux personnages.

Il est clair, dès lors, que la structure et le rythme de cette pièce repose sur une articulation complexe entre des espaces, des temps, des récits et des situations hétéroclites dont aucune cohésion apparente ne vient les assembler.

L'écriture de cette pièce ressemble à un « puzzle » dont l'éventuelle reconstitution est laissée d'une part au lecteur/spectateur. Nous ne pouvons cependant simplifier la portée de cette œuvre en réduisant sa composition à la simple technique de la mise en abyme ou du théâtre dans le théâtre. Car Minyana déploie ici plusieurs niveaux de jeu et plusieurs strates de la réalité, ce qui dépasse de très largement les limites de la théâtralité et les possibilités de la scène. Nous pensons que l'architecture textuelle de cette pièce adopte une technique de narration propre au langage cinématographique, celle du « Montage / Collage », qui permet à elle seul de reconstituer les morceaux pour retrouver la finalité de cette pièce.

Afin d'étayer cela, et de tenter de redonner sens et consistance à cette œuvre dramatique singulière, nous nous proposons d'en établir une lecture/analyse quelque peu cinématographique, en nous focalisant sur la technique du Montage.

V. Les techniques du « Montage » dans le cinéma

Historiquement, le cinéma s'est construit contre la scène. Sur le plan culturel et commercial, l'attrait pour le « grand écran » s'est très vite alors succédé au « rideau rouge », témoignant de ce fait d'une difficile cohabitation entre ces deux arts.

Avec l'audio – visuel et cet entrelacement subtil des images, des mots et des sons, le cinéma a ouvert une nouvelle exploration de l'espace et du temps, permettant de montrer en même temps plusieurs points de vue, plusieurs espaces vécus simultanément. Ceci est une démarche impossible dans l'univers théâtral, dans la mesure où on ne peut normalement présenter qu'une seule perspective, un seul point de vue possible aux spectateurs, celui de la scène.

La multiplicité des points de vue au cinéma est assurée par la technique du montage collage. Marcel Martin nous explique que le cinéma est d'abord et avant tout un art du montage : *« Le montage (véhicule du rythme) est la notion la plus subtile et en même temps la plus essentielle de l'esthétique cinématographique, en un mot son élément le plus spécifique »*¹.

Voici comment Eisenstein définit la technique du montage : *« Le montage est l'art d'exprimer ou de signifier par le rapport de deux plans juxtaposés de telle sorte que cette juxtaposition fasse naître l'idée ou exprimer quelque chose qui n'est contenu dans aucun des deux plans pris séparément. L'ensemble est supérieur à la somme des parties. »*²

Dans la production d'un film, le montage devient donc cette organisation des plans du film selon certaines conditions d'ordre et de durée. Les plans pris séparément sont dénués de sens. C'est le montage de l'ensemble de plans qui va produire l'effet spécifique recherché et voulu par le cinéaste.

Gille Deleuze distingue quatre écoles de montage : la tendance organique de l'école américaine, la tendance dialectique de l'école russe, la quantitative de l'école française d'avant – guerre, et enfin l'école expressionniste allemande.

¹ Métais- Chastanier Barbara, *L'Art du montage chez Reza*, URL : <www.fabula.org/lht/2/Metais.html>

² Ibid

V.1. Différents types

Le montage alterné d'Eisenstein :

Ce montage consiste à assembler des parties différenciées, les hommes et les femmes, la ville et la campagne, les intérieurs et les extérieurs. « *Ces parties sont prises dans des rapports binaires qui constituent un montage alterné parallèle, l'image d'une partie succédant à celle d'une autre suivant un rythme* »¹.

Par exemple dans la séquence de *La grève*, Eisenstein juxtapose le massacre des ouvriers par l'armée et une scène d'égorgeage d'un animal à l'abattoir. Dans un autre film *Idle class*, sont décrits alternativement l'arrivée du vagabond à la gare et le réveil du riche mari de Edna.

Marcel Martin nous explique que la contemporanéité des actions, c'est-à-dire le lien temporel entre les plans alternés, n'est aucunement nécessaire : « Ce montage se caractérise donc par son indifférence au temps puisqu'il consiste justement à rapprocher des événements qui peuvent être très éloignés dans le temps et dont la simultanéité stricte n'est absolument pas nécessaire ». Le but de ce montage alterné est de faire surgir une signification symbolique ou un effet de cause/ conséquence, naît de la confrontation des parties juxtaposées.

Le ciné club de Caen nous précise encore qu'on insert souvent, dans ce type de montage, le gros plan – un mouvement de la caméra qui ne retient que le visage de l'acteur qui envahit tout l'écran- ou le très gros plan - montre un seul objet, un détail dramatiquement frappant, un détail du visage par exemple-. Ceci permet non seulement le grossissement d'un détail mais entraîne aussi une miniaturisation de l'ensemble. Il permet en outre de lire directement la vie intérieure d'un personnage, ses émotions, ses réactions les plus intimes. C'est le plan de l'analyse psychologique, une sorte de réduction de la scène à l'échelle d'un personnage :

« *En montrant la manière dont un personnage vit la scène dont il fait partie, le gros plan dote l'ensemble objectif d'une subjectivité qui l'égale ou même le dépasse* »².

¹Deleuze Gilles, *Cinéma I : L'Image- Mouvement*, Paris, Ed. De Minuit, 1983, P.47

² Ciné-club de Caen, URL : <cinéma\Ciné-club le montage au cinéma.htm>

Le montage dialectique de Griffith :

Dans ce montage règne la loi du processus quantitatif et du qualitatif, autrement dit c'est « le passage d'une qualité à une autre et le surgissement soudain de la nouvelle qualité(...) l'un qui devient deux et redonne une nouvelle unité, réunissant le tout organique et l'intervalle pathétique »¹.

Selon Griffith, les parties différenciées de l'ensemble du film se donnent d'elles même comme des objets indépendants sans lien logique. Il arrive que les représentants de ces parties s'opposent sous forme de duels individuels.

La composition dialectique c'est donc l'assemblage de plans juxtaposées, seulement par un procédé du développement émouvant qui est « un passage d'un terme à l'autre, d'une qualité à une autre, et le surgissement soudain de la nouvelle qualité qui naît du passage accompli ». La ligne narrative se trouve ainsi sans cesse divisée entre l'ancien et le nouveau.

Dans ce type de montage, on utilise très souvent la technique du raccord au flou. On termine le plan A par un flou et on commence le plan B par un autre flou vu l'absence de lien narratif. Mais ce que Eisenstein reproche à Griffith c'est de s'être fait de l'organique une conception sans loi de genèse ou de croissance, dans la mesure où les différents moments de l'ensemble naissent d'eux même et non selon une force motrice, une unité de production qui produit ses propres parties selon une division et une différenciation sensée.

Le montage quantitatif d' Abel Gance :

L'Ecole française d'avant-guerre rompt délibérément avec le principe d'Eisenstein de la composition organique. Abel Gance cherche avec cartésianisme affirmé le maximum de mouvements et réunit le tout dans une composition « mécanique » : « *Clair mouvement mécanique comme loi du maximum de mouvement pour un ensemble d'images qui réunit en les homogénéisant, les choses et les vivants, l'animé et l'inanimé, les reflets des pantins, les ombres de passants* »².

¹ Deleuze Gilles, *Cinéma 1, L'Image- Mouvement*, Paris, Ed. De Minuit, 1983, P.57

² Deleuze Gilles. Op. Cit., P.63

Ce type de montage accorde donc une grande importance à la quantité de mouvements et d'images, et les réduit à des abstractions géométriques pour les assembler ensuite dans une composition mécanique, celle de l'alternance, du retour périodique et de la réaction en chaîne qui constituent l'ensemble. Cette tendance est connue par son goût général pour l'eau et la mer, car elle trouve dans l'image liquide une nouvelle extension de la quantité de mouvements dans son ensemble.

Le montage expressionniste de Worringer :

« A la force infinie de la lumière s'oppose les ténèbres comme une force également infinie dans laquelle elle pourrait se manifester »¹. Tel est l'aventure de l'école expressionniste allemande qui s'intéresse davantage au trou noir, et nous accorde des exemples vertigineux. Par exemple dans le film *Dernier des hommes*, ce personnage est avalé par le trou noir des salles de toilettes du grand hôtel !

Worringer veut nous donner à voir une vie non organique des choses, une vie terrible qui ignore la sagesse et les limites de l'organisme. « *L'expressionnisme est un mouvement violent qui ne respecte ni le contenu organique, ni les déterminations mécaniques de l'horizontal et de la vertical* »² Il brise la ligne qui distinguerait la forme du fond, et nous propose un montage en zig zag entre les choses. Par exemple il nous donne à voir outre le mur qui vit, des ustensiles, des meubles, des maisons et leurs toits qui penchent, se serrent ou même happent ! Les choses sont tantôt entraînées dans un sans fond (trou noir), tantôt on les fait tourner dans un sans forme et se retrouvent par conséquent dans une sorte de « *convulsion désordonnée* ».

¹ Ibid, P.73

² Ibid, P.76

V.2. Le Montage cinématographique dans *Chambres*

Les monologues intérieurs dont Minyana fait ici un usage particulier, ne peuvent être réduits à une simple fenêtre sur l'intériorité des six personnages de *Chambres*. L'enchaînement de cette forme de discours devient ici un moyen, permettant à l'auteur d'enchaîner des espaces, des temps, des récits et des univers différents. Comme l'explique très justement Métais-Chastanier Barbara:

« Cette esthétique du fragmentaire, du discontinu permise par le monologue est à rapprocher du montage (qui suppose la fragmentation, le morcellement d'une scène en plusieurs plans) »¹.

Puisque Minyana n'a octroyé aucun concept habituel (acte, scène, tableau) au découpage scénique de la pièce, mais s'est contenté seulement de noter l'espace et le personnage énonciateur, nous voudrions alors proposer un découpage cinématographique de cette pièce, c'est-à-dire sous forme de plans :

Plan 1	Plan 2	Plan 3	Plan 4	Plan 5	Plan 6
Chambre 1	Chambre 2	Chambre 3	Chambre 4	Chambre 5	Chambre 6
Kos	Elisabeth	Arlette	Suzelle	Tita	Latifa

Au cinéma le plan est défini comme étant « l'ensemble des images représentées par une prise de vue « d'un seule tenant » (...) les plans se retrouvent au montage matérialisés en autant de morceaux de pellicules qu'il s'agit d'assembler »². Nous disposons donc de six plans. Avant de nous intéresser au type de montage susceptible d'être utilisé pour assembler ces six plans, nous allons d'abord examiner un premier type de montage, que nous avons repéré à l'intérieur de chaque plan.

¹ Métais- Chastanier Barbara, *L'Art du montage chez Reza*, URL : <www.fabula.org/lht/2/Metais.html>

² Boussinot Roger, *Encyclopédie du cinéma*, Paris : Ed. Bordas, 1967, P.1205

V.2.1. Le montage alterné

Les films commencent généralement par un plan d'ensemble, c'est-à-dire une vue panoramique du pays ou la ville où vont se dérouler les événements: « *Le plan d'ensemble embrasse tout un paysage, un décor, un groupe, une foule. Il tend à créer une synthèse, un cadre descriptif, un climat* »¹. Cette technique de caméra permet donc de dégager dès le début d'un film l'ambiance générale ou seront plongés les différents actants.

Comme nous l'avons déjà vu, le plan d'ensemble était un des procédés utilisés dans le montage alterné, car il construit le climat général où vont entrer en duel les différentes parties juxtaposées du film. La caméra descend ensuite plus bas, et attire notre champ de vision vers le quartier ou le groupe de personnes concerné, c'est ce qu'on appelle dans le cinéma le plan de demi ensemble : « *Le plan de demi ensemble est plus resserré, il ne couvre qu'une partie du décor ou de la foule, Il concentre l'attention sur un groupe bien particulier* »². Dans le montage alterné, c'est à partir de ce moment que commence l'alternance des plans opposés du film.

Dans la pièce théâtrale *Chambres*, il nous semble que Minyana avait emprunté ces procédés cinématographiques, mais les a réutilisés et façonnés autrement, selon les exigences de la scène. Tout d'abord, si nous considérons le hors scène la ville « Sochoux » comme un plan d'ensemble, puisqu'elle constitue le cadre général de la pièce, cette ville n'est pas présentée dès le début du texte, par le procédé de la description par exemple.

Au contraire, le paysage de cette ville française ne va se dessiner qu'au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture. Minyana nous accorde dans chaque plan, des fragments sémantiques -nous ne pouvons parler ici de phrases, vu l'absence de ponctuation- qui renvoient à Sochoux. Ce n'est donc qu'à la fin de la pièce que le lecteur/ spectateur arrive à créer une image mentale complète, un plan d'ensemble de ce que peut être la ville Sochoux selon le texte.

Nous avons remarqué aussi qu'à l'intérieur de chaque plan, outre les événements relatés par le personnage énonciateur, Minyana a introduit encore une fois des fragments sémantiques qui se reportent à l'espace réduit et clos où vit le personnage, la Chambre. Comme nous l'avons

¹ Le langage cinématographique, URL : <F:\cinéma\Le langage du cinéma textes.htm>

² Ibid

souligné dans l'analyse de l'espace dramatique, chaque personnage va nous léguer sa propre vision de cet espace intérieur.

Les six chambres peuvent être considérées ici dans un plan de demi ensemble, dans la mesure où on attire notre attention sur un groupe de personnages spécifique qui font partie de la ville Sochaux, un homme et cinq femmes-.

Dans ce texte dramatique, l'auteur a donc alterné dans les différents plans des fragments sémantiques qui renvoient tantôt à Sochaux, tantôt à la chambre du personnage énonciateur. Nous pouvons dire que Minyana a utilisé ici un montage alterné, puisque les deux espaces (l'extérieur et l'intérieur) vont s'opposer et s'alterner tout au long de la pièce. Voici un schéma qui pourrait résumer ce procédé.

Le schéma montre que chaque personnage nous accorde tantôt un regard vers l'extérieur, la ville Sochaux, tantôt un regard vers l'intérieur, la Chambre. Voici comment sont perçus ces deux espaces opposés et alternés dans chaque plan :

Plan 1 :

Pour Kos, qui nous raconte l'itinéraire qu'il avait suivi pour retrouver la chambre de son frère, Sochaux est une petite ville qui regroupe d'un côté des usines et des bâtiments Peugeot, et de l'autre côté, des rues, des églises, des hôtels, un casse – croûte, un billard et le café de Baumgartner :

« C'est entre l'église et les bâtiments Peugeot » p14, « ni à l'usine ni à l'hôtel n°1 » p15
« Il y a l'hôtel n°1 l'hôtel n°2 l'hôtel n°3, etc. à Sochaux c'est comme ça il y en a là là et là » (p14).
« Il y avait écrit chez Baumgartner en grosse lettres et en petites lettres casse-croûte billard » p14, « J'ai vu les rues les rues les rues » (p15).
« Vous marchez jusqu'au carrefour de Mulhouse vous remontez l'avenue du Général Leclerc (...) et puis l'église et puis l'usine et puis le hangar » (p15)

Tandis que l'espace intérieur, la Chambre, elle est réduite ici à un hangar désaffecté, celui de Boris Kos, le frère de Kos. Ce dernier porte un regard douloureux sur cet espace misérable où vivait, et surtout où est décédé son frère :

« j'ai pris en photo le matelas et puis Il y avait du sang sur un journal (...) il y avait du sang juste sur la photo d'un camion à benne en plastique (...) c'était le sang qui venait des pieds (...) il y avait du sang un peu partout » Kos (p.16).

Plan2

Selon Elisabeth, le deuxième personnage -très superficiel, ce qui est le plus intéressant à Sochaux, c'est surtout « La piscine Jules Ferry » p17 ou « le restaurant vietnamien sur la route de Belfort » (p19.).

Quant à sa chambre, c'est l'espace de son émancipation, où elle peut lire et réfléchir « *j'ai besoin de me retrouver de réfléchir de lire de travailler mon souffle* » p.18

Comme nous l'avons déjà vu, c'est aussi un espace intime et très positif dans la mesure où il inspire au personnage le sens de la responsabilité et de l'autonomie « *cette chambre c'est mon autonomie* » Elisabeth (p. 18.).

Plan 3

Le troisième personnage Arlette se contente de nous citer à Sochaux outre la maison Peugeot « *Il était déjà p3 chez Peugeot* » (p24), et un supermarché « *j'avais acheté une armoire à 1200 F à Conforama* », un des grands hôtels de Sochaux, là où elle travaillait : « *l'hôtel des Vosges à Sochaux* » (p23). Par contre, elle nous accorde un regard dépréciatif sur l'espace intérieur où elle vit, sa chambre : « *Ils disaient que je coupais mon enfant du monde extérieur qu'on s'enfermait dans ma chambre* » (p. 25).

C'est un espace d'enfermement. On reproche à Arlette de s'enfermer dans sa Chambre avec Lulu son enfant et d'avoir ainsi favorisé l'handicap du développement psychomoteur de ce dernier.

Plan 4

Suzelle nous cite de manière un peu précise quelques structures à Sochaux, tel les HLM, une station d'essence et des immeubles des PTT :

« *Le HLM d'Oscar à Bethoncourt* » (p29), « *La station d'essence la dernière en sortant de Sochaux sur la route d'Etupes* » p. « *ma vie avalée par les immeubles des PTT* » p32

Quant à l'espace intérieur, on a vu que Suzelle était au prise avec une obsédante chambre, celle de sa mère qu'elle a tendu de tissu bleu : « *je suis devenue fière comme si j'avais réalisé quelque chose le tissu sur les murs je l'avais posé c'était bien posé* » Suzelle (p. 27).

Cette chambre est aussi bien l'affirmation de sa fierté mais peut être lu aussi comme son unique raison de vivre : « *Je ne suis pas malheureuse du tout tu vois cette chambre je l'aime cette chambre c'est finalement moi* » Suzelle (p29).

Plan 5

Tout au long de son discours, Tita évoque un autre extérieur, une autre ville Villersexel, qui lui dicte des souvenirs de son enfance : « *j'aurai voulu revenir à l'époque de Villersexel tout au début (..) avec le château et les bois où on faisait les pique-niques avec maman* ». Sochaux n'est cité ici qu'une seule fois dans « *elle avait travaillé chez Marti à Sochaux aux cycles et puis ça allait plus elle s'était retrouvée avec ses quatre murs* » p34 Nous comprenons alors qu'elle est nouvelle à Sochaux.

Cependant l'espace intérieur, la Chambre 5, est vécu par Tita dans une perpétuelle souffrance, puisqu'il lui rappelle sans cesse les moments atroces de l'insecte avec son père, dans une cave à Villersexel :

« Le sexe de son père c'est d'abord son père il me le mettait là ou il faut dans la cave en général » (p.33), « c'est fini l'idée de Villersexel que je connaissais bien avant avant le sexe de mon père » (p33).

Il est clair dès lors que cette cinquième chambre est vécue par ce personnage comme une perpétuelle souffrance.

Plan 6

Dans cette dernière séquence narrative, Sochoux nous est présentée par le dernier personnage, Latifa, d'une manière terrible, voire effrayante , c'est l'église au lieu du cinéma, c'est la fermeture du centre de loisir, c'est le vol du supermarché le Printania, sans oublier enfin la direction de commissariat :

« je suis entrée dans cette église et pas dans un cinéma » (p38)

« On dit aux habitants de Sochoux : fermé le centre de loisir pour vos gosses »(p39)

« accusée du vol du Printania à Sochoux » (p40)

« direction de commissariat » (p40)

La Chambre 6 est pareillement perçu, c'est-à-dire d'une façon aussi abominable, puisqu'elle devient un espace d'enfermement et d'attente : le discours s'achève sur ce paragraphe : « *Contre autopsie s'il vous plait je porte plainte je ne sors plus de ma chambre je n'ai plus de salive j'attends* » Latifa (p. 41)

Si nous effectuons une reconstitution des morceaux, ou plus exactement des différents fragments qui renvoient à l'espace extérieur Sochoux, nous comprendrons que le choix de cette ville n'est certainement pas dérisoire. C'est le milieu provincial et surtout ouvrier dans lequel Minyana plonge ses personnages.

Minyana nous dévoile à travers le choix de cet espace géographique, la ville Sochoux, tout un style de vie. En premier lieu, c'est la ville où l'on fabrique des automobiles Peugeot comme l'affirment ces répliques : « *employé à l'usine Peugeot s'est laissé mourir les pieds gelés éclatés* » Kos (p.14) ; « *Il était déjà P3 chez Peugeot* » Elisabeth p.24 Ou encore « *José va bientôt être P 3 chez Peugeot* » Arlette p.35).

En second lieu, on nous fait remarquer que les activités commerçantes à Sochaux sont réduites au super marché « Printania » et le « Conforama », ou « le café de madame Baumgartner », « le restaurant vietnamien » et quelques hôtels « l'hôtel des Vosges à Sochaux ». Quant au divertissement, les structures sont réduites ici à une église, -un cinéma, un centre de loisir –fermé- ou une piscine.

Sochaux est présentée ici comme une ville n'offrant à ses habitants (les six personnages de Chambres) qu'une vie tantôt banale, tantôt effrayante et dénuée de tout charme ou tout plaisir. Finalement, bien que cet espace extérieur s'oppose à l'espace intérieur la Chambre, puisqu'il est un espace d'ouverture et d'agitation, il enferme en outre les six personnages de Chambres dans un quotidien banal et triste puisqu' aucune perspective de créativité ou d'ouverture d'esprit n'est octroyée aux personnages.

V.2.2 La technique du gros plan :

Nous avons déjà vu qu'on introduisait souvent, dans le montage alterné, les procédés du gros plan ou du très gros plan. Ces deux techniques de zoom, assurées par la caméra figée permettent de montrer dans les films le grossissement d'un détail et assurent la miniaturisation de l'ensemble : « *C'est le plan de l'analyse psychologique, une sorte de réduction de la scène à l'échelle d'un personnage* »¹.

Dans la pièce théâtrale *Chambres*, nous avons repéré aussi l'usage de ces deux procédés, non pas par la technique de la caméra figée puisqu'il s'agit ici d'un texte dramatique, mais par la force des mots, par un zoom en mots si l'on ose dire. Dans chaque plan, Minyana attire notre attention sur un détail, un objet ou une partie du corps, qui suffit parfois à elle seule pour comprendre tout l'enjeu du plan. Dans le premier plan, ce sont les pieds gelés éclatés de Boris Kos. Dans le second plan, c'est la poitrine d'Elisabeth. C'est le tissu sur les murs chez Suzelle dans le troisième plan et l'haleine de mirabelle dans le plan quatre. Le sixième plan sur lequel se clôt la pièce *Chambres*, s'achève sur la bouche de Latifa. Nous illustrerons cet usage du gros plan dans le point suivant.

A travers l'usage de ce montage alterné, Minyana crée dans cette pièce l'illusion d'une présence réelle de cette dichotomie spatiale, l'extérieur (la ville Sochaux) et l'intérieur propre à chaque personnage, la Chambre assure de ce fait la production d'un espace filmique, et de façon

¹ Ciné- Club de Cahen, URL : <F:\cinéma\Ciné-club le montage au cinéma.htm>

générale de l'histoire, qui devient pour le lecteur ou le spectateur le seul repère narratif dénoté et apparent puisqu'il le retrouve dans chaque plan, même quand un autre personnage prend la parole. Minyana nous propose, en outre, à travers l'alternance des deux espaces, un fractionnement de points de vue de six personnages sur deux espaces qui les concernent – Sochaux- et la Chambre. Ces points de vue ne sont cependant visibles que pour le lecteur ou le spectateur étant donné la situation de non communicabilité des personnages.

V.2.3. Le montage simultané

Nous sommes convaincus que l'usage du montage alterné dans cette pièce ne suffit pas à lui seul pour recomposer tout le « puzzle », dans la mesure où il ne permet pas d'assembler les six plans proposés, mais nous plonge uniquement dans deux sphères spatiales opposées dans lesquelles figurent les six personnages, l'extérieur la ville Sochaux, et l'intérieur la Chambre. Nous nous proposons dès lors d'explorer chaque plan et essayer de résumer les récits relatés par chaque personnage pour tenter de trouver un lien narratif logique qui vient assembler ces six monologues, ou six plans.

Nous voudrions rappeler tout d'abord que l'auteur n'a octroyé dans cette pièce aucune possibilité de dialogisme aux six personnages. Comme nous l'avons déjà signalé, dans la pièce *Chambres*, le personnage dans chacune des six chambres ignore parfaitement les autres. Il n'y a pas de personnage transversal à l'ensemble dramatique de la pièce, mais chacun appartient simplement au même milieu urbain que les cinq autres, la ville Sochaux. Le fameux schéma actantiel de Greimas ne peut être appliqué ici, en l'absence de forces opposées ou d'adjuvants. Il s'agit pour les six personnages, dans les six plans, simplement et uniquement de parler.

Plan 1

L'exemple de la Chambre 1 est déterminant. Kos nous raconte comment qu'il s'est mis à la recherche de son frère Boris Kos à partir précisément d'un article de presse : « *J'veis lu ça que les pieds étaient gelés éclatés (...) ils écrivent ça dans le journal « le jeune Boris Kos » (...) je montrais l'article de journal* » (p. 13).

L'article de journal mentionne la mort, en raison du froid, d'un personnage délaissé dans un hangar désaffecté : un triste événement mais qui ne peut mobiliser un si grand intérêt : celui de lui accorder un article à la une d'un journal avec une photo du décédé :

« Moi je l'avais regardé cent mille fois sa tête du journal la tête du « jeune Boris Kos » et je l'avais pas reconnu non plus j'avais pas reconnu ses pieds j'avais pas reconnu sa tête c'était une autre tête d'homme maigre avec une barbe » (p.14)

Le récit de Chambre 1 met de ce fait en premier plan ce qui n'est que très secondaire dans l'ensemble des nouvelles présentées par le journal, « Un brusque coup de projecteur sur l'anodin, l'accidentel »¹ comme nous le dira Zarragoza.

Minyana attire ici toute l'attention du locuteur sur un détail cruel mais étrange, qui justifierait à lui seul le voyage de Kos comme l'illustre cet extrait :

Les pieds de Boris je ne pensais plus qu'à ça les pieds de Boris les pieds de Boris à force de lire ça dans le journal les pieds gelés éclatés du jeune Boris Kos (...) Donc j'ai pris le train pour aller voir ses pieds , (p.13).

Nous remarquons aussi que le drame exprimé par le récit est bien réel, bien présent comme dans cette réplique : « *je ne faisais que penser aux pieds de Boris à ses tarse et à ses métatarsiens à son sang sur le matelas* ». Mais si le journal, à travers l'article, est à l'origine du déplacement relaté par Kos, il est aussi présent à la fin de cette première séquence, mais cette fois ci avec une toute autre fonction.

Sur le matelas ou son frère a trouvé la mort, Kos trouve un journal ou plus exactement un supplément de Noël de l'Est Républicain tâché de sang. Ceci va lui inspirer la réflexion suivante : « *le sang sur le supplément le supplément qui protège du froid le supplément qui entoure les pieds mais les pieds éclatent quand même dans le supplément* » (p16). C'est une phrase terrible par le rapprochement brutal qu'elle crée entre le journal, consacré aux fêtes et aux cadeaux que se font les gens heureux. Pourtant, il n'a pu préserver les pieds du malheureux Boris Kos mort de froid, signalé dans cet extrait par l'opposition « *mais les pieds éclatent quand même dans le supplément* ».

¹ Fix Florence et Toudoire Frédérique. Op. Cit., P.32

Nous remarquons qu'il n'y a pas de révolte ni de cri dans ce personnage de Minyana bien qu'il répète à maintes reprises « *j'ai eu envie de pleurer* » p. , « *Et j'ai eu encore envie de pleurer* » p. mais aucune didascalie interne ne marque le passage à l'acte.

Ainsi dans cette première séquence, la stratégie de Minyana consiste à s'arrêter, ou plutôt à nous faire arrêter sur quoi nous pourrions passer rapidement sans lui accorder d'importance, et de nous forcer à regarder **ces pieds gelés éclatés**, comme une sorte de gros plan sur cette réalité dépourvue de toute poésie et rappel d'un quotidien banal mais terrible.

Plan 2

A la Chambre 2, Minyana semble porter des intentions ironiques à l'égard du personnage Elisabeth. Cette dernière est présentée comme un personnage superficiel. Elle est toute concentrée sur une *hypothétique* élection de Miss. Son récit est d'une réjouissante stupidité, comme dans cette réplique :

je pars avec un fort handicap les miss America sont beaucoup plus fortes que les miss françaises (...) miss Minnesota a une poitrine impressionnante elle joue de la harpe classique elle collectionne des savons, (p.17)

Elisabeth a cette obsession du tour de poitrine. Minyana utilise ici, encore une fois, le procédé du gros plan sur un détail physique, qui cause un peu le malheur d'Elisabeth. L'expression suivante va jalonner son discours : « *hélas je n'ai pas une poitrine impressionnante je n'ai pas de poitrine du tout c'est ça mon fort handicap* » (p.17). Ceci ne l'empêche tout de même pas d'affirmer qu'elle adore analyser les choses : « *j'adore discuter analyser les choses* » (p.19).

Minyana se plaît ici à peindre l'univers superficiel et médiocre d'une jeune femme qui se débat entre les deux hommes qui l'attirent : Michel « *aux cheveux raides et mordorés* » (p.19), et Mario aux cheveux bouclés « *puisqu'il est italien* » (p.19).

Elisabeth se prépare à cette élection qui devrait la sauver de la banalité du quotidien : « *Il faut que je me concentre sur l'élection et pas sur ces problèmes qui ne sont pas de véritables problèmes puisque j'aime Michel et que j'admire Mario* » (p.20). Ce qui est encore tragique dans ce récit est que la mère de ce personnage ayant été « *madelon à Nancy et qui a été photographiée pour des collections de pulls « Bergères de France »* » (p.22), cette mère là incarne, sans que sa

filles semble en avoir conscience, *la vacuité des rêves* de réussite factices d'Elisabeth. Car ils sont fondés uniquement sur un charme éphémère.

Plan 3

Le plan 3 est l'expression d'une réelle violence vécue et causée par le personnage énonciateur Arlette à la Chambre 3. Dans de bribes de discours désordonnées, Arlette nous raconte l'infanticide, le crime qu'elle a perpétré sur son enfant Lulu : « *je veux pax qu'elle reprenne Lulu et je fous Lulu par la fenêtre comme ça Lulu était à personne la Marie-Jeanne crie : infanticide infanticide !* » (p 26). Et sa tentative de suicide « *j'ai fait trois crises de nerfs j'ai pris des barbituriques je me suis tailladé les veines avec le couteau de mon parachutiste* » (p.26). Pour cette locutrice, la violence est aussi verbale comme on le voit clairement dans ces fragments :

« Je leur ai foutu un pot de moutarde à travers la gueule » (p.22), « moi aussi j'ai attaqué plus fort et sur la crèche qui était dégueulasse et la puéricultrice la nommée Marie-Jeanne avait donné un coup de pied contre le berceau de Lulu qu'est ce que je les ai emmerdés (...) à partir de là je me suis déchaînée » (p25).

Arlette utilise ici un registre de langue complètement relâché et agressif, celui des banlieues françaises. Minyana attire ici notre attention, encore une fois sur un détail non pas visuel mais plutôt sonore : « son développement psychomoteur », « *Comme pour conjurer ce qu'elle contient de dangers latents* » « non tu n'auras plus ta fille ! Pourquoi à cause de son développement psychomoteur »

Arlette réitère tout au long de son discours cette formule obscure, ce groupe nominal qui ne fait pas du tout partie de sa sphère langagière et qui dépasse de loin son niveau cognitif. C'est le cas aussi du mot ressassé « **processus** », qui devient l'occasion de lancer des plaisanteries douteuses et pour la plus part grossières, comme dans cet élément :

Ils voulaient connaître le processus ah bon le processus quel processus le processus pour faire un gosse tiens ça me fait rigoler Kiki je rigole je leur ai dit ça : vous voulez connaître le processus ? Je vais vous dire comment David m'a fait un gosse, (p23)

Le sens de ce mot nécessite une capacité d'abstraction qui lui échappe complètement. Arlette éprouve simplement le besoin de se défendre contre des mots qu'elle ne maîtrise pas, par la dérision. Minyana fait de ce personnage un être primaire incapable d'organiser un discours cohérents et structuré.

Plan 4

Dans ce quatrième plan, Suzelle se plaît de nous énumérer des bribes de souvenirs familiaux, tel « une histoire de pressing », « l'histoire de Sitges », le souvenir de la glace à la vanille ou celui de la sourde-muette Colette, de Schmidt, et bien d'autres.

Mais l'histoire qui ponctue son discours de manière excessive est celle du tissu sur les murs :

« 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 ». La réalisation de ce tissu est montrée ici comme l'unique ouvrage de Suzelle, c'est la raison pour laquelle il constitue toute sa fierté :

« Ca été un long travail je n'avais jamais fait ça mettre du tissu sur les murs et quand j'ai eu fini (...) je suis devenue fière comme si j'avais réalisé quelque chose le tissu sur les murs je l'avais posé c'était bien posé » (p 27), « mais à Sitge qu'est ce que j'avais réalisé rien du tout » (p 27).

En utilisant le procédé cinématographique du gros plan sur ce détail, le tissu sur les murs, Minyana en fait un rapprochement ironique : ce travail de tissu bleu dénué de toute originalité est présenté par le personnage tel une œuvre d'art, un merveilleux tableau, comme dans ces fragments : « *j'ai eu un éblouissement devant ce tissu et quand je sortais faire des courses je rentrais le plus vite possible pour aller voir mon tissu sur les murs* » (p27).

En étant obsédée par ce tissu, Minyana fait de Suzelle un personnage hanté par des souvenirs, un personnage qui n'existe que pour son passé. Ni le présent ni l'avenir semble l'intéresser : il est emprisonné à jamais par des images antécédentes !

Plan 5

Tita commence son récit en ces mots : « *Le sexe de son père c'est d'abord son père il me le mettait la ou il faut dans la cave en général il me tirait les cheveux pendant quatorze ans au moins* » (p.33). Tout ce qu'elle va raconter par la suite est en rapport direct avec cet inceste répété, souligné encore une fois par un détail. C'est le fait que le père boive de la mirabelle et que le rapport sexuel soit associé à l'haleine de mirabelle du père –aimant, comme l'indique cette réplique : « *il a mis son sexe en me tirant les cheveux pendant quatorze ans sa bouche puait la mirabelle* ».

Tita souffre de cette relation forcée, elle souffre beaucoup plus du fait qu'elle ne peut prendre plaisir à la relation qu'elle a avec José, dont la bouche sent le pain d'épice :
« *Comment faire quand on sent la mirabelle à la place du pain d'épice quand on n'oublie pas ?* »(p. 35). Cependant les affirmations de Tita ne dépassent jamais le ton du constat attristé.

Plan 6

La pièce s'achève sur la violence et un mouvement de révolte. Il s'agit de la prise de parole du dernier personnage Latifa. Le premier paragraphe de la 6^{ème} séquence se clôt sur cette phrase : « *C'est parce qu'il y a eu d'abord l'histoire du centre que l'histoire de ma mère ça été un coup plus dur mais maintenant il y a scandale je porte plainte !* » (p.37). C'est la phrase à laquelle fera écho la réplique suivante : « *Contre autopsie s'il vous plaît je porte plainte je ne sors plus de ma chambre je n'ai plus de salive j'attends* » (p. 41).

Nous pouvons ainsi dire que le fait divers de cette séquence est double : d'une part la fermeture du centre de loisir où travaillait Latifa en raison d'émanations toxiques causés par la peinture utilisée « la vermiculite » qui contient une forte dose du produit chimique l'urée-formol :

« On a commencé aussi à parler de l'urée-formol qui est dans la colle des plâtres les Etas-Unis interdisent de la vendre cette colle qui aurait un peu trop d'urée-formol » p.38 ; « on a tout cassé le placoplâtre et les murs avec la vermiculite » p.38
« et après l'isolation le malaise l'odeur et la destruction et voilà des mois et des mois de travail de destruction de reconstruction »P.39

Le résultat des travaux réalisés –la vermiculite dans les murs- dans le centre de loisirs où travaille Latifa est très nocif, des problèmes de santé chez toutes les personnes qui travaillent ou qui se rendent à ce centre mais aussi la fermeture de ce dernier, comme le montre cet extrait :

et ça continue ça sent ça sent ça sent quoi la vermiculite ? On saigne du nez on vomit la directrice demande son congé les médecins radinent l'Est (...) on dit aux habitants de Sochaux : fermé le centre de loisirs pour vos gosses, (P.39).

Par conséquent, Latifa va se trouver au chômage, elle nous le signale en ces termes :
« *je suis suspendue à un arbre parce qu'il n'y a plus de centre de loisirs et je travaillais au centre de loisirs madame Kriick elle a tout de suite été dirigée vers la bibliothèque du comité et moi je suis dirigée ou ?* » (P.39).

D'autre part, la mort de sa mère après une garde à vue pour un vol qu'elle n'a pas commis. Le ton de cette séquence est celui d'une plainte en justice, comme le montre cet extrait : « *Et deuxièmement ma mère ! D'autant plus que tout le monde a lu les journaux le scandale est là j'ai le vertige quand je regarde mes pieds c'est pas ma mère qui a volé ils l'ont tuée ils l'ont tuée elle a été assassinée* » (p.39).

George Zarragoza note que le ton de cette séquence est celui d'une femme qui éprouve douloureusement que l'autorité la dépossédée sans raison. Latifa est une kabyle originaire de Constantine : le récit de la « bavure policière », si nous pouvons le considérer ainsi, est perçu comme un acte discriminatoire insupportable. Mais le but de Minyana semble t-il, n'est pas de plaider une cause ou une autre, car le récit de Latifa ne fait pas référence à cette différence d'ethnies pour argumenter ou dénoncer.

« La différence de langue » est tout juste évoquée pour expliquer l'impossibilité de communiquer entre la mère de Latifa « Ouerdia » et les policiers qui ont perquisitionné chez elle, comme le précise cet extrait :

Elle a encore été suspecte parce qu'elle m'a dit en kabyle : Latifa je ne comprends rien. Ils ont cru qu'elle me disait ou elle avait caché le produit du vol mais elle me disait simplement : Latifa je n'y comprends rien. (P.40).

Minyana reprend aussi la technique du gros plan. Il nous fait une sorte de zoom sur la bouche de Latifa :

« je me suis rendue compte depuis longtemps que ma bouche c'est très important c'est un centre d'équilibre », « je suis heureuse quand j'ai de la salive en quantité normale, la langue souple et pas lourde les dents plutôt astiquées », « on parlait de ma bouche peut être parce qu'elle a un certain arc qu'elle décrit un arc (...) à l'intérieur il y a eu des accidents les dents les aphtes les appareils » (p38).

Mais à la fin de la sixième séquence, la voix de Latifa va cesser de se faire entendre parce qu'il lui est devenu impossible physiquement de continuer à s'exprimer : « *je n'ai pas de salive j'attends* » (p.39). Le silence de Latifa est celui sur lequel se clôt cette pièce.

Ainsi, sur l'espace scénique, le spectateur assiste simplement au passage de la voix d'un personnage, d'un comédien à l'autre qui se trouve dans la chambre suivante. On passe alors du silence à la prise de parole par le personnage/comédien suivant. Mais en l'absence d'action, qu'est ce qui motive ces personnages à entreprendre cet acte décisif, parler de soi ?

Nous avons remarqué qu'à l'origine de chaque prise de parole, un événement semble forcer la parole. Arlette, par exemple, déclare au début du plan 3 : « *A un moment ça a débordé, c'est tout* » (p.22). Pour Suzelle « *c'est la fameuse histoire du tissu sur les murs c'est cette histoire là qui est décisive* » p27. Ou Latifa « *c'est parce qu'il y a eu d'abord l'histoire du centre que l'histoire de ma mère ça été un coup plus dur mais maintenant il y a scandale* » (p.37).

L'évènement peut être aussi la lecture d'une expression choquante, écrite dans un journal. C'est le cas de Kos : « *J'avais lu ça que les pieds étaient gelés éclatés ! Gelés éclatés* » (p.13) Le fait peut être encore de nature itérative, comme pour Tita qui répète cette même phrase : « *Le sexe de son père c'est d'abord son père il me le mettait là ou il faut dans la cave en général il me tirait les cheveux pendant quatorze ans au moins* » (p.33).

Elisabeth commence son discours par une formule très enchantée : « *Je suis heureuse je suis heureuse j'ai la tête sur les épaules* » (p.17).

Ainsi la parole solitaire dans la pièce de théâtre *Chambres* de Philippe Minyana naît d'une violence vécue par le personnage, réelle ou dissimulée mais rendue nécessaire comme réaction vitale.

Si les six séquences (plans) qui composent cette pièce obéissent toutes à ce processus : un évènement qui provoque cette explosion motivant à son tour le discours ou la prise de parole chez le personnage, nous ne remarquons cependant aucune évolution narrative dans l'histoire de ces *Chambres*. Car le jeu dans cette pièce se déploie sur plusieurs niveaux, six plans qui se succèdent mais apparemment sans raison.

Minyana nous donne à voir six personnages qui relatent tour à tour, dans de bribes de récits, un évènement qui leur a bousculé et nous font part de leurs points de vue tantôt sur Sochoux, tantôt sur leur Chambre. Mais nous remarquons que la pièce se refuse d'accorder à quelque personnage parmi eux, une quelconque supériorité : Aucun monologue, aucun récit, aucune attitude n'est plus valable qu'une autre, aucun point de vue d'un personnage ne l'emporte sur les autres. Nous pouvons dire ainsi que la pièce *Chambres* avance de façon « désenchaînée », dans une sorte de collage discontinue de plans sans lien logique apparent.

Avec une telle structure de la dissociation, permise par la succession hétérogène des six monologues intérieurs, nous croyons repérer, dans cette pièce, une autre influence de la composition cinématographique, qui n'est lisible qu'à l'échelle de toute la pièce, celle de la technique du montage simultané, qui se base sur la simultanéité temporelle des différents plans montrés. Nous pensons alors que les six prises de paroles par les personnages de *Chambres* se font simultanément dans différents espaces intérieurs, les chambres, mais dans un lieu commun : Sochaux.

Scéniquement, cette situation dramatique est très complexe, voire même impossible, car seul le cinéma est capable de fracturer le regard. Dans un article intitulé *Théâtre et Cinéma*, Bazin s'intéresse justement à ce dispositif de fractionnement de points de vue et du regard que seul le cinéma le permettait. Il évoque en ces termes une scène du film *Les Parents terribles* :

Cocteau se replaçait ainsi au principe même des rapports du spectateur et de la scène. Alors que le cinéma lui permettait d'appréhender le drame d'après de multiples points de Vues, il choisissait délibérément de ne se servir qu de celui du spectateur, seul dénominateur commun à la scène et à la salle¹.

Et pour reprendre les termes employés par Gilles Deleuze, seul le cinéma est à même de proposer aux spectateurs des « **images objectives** » et des « **images subjectives** ». En effet, la caméra peut soit offrir le point de vue d'un personnage (une technique de la caméra subjective), soit se faire le porte-parole du « réel objectif ».

La pièce théâtrale *Chambres* semble adopter ces deux modes, simultanément. Car depuis la scène ou le texte, plusieurs niveaux de représentation s'offrent en même temps, au spectateur ou au lecteur qui, s'ils se distinguent peut être aisément à la lecture, se confondent sur scène.

Le premier niveau correspond à ce qui se passe réellement, à savoir l'absence de dialogue. C'est uniquement cet espace objectif visible depuis la scène, les six comédiens, les six corps présents en même temps sur une même scène théâtrale vide, et ceci tout au long de la représentation de la pièce.

¹ André Bazin, *Théâtre et Cinéma, Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. Cerf- Corlet, 2003, p. 147

Le second niveau, c'est ce réel objectif commun, produit ici par l'usage de la technique cinématographique du montage alterné, à savoir le hors scène, la ville Sochaux. A travers l'alternance des points de vue –sur Sochaux et la chambre- prononcée dans des monologues intérieurs par les personnages dans chaque plan, cette réalité urbaine, devient pour nous les lecteurs/ spectateurs, cette ville industrielle et ouvrière qui regroupe et enferme en même temps les six personnages, dans leur chambres, mais aussi dans un quotidien banal et triste.

Le dernier niveau de représentation se joue au niveau du monologue intérieur. C'est l'espace subjectif et fictif clos où se déploie chaque monologue de chaque personnage. La Chambre, devient ici pour chaque personnage, le lieu où l'on se retire du monde, en l'occurrence ici la ville Sochaux, pour parler des conflits qui nous opposent à lui : Parler pour ne pas se laisser engoutir par la ville, et par cette vie terrible ou banale qui leur est offerte.

C'est ici l'un des points de convergence des six Chambres : la parole donnée à des humbles, à ceux qui dans le cadre habituel du discours littéraire ou médiatique, n'en ont pas l'accès. Bien qu'ils vivent la difficulté, ces personnages ne se plaignent pas de leurs conditions et c'est ce qui accentue davantage le malaise que le lecteur ou le spectateur éprouve à les entendre parler de leur quotidien terrible.

Le plus remarquable c'est que Minyana ne semble à aucun moment plaider pour ces personnages anodins. La force de leurs paroles vient uniquement de la charge de réel dont cette parole est chargée : parole lourde, épaisse, mais surtout réelle.

En utilisant la technique cinématographique du montage simultané, le seul lien logique qui permet de recomposer le puzzle dans cette pièce complexe, devient donc la simultanéité temporelle : Les six paroles solitaires des six personnages de *Chambres* sont prononcées simultanément ou dans des temps plus ou moins rapprochés, dans différentes Chambres –qui peuvent être virtuelles- dans un lieu commun : la ville Sochaux.

Conclusion du chapitre :

Ce travail particulier de la composition hétéroclite que l'on a trouvé chez Philippe Minyana dans *Chambres*, nous a semblé relever fortement de l'esthétique cinématographique. Par le biais du fractionnement de points de vue, par l'usage de deux techniques de montage – alterné et simultanée – nous amène finalement à la question du sens et de sa relativité. Cette question, Maurice Blanchot l'a posé en son temps, dans le champ de la littérature : « *Comment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l'écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme forme ?* »¹.

Une interrogation qui peut se poser aussi pour le cinéma, comme le souligne Alexandre Astruc : « *Même composé d'images immobiles, mises bout à bout sans liaison entre elles, un film s'écoule temporellement et a un sens défini. Il va du commencement à la fin de lui-même et, par son essence de film, il acquiert un lien interne qui lui est précisément donné par sa durée. Ce lien (...) est inhérent à n'importe quel film, de sorte qu'au cinéma il n'y a jamais d'images isolées ; même si cet ordre n'existe pas dans la pensée du créateur, la dimension temporelle le crée* »². Contrairement donc à l'écriture romanesque post-moderne qui ne peut que mimer typographiquement cette rupture du sens par le recours à la forme fragmentaire, lorsque le théâtre s'imprègne du langage cinématographique, en l'occurrence dans cette pièce du caractère de la simultanéité temporelle et de l'alternance des points de vue, nous ramène toujours vers la suspension du sens, à « l'interruption comme sens » pour reprendre les termes de Blanchot.

En effet, les différents emprunts à la forme cinématographique soulignent pourtant la difficulté à assigner un sens défini à l'événement représenté au-delà de la diversité des points de vue qui le constituent. Pour revenir à Philippe Minyana, il s'agit moins dans *Chambres* de faire varier une situation dramatique : un personnage présent seul dans une chambre et prononçant un monologue intérieur, que de montrer que cette situation banale, n'a de sens que pour ceux qui la vivent (ces habitants de Sochaux). La situation n'a donc pas de sens ou de signification immanente en elle-même, mais chaque récit, chaque vision de chaque personnage, porte en elle un sens, qui apporte à cette situation dramatique banale, une sorte d'*objectivité relative*.

¹ Cité par Métais- Chastanier Barbara. Op. Cit.

² Ibid

Mais devant l'impossibilité d'établir ou de choisir le récit qui ferait ici autorité, car Minyana n'a accordé à aucune des histoires relatées une quelconque supériorité, les personnages de *Chambres* semblent alors nous livrer l'événement dans son immédiateté.

Nous voudrions signaler en outre un autre point très important. Il ne s'agit en aucun cas de faire du théâtre avec du cinéma, et encore moins de montrer une quelconque symétrie qui puisse traverser ces deux arts hybrides. Nous pensons que le projet de création dans *Chambres* consistait simplement à réinventer et réaliser, dans un espace et avec des moyens propres à l'univers théâtral, des possibilités esquissées par les cinéastes. Parmi ces moyens, la forme du discours « le monologue intérieur ».

Si nous faisons référence à la définition du monologue par l'Abbé d'Aubignac « *Il est quelque fois bien agréable sur le théâtre, de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées* »¹, nous comprendrons certainement que cette définition est classique et qu'on ne peut l'appliquer dans notre pièce.

Les six monologues dans *Chambres* sont utilisés dans une perception contemporaine. Il ne s'agit pas pour les six personnages de jeter un regard d'analyste au fond du puit obscur de leurs consciences, en seraient-ils capables d'ailleurs ?

Comme le souligne Georges Zaragoza, ces personnages n'ont pas l'intelligence de Hamlet qui s'interroge sur le sens et la valeur de l'acte, ni celle de Rodrigue qui met en dialogue la voix de l'honneur et celle de l'amour, ces personnages ne sont pas suffisamment armés pour méditer contre l'injustice faite à la condition humaine. La parole solitaire devient ici non pas un instrument de pensée, mais un moyen de survie.

On pourrait comparer ces personnages à ceux à qui les journaux consacrent quelques lignes à la rubrique des faits divers, parcourues dans les meilleurs des cas « *par un lecteur distrait et peu intéressé par ces « catastrophes » particulières* »²! Nous pouvons dire aussi, que Minyana invente ici une nouvelle forme du monologue, une forme ouverte, celle de l'expulsion (et non d'introspection) : une parole en quête d'écoute à qui voudra bien la recevoir !

¹ Fix Florence et Toudoire Frédérique. Op.Cit., P.21

² Ibid

Chapitre 2

« *Inventaires* » et le dispositif télévisuel

«La théorie de la télévision a ceci de particulier, qu'elle s'ancre dans une réflexion sur l'activité du téléspectateur ».

François Jost, *Comprendre la télévision*.

« De l'espace scénique à l'espace numérique, la force archaïque du théâtre intègre les nouvelles technologies comme condition de son actualité ».

Françoise Gomez, *L'enseignement du théâtre et les nouvelles technologies*

Introduction

Si nous faisons l'inventaire des œuvres de Philippe Minyana, nous constaterons sans doute qu'il dispose de plusieurs écritures, dont la pièce théâtrale *Inventaires* (1987) n'est qu'une étape parmi tant d'autres dans une longue carrière.

En nous focalisant sur cette pièce (à ce jour la plus connue de l'auteur) nous avons remarqué l'emploi d'un procédé singulier et inhabituel au théâtre, celui du *jeu* « télévisé » ou « radiophonique » comme le précise la première didascalie de la pièce :

« Il pourrait s'agir d'une sorte de « jeu » : un « marathon » de la parole : raconter son histoire, tout dire... » (p.44)

Cette pièce théâtrale prend donc la forme d'un jeu de la parole qui s'effectuerait en direct, pour un micro radiophonique ou une caméra télévisuelle. Et le public théâtral deviendrait l'échantillon sur lequel on teste la performance des trois candidates d'*Inventaires*, à savoir Jaqueline, Angèle et Barbara.

Cependant, la question que nous nous posons c'est de savoir si cette pièce théâtrale fonctionne réellement selon tous les procédés scéniques et énonciatifs d'un vrai jeu télévisé (nous ne prendrons pas en compte ici la possibilité du jeu radiophonique), ou en reprend t-elle uniquement quelques éléments ?

Afin de répondre à ces questions, nous nous proposons d'abord de faire un petit tour du côté du monde de la télévision afin de préciser certaines notions de base sur la production des émissions et des jeux télévisés. Nous reviendrons ensuite vers notre corpus d'étude pour vérifier le fonctionnement du dispositif énonciatif du texte et du dispositif scénique de sa représentation.

I. Le monde de la télévision

I.1. La télévision comme objet d'étude

Au XVIII^e siècle, les romans étaient strictement déconseillés aux jeunes filles et, au XIX^e siècle, celles qui se passionnaient par leur lecture étaient considérées comme perdues, *Madame Bovary* illustre parfaitement cette attitude étant donné la confusion qu'elle a longtemps générée entre un roman d'aventure et la vie. Ce fut ensuite au tour du cinéma de devenir un objet indésirable, au début du XX^e siècle.

Quant à la télévision, longtemps considérée comme un simple « divertissement d'ilotes », elle ne fut hissée au rang d'objet d'étude universitaire que dans les années quatre-vingt. Date à laquelle on vit apparaître parmi les spécialistes de l'image et du cinéma, en France et aux Etats-Unis, plusieurs théoriciens de la télévision et médiologues (tel : Ang 1985 ; Blum 1985 ; Liebes et Katz 1986) qui ont proposé les premières études de programmes télévisés, en s'intéressant à la série Dallas comme support d'étude.

La conception de la télévision consistait à l'origine à associer le téléphone à la vision à distance, un travail qui a abouti après plusieurs expérimentations à l'invention de la télévision. Cependant son accession au statut de média est passé par divers rapprochements avec des types de spectacle ou de médias déjà existants à l'époque, comme le témoignent les différentes appellations qu'on a pu lui attribuer : salle de cinéma à distance (sans fil), cinéma domestique (sans fil), récepteur son - image, parole télévisée, actualités télévisées ou encore salle de cinéma et de télévision. Ces désignations trouvent leur origine dans les conditions de diffusion ou dans le contenu des programmes de cette télévision naissante du début du XX^e siècle.

François Jost nous explique *qu'un média ne se constitue vraiment comme tel qu'à partir du moment où il passe du stade de la nouveauté technique à l'élaboration de programmes*¹. Nous comprenons par ce point de vue que la télévision n'est devenue réellement un média que parce qu'elle s'est imposée en tant qu'une institution avec sa propre logique, gérant des chaînes, des programmes et des contenus audio-visuels, en vue de toucher un public.

¹ Jost François, *Comprendre la télévision*, Ed. Armand Colin, Coll. 128 Cinéma, 2005, P.9

Quant à l'analyse de la télévision, elle reste aujourd'hui encore très largement centrée sur des collections de programmes plus que sur leur programmation. Plusieurs penseurs se sont aussi interrogés sur la spécificité de la communication télévisuelle par rapport au langage cinématographique :

Y a-t-il un langage télévisuel ?

Il semble que oui. Du fait que le direct soit sa première caractéristique, puisque les images et les sons sont diffusés en direct du studio. Thévenot voit dans ce langage télévisuel direct qui se prête particulièrement bien à la retransmission d'événements d'actualité et du journal télévisé « *la vérité toute nue et chaude* »¹. Arnheim moins optimiste craint plutôt que le direct annule la réflexion au profit de l'émotion. Cette tactilité du direct a deux incidences fortes, l'une sur les programmes, et l'autre sur la relation aux téléspectateurs qui seront très souvent confondus par la diversité de ce qu'ils pourront voir.

Autre trait du langage télévisuel est cette relation particulière d'intimité qu'il installe avec le téléspectateur au quotidien, et qui rend ce dernier fidèle à tel ou tel programme. En ce sens, dès 1950, Wladimir Porché Directeur de la RTF, a recommandé à tous ceux qui s'adressaient aux téléspectateurs par l'intermédiaire de la caméra de « *fixer la caméra puisqu'ils s'adressent non seulement à une salle, mais à des spectateurs isolés* »², donc finalement à une seule personne. Ceci est une nouvelle forme de langage puisqu'elle s'oppose radicalement à celle du cinéma de fiction qui, pour montrer l'intrigue, interdit aux acteurs de regarder vers l'objectif afin de donner l'impression que l'histoire se déroule toute seule et d'elle-même, pour que spectateur s'y identifie. Alors que l'adresse de l'animateur au téléspectateur vise justement à établir un lien très proche de la conversation et qui suppose un échange franc, c'est-à-dire « *Les yeux dans les yeux* ».

Certains théoriciens pensent même que cette intimité est produite par l'usage seul de la technique du gros plan. Car à la télé, on représente l'individu à l'échelle de son téléspectateur dans la mesure où l'écran rend illisible le plan général ou le plan d'ensemble (nous avons déjà expliqué ces techniques de la caméra dans le premier chapitre).

¹ Cité par François Jost, *Comprendre la télévision*, Ed. Armand Colin, Coll. 128 Cinéma, 2005, P.14

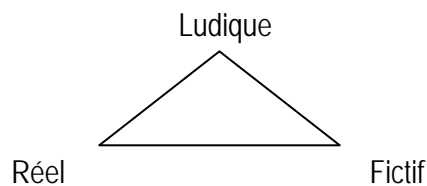
² Ibid

On remarque aussi que dans les émissions et les reportages, le réalisateur place plusieurs caméras de sorte que l'animateur ou le présentateur puisse passer d'une caméra à l'autre, ce qui permet de rapprocher des espaces disjoints, et de convaincre du téléspectateur, qu'il est partout à la fois .

I.2. Le jeu télévisé

Dès les années quatre-vingt, on vit défiler à la télévision française plusieurs émissions ayant marqué cette période. Sachant qu'une émission télévisée est une production audiovisuelle d'une certaine durée diffusée sur une chaîne de télévision.

Il y a aussi le monde ludique qu'on retrouve en particulier dans les jeux télévisés, dont le but est de distraire. Comme on peut voir dans le schéma présenté ci-dessous, le monde ludique *est un intermédiaire entre le monde de la fiction, auquel il emprunte ses règles, et le monde réel, qui lie de façon diverse le joueur au monde du jeu*¹.



Le jeu télévisé est défini comme « *un univers régi par des règles plus ou moins contraignantes, qui s'exercent dans un monde plus ou moins proche de notre réalité, mais dans lequel ceux qui jouent sont des personnes appartenant à notre monde, avant d'être des personnages* »². Roger Caillois distingue toutefois quatre types de jeux télévisés, dont trois se rattachent directement au monde ludique et un quatrième qui s'en écarte un peu pour glisser vers le monde réel et le monde fictif :

- *Ilinx* qui signifie « tourbillon d'eau » et que l'anthropologie l'utilise pour regrouper tous les jeux qui produisent des sensations fortes –vertige, voltige- et dans lesquels le joueur ne joue qu'avec lui-même. On peut citer parmi les jeux qui appartiennent à la tendance ilinx, *Fort*

¹ Ibid.90

² Ibid

Boyard qui place les candidats dans des épreuves très physique, ou *La Course au trésor* et *La piste de Zapatan* qui impose aux candidats un parcours sportif.

- Les jeux d'*aléa* appartiennent eux aussi à ce principe du jeu pour le jeu. On y inclus par contre « tous les jeux fondés sur une décision qui ne dépend pas du joueur, sur laquelle il ne saurait avoir la moindre prise », comme dans *Le tirage du loto* ou le *Millionnaire*.

- D'autres jeux télévisés se distinguent des catégories précédentes, dans la mesure où ils opposent des individus ou des équipes et non l'individu à lui-même. Ce sont les jeux *agonica*, mot grec qui désigne le combat ou la compétition, qu'elle soit physique ou cérébrale. Comme dans *Les chiffres et les lettres*, *Questions pour un champion* ou même *Intervilles*.

- La quatrième catégorie distinguée par Caillois est *mimétisme* (*mimicry* en anglais) qui englobe tous les jeux dans lesquels on demande aux candidats d'imiter une personne célèbre, un chanteur, un acteur (*Le Masque et les plumes*, *Carnaval*) ou de jouer une situation, survivre sur une île déserte dans *Koh-Lanta*, mettre en œuvre un scénario dans la série télé-réalité *Loft Story*.

Quant à la mise en scène d'un plateau de télévision- qu'il s'agisse d'une émission ou d'un jeu télévisé- on distingue généralement six éléments clés : le plateau (l'espace), le décor, le dispositif scénique, l'animateur, les invités et enfin, le public. Comme on peut le voir dans ces deux photos prises de l'émission « C dans l'air » diffusée sur France 5 :



C'est le déplacement de la caméra qui nous fait voir l'essentiel du dispositif de ce plateau. Ce dernier dégage ici une impression de sobriété et de sérieux, due à l'usage des codes de l'actualité et du direct, qui sont : le bleu, l'horloge, l'écran Plasma et le dispositif technique visible. Le public est secondaire. Il est passif, muet, et il n'intervient pas dans le débat. Il est cependant placé face au présentateur.

I.3. Rôles de l'animateur

L'animation d'une émission de radio ou de télévision ne peut se réduire à présenter les différents éléments qui la composent, ou à commenter des extraits vidéo ou sonore de toute opinion. Comme l'explique très justement Joël Le Bigot, l'animation « *se fonde sur la personnalité de ceux qui la font, avec leurs traits de caractère et leur culture* »¹.

L'animateur est un avant tout un « *saltimbanque, son savoir-faire n'est pas clairement identifié et balisé, son parcours ne résulte pas d'une formation spécifique. Il est le pur représentant de la télévision, média de proximité et de l'habitude* »². Outre le fait de préparer, d'expliquer et de coordonner le mouvement entre les segments, les sujets, les discussions entre les personnes invitées, l'animateur se doit de « *donner de l'âme (anima) à son émission* »³. Il se doit par conséquent d'être vivant et jamais ennuyant, et de donner de la couleur à son émission.

L'animateur est appelé à « *créer une ambiance* » et à attribuer à l'émission qu'il anime un *ton* qui peut être sérieux, ou relever de l'humour ou de l'insolence. Les jeux par exemple n'ont pas toujours un ton ludique : Nagui, quel que soit le jeu qu'il anime, introduit une dose d'humour. Quant au format international du Maillon faible (The weakest link), il doit son succès grandiose au ton sérieux et très sévère de son animatrice Laurence Boccolini. Le ton représente donc la marque de fabrique de l'animateur, qu'il va décliner dans différents programmes, tout en respectant l'identité de la chaîne, comme Canal + par exemple qui privilégie le ton décalé ou ironique.

Nous allons désormais tenter de voir si le dispositif énonciatif et scénique –de la représentation- de la pièce *Inventaires* fonctionne réellement selon tous les procédés du jeu télévisé, que nous venons de préciser.

¹ Propos de l'animateur Joël Bigot, URL : <didier.pdf>

² Duccini Hélène, *La télévision et ses mises en scène*, Ed. Armand Colin, 2005, P. 67

³ Propos de l'animateur Joël Bigot, Ibid

II. Etude du dispositif énonciatif dans la pièce théâtrale « *Inventaires* »

Dans *Inventaires*, cette deuxième pièce de Minyana que nous nous proposons d'explorer, il nous a semblé que seules les conditions d'énonciation et la poétique du texte constituent le moteur de la pièce et de sa textualité. Afin d'étayer cela, nous étudierons d'abord la situation et les conditions d'énonciation dans lesquelles évoluent les personnages de cette pièce. Nous analyserons par la suite le discours énoncé dans sa dimension poétique.

E. Benveniste définit l'énonciation comme étant *La mise en fonctionnement de la langue par un acte individuelle d'utilisation*¹. On peut aussi envisager l'énonciation dans un cadre strictement linguistique, comme un ensemble d'opérations constitutives d'un énoncé, « *l'ensemble des actes qu'effectue le sujet parlant pour construire dans un énoncé un ensemble de représentation communicables* »².

Or, le langage dramatique est sous-tendu par une double énonciation : en l'absence de narrateur pour raconter les faits, ce sont les personnages qui prennent en charge l'énonciation. Sur scène, chaque personnage qu'un acteur incarne, reçoit les propos et les gestes des autres. Cela constitue le premier degré d'énonciation. Mais tout cela se passe devant une salle, où se trouve un public. Ce que dit le personnage, et ce que l'autre répond, et ce que disent les gestes, costumes, décors, tout cela forme un message que les spectateurs reçoivent. Cela constitue alors le second degré de l'énonciation. Il ne faut pas oublier toutefois qu'à travers les propos des personnages, se fait entendre le discours de l'auteur qui, par leur intermédiaire, s'adresse toujours à ce destinataire présupposé, le spectateur.

Les travaux d'Anne Ubersfeld sur l'énonciation théâtrale, ont montré aussi que tout énoncé prononcé par un personnage/acteur, est inséparable de la situation et des conditions d'énonciation qui l'ont produit. « *Le discours théâtral est toujours en situation* »³, tout énoncé est dépourvu de sens si on le soustrait de la situation et des conditions d'énonciation qui l'ont produit.

¹ Cité par Charaudeau Patrick, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris : Ed. Seuil, fev. 2002, P. 228

² Ibid, P.229

³ Pruner Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Barcelone : Ed. Armand Colin, 2005, P. 25

II.1. Les protagonistes

Selon les didascalies liminaires de la pièce, les personnages sont en nombre de cinq, trois femmes « candidates » et deux animateurs :

Il y a trois candidates : JAQUELINE
ANGELE
BARBARA

Il y a une animatrice : EVE

Il y a un animateur : IGOR (invisible, voix micro), (p. 41)

Les trois candidates sont d'un certain âge. Angèle est grand-mère (« je suis grand-mère ! » p46). Toutes les trois sont à peu près de la même génération, celle des années quarante et cinquante, comme le précise ces répliques : « après ce qu'elle m'a fait ma mère en 42 » Barbara p.54, « C'est la robe de 1954 » Angèle p.49, « une pleine cuvette de sang en pleine nuit de 1957 » Jaqueline p.50.

Dans ce jeu dans lequel elles sont engagées, chacune d'entre elles doit établir un « inventaire » de son vécu, c'est-à-dire énoncer une liste détaillée ou un bilan verbal de tout ce qu'elle a vécu jusqu'alors. Quant aux présentateurs, le rôle de l'animatrice Eve se limite au début à nommer les candidates, comme dans cet extrait :

« Bonsoir je m'appelle Eve. Nous recevons ce soir Jaqueline Angèle et Barbara...Je vais les chercher » (...) (*elle les appelle au micro*) Jaqueline Mettal ! Angèle Rougeot ! Barbara Fesselet ! » (p45)

Elle décide aussi de l'ordre des interventions des candidates, ainsi que de leur durée, comme dans ces deux répliques, ou elle ôte la parole à Jaqueline pour la passer à Angèle ensuite à Barbara :

- *Tout à l'heure merci ! Angèle Rougeot !*
- *Merci ! Barbara !* (p48)

Cependant, à la fin de la pièce, une indication scénique montre qu'elle doit même chanter, sans pour autant nous citer le morceau musical : « *Eve chante tout en présentant trois petits cadeaux qu'elle exhibe au public* » (p.60).

Par contre le deuxième animateur Igor, qui est invisible, est réduit à une voix micro ou une voix off. On peut imaginer qu'il se trouve dans le studio, mais il s'agit ici d'une pièce théâtrale, il sera donc dans les coulisses. Son rôle c'est de perturber les candidates en leur autant la parole. Il arrive toutefois qu'il leur pose des questions :

IGOR.- (*voix micro*) Bonsoir mesdames ! Barbara approchez approchez plus près plus près... (...)

A votre avis pourquoi avez-vous été choisie ?

IGOR.- Et vous Jaqueline ? (p.58)

IGOR.- Et vous Angèle Rougeot ? (p.59)

II.2. La situation d'énonciation

Patrice Pavis souligne dans son nouveau modèle d'analyse du texte dramatique spécifique aux pièces contemporaines que « *La situation d'énonciation (ou situation du discours) donne au texte « sur le papier » une vie scénique imaginaire, elle fournit au lecteur une représentation mentale de la scène et du jeu, elle figure la circulation de la parole* »¹.

Si dans la pièce théâtrale *Inventaires*, aucune didascalie (interne ou externe) ne vient indiquer clairement l'espace dramatique (imaginaire) où se déroule l'histoire, nous retenons néanmoins ces quelques indications scéniques :

« *Il pourrait s'agir d'une sorte de « jeu » : un marathon de la parole* », « *autour de l'idée du jeu télévisuel..* », « *Il y a, à l'avant scène, une sorte de guirlande lumineuse qui détermine un espace de parole* », « *Il y a aussi trois sièges* » (p. 41).

Si l'on fait une reconstitution de tous ces indices, on comprendrait certainement que ce jeu de la parole doit se dérouler sur un espace dramatique et scénique similaire à un plateau de télévision, car comme on a pu le voir dans notre synthèse du monde de la télévision, la plupart des jeux télévisés se déroulent vraisemblablement en direct d'un plateau de télévision. A l'exception bien sûr de quelques uns (ex. Fort Boyard) qui se font dans un espace externe comme le château ou la forêt.

¹ Pavis Patrice, Op. Cit., P.10

Toutefois, on suppose avec la didascalie « *Il y a, à l'avant scène, une sorte de guirlande lumineuse qui détermine un espace de parole* » que la parole dans *Inventaires* est proférée dans un espace double, pris entre le « fond de la scène » où sont assises les trois candidates et qui représente ici l'espace « social » d'où viennent ces femmes, et « l'avant scène », la guirlande illuminée, et qui détermine un « espace de parole », l'espace vers lequel chaque candidate doit avancer, au début de la pièce, afin d'émettre son discours.

Nous avons remarqué que les trois candidates Jaqueline Angèle et Barbara ne communiquent pas entre elles, sinon gestuellement pour refouler l'autre et garder la parole le plus longtemps possible. Les seules instances dialogiques que nous avons relevées, se passent entre les animateurs et les trois femmes. D'abord avec l'animatrice Eve :

Eve.- Qui veut commencer ?

Angèle.- Moi !

Eve.- Angèle Rougeot ! (p.53)

Ensuite avec l'animateur invisible (voix micro) Igor :

Igor.- A votre avis, pourquoi avez-vous été choisie ?

Barbara.- Parce que je suis intéressante vous m'avez dit que j'étais intéressante !

Igor.- Et vous Jaqueline ?

Jaqueline.- Merci de m'avoir choisie...Merci...

Igor.- Et vous Angèle Rougeot ?

Angèle.- (...) parce que je suis sincère ! (p.58/59)

En l'absence donc de toute communicabilité entre elles, les trois candidates s'adressent directement à un interlocuteur invisible, à un public virtuel sensé être des téléspectateurs peut être (nous le démontrerons plus loin, dans l'analyse du regard). Par contre, leurs échanges avec les animateurs se limitent à répondre aux questions qui leur sont posées.

II.3. Les conditions d'énonciation

Dans une pièce théâtrale, les conditions d'énonciation sont à reconstituer généralement à partir de la situation des locuteurs et des « *circonstances données de leurs paroles, de leurs faits et gestes* »¹. Les conditions d'énonciation dans *Inventaires* correspondent avec les règles imposées par ce jeu télévisé, conçu ici plus précisément comme un marathon ou une course de la parole. Mais curieusement déjà, les trois candidates semblent les connaître d'avance, car elles se prêtent au jeu dès le début de la pièce, sans que les animateurs ne leur rappellent les conditions de cette compétition du langage. Nous lecteurs (ou spectateurs) ne les découvrirons de ce fait qu'au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture/ ou dans le spectacle.

Les règles de ce marathon sont simples : parler à la demande, c'est-à-dire lorsque l'animatrice accorde la parole, ne pas prendre le temps de réfléchir, ne pas s'interrompre, et évoquer toutes sortes d'affirmations ou de souvenirs. Il importe peu que le récit évoqué soit véridique ou pas, car personne n'ira vérifier. Comme on peut le constater dans ce récit un peu exagéré de Barbara :

Ma sœur elle m'a traumatisée papa battait ma mère qui battait ma sœur qui me battait ma grand-mère battait mon grand-père et mon arrière grand-mère (...) papa s'est battu aussi en 14-18 et en 39-45 (p.55)

Le jeu ici c'est l'usage de *battre quelqu'un* et *se battre* à la guerre. On remarque le changement fréquent de statut : L'homme qui bat la femme ; la femme qui bat une femme ; la femme qui bat l'homme et une femme ; l'homme qui se bat à la guerre !

Ainsi chaque locutrice doit organiser sa confession comme elle l'entend, mais dans le cadre spatial circulaire, la guirlande, et dans le cadre temporel, c'est-à-dire le temps qui lui est accordé pour émettre à chaque fois une partie de son discours. La parole passe aussi d'une parleuse à une autre, et il faudrait que chacune reprenne son énoncé sans perdre le fil de ses idées et sans hésiter. Comme le fait Jacqueline dans cet extrait :

« Bonsoir ! Et puis après l'opération j'ai été à Maison Latiffe la maison de repos des enseignants le truc de la MGEN et là je me suis valorisée » (p.50)

¹ Ibid, P. 10

Mais ce qui compte le plus dans ce jeu, c'est certainement la vitesse du défilement du discours et sa massification. Minyana n'a pas indiqué l'usage du chronomètre, mais c'est aux interventions subites des deux animateurs de déstabiliser les candidates et d'instaurer une ambiance stressante.

Du coup, la difficulté de ce marathon de la parole devient, pour les candidates, non pas le fait de parler sans discontinuer, mais de se taire et attendre son tour pour réfléchir alors à ce qu'on vient de dire. Pour reprendre l'expression de Patrice Pavis, dans cette pièce théâtrale, il n'y a « *Pas de sous- texte mais un sur -texte* »¹ qui est mis immédiatement en relief -par l'ici maintenant de l'énonciation- pour effacer le récit qui vient à peine d'être dit par l'autre personnage.

II.4. Analyse du discours

Conformément à son étymologie, le texte dramatique est un texte à dire, à être porté sur scène. Il est constitué de mots, de phrases, de répliques et de sonorités, mais il n'est pas seulement un instrument de communication entre des personnages. Il constitue en outre un langage artistique et remplit une fonction poétique.

En ce sens, l'analyse d'une pièce de théâtre ne devrait pas se limiter à établir l'intrigue ou à reconstituer les actions et à suivre les échanges verbaux. Elle doit prendre en compte le matériau poétique offert, qui permet d'agir sur le lecteur. Comme l'enseigne P. Pavis, l'analyse « *consiste d'abord à s'immerger dans la textualité ; dans la matière et la musique du texte (...) à entendre les sons, les rythmes, les jeux du signifiant.* ».

La dimension poétique du texte *Inventaires* nous a paru très importante, dans la mesure où elle donne à cette pièce toute sa force et son efficacité. C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons maintenant au *Comment ça parle* dans ce marathon de la parole que nous livre Minyana. Nous nous proposons d'investir quelques axes fondamentaux susceptibles de constituer l'essentiel de l'originalité de la langue et de la composition de l'auteur.

¹ Ibid, P. 109

II.4.1. L'objet agissant des discours

Les contraintes prosodiques imposées aux trois candidates finissent par réduire ces dernières à de simples corps qui ne durent ou ne survivent que par la parole : raconter pour exister. Nous avons remarqué toutefois que chaque parleuse avait choisi un objet fétiche, ayant contribué dans le passé à forger sa propre identité comme l'indiquent les didascalies du début de la pièce :

*Les trois candidates, accompagnées d'un « objet- témoin » viennent à l'avant- scène.
Jaqueline est accompagnée d'une cuvette, qu'elle tient à la main.
Barbara d'un lampadaire
Angèle est vêtue d'une robe de 1954... (p.45)*

Qu'est ce qui explique ce choix ? Pour Jaqueline, c'est la cuvette ou elle avait craché autrefois ses poumons mais ou elle mettait aussi toutes sortes de petits bidules :

« - Bonsoir je ne me suis jamais séparée de cette cuvette c'est là que j'ai craché mes poumons » (p.46), « on y mettait de tout les clous les punaises les fusibles les vis les trombones les rustines de l'engrais... » (p.53)

La cuvette constitue ici un réceptacle de mort et de vie, surtout si l'on ferait un rapprochement avec la phrase suivante :

« Moi je veux bien être mère porteuse faire des enfants pour celles qui en veulent si ça vous intéresse mesdames profitez- en » (p 61).

On pourrait lire dans cette cuvette inoxydable (« ça remonte très loin » p 45) une métaphore de l'utérus qui témoigne de ce désir de Jaqueline de porter la vie.

Le lampadaire, ce phare dérisoire, a fait voir à Barbara la vie en rose, dans une existence pourtant difficile et sombre : « *ma vie est un désert* », *j'ai gardé cette cochonnerie à cause de cette lumière mi- jaune mi –rose mais surtout rose !* ».

Quant à la robe 1954, c'est une robe que portait Angèle pendant les moments d'amour et de plaisir extrême avec son amant :

« il aimait cette robe à la folie parce qu'on voit mon corps c'est ce que disait Marcel
« c'est une robe qui bouge avec ton corps » (p.52)

On voit bien qu'Angèle est restée attachée à cette robe pourtant, elle se situe à la limite du corps et de l'aspect extérieur. L'amant d'Angèle ne saurait dire s'il préfère la robe ou la femme ! La robe 1954 devient ici la métonymie du désir, car elle renvoie à un corps fantasmé par les hommes.

L'objet agit sur le discours de la parleuse dans la mesure où il dicte la parole au personnage et l'aide à se mémoriser de chaque détail vécu. Il devient en quelque sorte une source d'inspiration, comme on peut le voir dans ces extraits :

« Bon je la raconte l'histoire de la cuvette je me lance ça me rappelle la première fois que je suis montée en mobylette !» (Jaqueline p.48)

« L'histoire du lampadaire c'est le noyau de mon histoire alors on peut attaquer avec le lampadaire » (Barbara p.47)

« C'est la robe de 1954 la robe de destin disons de l'amour » (Angèle p. 49)

Avec le détail 1954, Angèle ne fait aucunement référence à une mode ou un style de vêtement lancé à cette époque, mais tout simplement, elle fait référence ici à l'année où elle avait connu son amant, Marcel.

II.4.2. Le registre de langue

Dans *Inventaires*, Minyana n'a encore une fois opté pour aucun découpage dramaturgique habituel, du genre tableau, actes ou scènes (C'est le cas aussi de la pièce *Chambres*). Les interventions des trois candidates se font ici non pas dans de courtes répliques, mais dans des blocs de récits assez compacts et longs, car rappelons-le : il ne s'agit pas ici d'un échange verbale entre des personnages interprétant une situation dramatique donnée, mais d'un « jeu » d'inventaire qui consiste à évoquer tout un vécu. Ce qui explique amplement le recours de Minyana au monologue intérieur comme forme de discours principale dans cette pièce.

De par sa nature, le monologue *est le discours d'un personnage non adressé directement à un interlocuteur en vue d'obtenir une réponse. Il se distingue par l'absence d'échange verbal et par la longueur d'une tirade*¹. En cette absence donc de tout dialogue entre les trois parleuses, nous considérons ici leurs interventions comme des monologues intérieurs, en dépit d'absence même de toute réflexion ou de méditation profonde.

Au début de la pièce, ces monologues sont souvent interrompus par les courtes phrases des présentateurs, comme le fait Eve dans cette réplique : « *Tout à l'heure merci ! Angèle Rougeot !* » (p.48). Mais à la fin de la pièce, ils s'allongent comme on peut le distinguer dans les trois derniers monologues intérieurs, dont la typologie graphique dépasse, pour chacun, une page et demi.

Cette pièce théâtrale a été écrite vers la fin des années quatre-vingt (1987). Minyana a toutefois choisi, comme matière de langue, le registre de langue familier et plus précisément populaire, mais non argotique ni vulgaire, des années 40 et 50, sans pour autant en abuser de termes populaires. Nous nous contentons ici de citer quelques uns, qui nous ont semblé archaïques et nostalgiques :

- « **Tubard** » (tuberculeux), « **toubib** » (médecin) dans la réplique suivante :
« *ça n'a plus été comme avant j'ai dit au toubib je suis tubarde* », *Jaqueline p.50*

¹ Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Ed. Sociales, 1980. P.260

- « **tambouille** » (faire la cuisine) : « *C'était rue Bagnole je lui est dit : il y a ma tambouille qui m'attend* », Angèle p.49

- « **carabiné** » (qui a une force, une intensité particulière) : « *Il faut un machin carabiné ça s'attrape pas la tuberculose* », Jaqueline p 49

-« **cuistot** » (cuisinier) : « *Quand on s'est connus il était « cuistot » à Lille* », Barbara p.51. On remarque que le mot cuistot est mis ici entre guillemets, comme pour nous signaler son caractère désuet.

Cette langue est aussi marquée par la culture des années cinquante, lorsque les personnages citent diverses personnalités célèbres ayant marqué cette période de l'après guerre, dans cet extrait :

« Simone de Beauvoir Simone Signolet François Truffaut (.) Romy Schneider Jean Gabin Brejnev Johnny Weismuller... », Angèle p.48

« Jean –Paul Sartre », Jaqueline p.48

« Jean –Paul Sartre Orson Welles Jaques Tati Dalida Rita Hayworth Grace Kelly et c'est pas fini ! Et à quand la troisième guerre mondiale ! », Angèle p.48

D'autre part, on aperçoit clairement l'emploi d'autres termes argotiques plus récents, comme « machin » ou « jule » (amant) dans les phrases « *Il faut un machin carabiné* » p.49, et « *mes jules et moi* » p.46.

L'imprégnation de la culture des années quatre-vingt, ou l'émergence de la culture américaine et surtout de la langue anglaise est aussi apparente, comme pour donner une touche un peu « branchée » et actuelle à cette langue. Les candidates citent ici à maintes reprises, des termes ou carrément des phrases entières en anglais :

« *comme dit l'autre « somewhere it must be a man a right man for you* », Barbara p.49.

Cela veut dire que quelque part, il y a un homme correct pour vous. Ou Angèle qui nous invoque un terme en anglais, ayant fait une intrusion récente en langue française, due au développement de l'outil informatique et de l'Internet :

« il avait la « tchatche » Marcel et c'était un têtù » (p.52). Minyana le met ici entre guillemets afin de montrer son aspect néologiste.

Pierre Lathomas précise que dans l'écriture d'un dialogue oral « *il faut que la manière de parler des personnages soit vraisemblable et correspondent d'une part à leur statut social et à leur personnalité, d'autre part à la langue de la conversation* »¹. De là, nous pouvons émaner l'hypothèse que ces personnages utilisent tantôt le lexique populaire ayant marqué leur génération (les années cinquante), tantôt une langue plus branchée et actuelle comme pour pouvoir être comprises par leurs destinataires invisibles, tout en étant en « vogue ».

Cependant, il ne s'agit pas dans ce texte dramatique d'une simple retranscription d'une oralité populaire, telle que l'on entend dans la rue, comme le fait le dramaturge algérien Aziz Chouaki, par exemple. Nous nous permettons d'ailleurs de citer un extrait de sa pièce « *Une virée* » en vue de montrer la différence :

« *Putain, Djaffar Clinton, la prière ? L'écume des bars d'Alger, fils des frites et du vin. Tout de suite te vend le vent pour how much, oualou.* »².

Dans *Inventaires*, Minyana a procédé autrement. Il a complètement reconstitué cette langue populaire et « branché » à travers un montage savant et très poétique, où il allie **lexique populaire** et **rhétorique classique**. Ce qui va attribuer à l'énoncé de la musicalité et va générer beaucoup plus un aspect authentique à cette pièce. On peut l'apprécier dans cet extrait héroï-comique !

Comme il lançait les casseroles en l'air
qu'il avait un caractère de cochon
et malgré qu'il avait de l'art dans les mains
le patron l'a foutu dehors, (Barbara p.51)

Nous l'avons présenté sous formes de vers, car il nous a semblé telle un poème, dont la cadence majeure des trois premiers segments (9, 10,11 syllabes) contrastent avec la chute très rapide du dernier segment (8 syllabes) comme pour signaler la triste réalité, celle d'être congédié en dépit du beau travail que l'on peut fournir.

¹ Larthomas Pierre, *Le langage dramatique : sa nature- ses procédés*, Paris : Ed. Armand Colin, 1972, P. 99

² Chouaki Aziz, *Une virée*, Ed. Balland, 2003, P.16

II.4.3. Jeux de mots

La textualité découle en grande partie du dispositif de l'énonciation ; lequel donne au matériau sa dynamique, son rythme, sa musique. Nous avons déjà vu que les règles du « jeu télévisé » dans Inventaires consistaient à parler sans discontinuer et ne s'arrêter qu'à la demande des présentateurs Eve et Igor. De telles conditions d'énonciation nous obligent à observer la manière de dire le texte et de le lui transmettre une certaine rythmique.

Nous précisons d'abord que les interventions des trois parleuses sont faites de phrases courtes, directes, linéaires et surtout facilement parables. Cet extrait d'Angèle l'illustre parfaitement bien :

Mon fils est un intellectuel il fait du théâtre c'est l'amour de ma vie il y a tellement d'enfants aux Philippines heureusement il y a la greffe du foie... » p.48

Comme nous pouvons le remarquer déjà dans ce petit cet extrait, Minyana a complètement supprimé les virgules, les points-virgules et les points de suspension, optant ainsi pour une ponctuation ouverte. C'est au lecteur et à l'acteur de décider des arrêts, des enchaînements, et des liaisons entre les fragments de phrases, il est tenu de *respirer et faire respirer le texte à sa guise*. En cette absence de ponctuation, le défilement continu de segments de sens confère à cette pièce un rythme de l'excès de vitesse, qui correspond tout à fait à la nature du jeu d'inventaires, conçu comme un « marathon » de la parole, ce qui suppose la vitesse excessive de la narration.

La parole se fait automatiquement, sans que les candidates aient le temps de réfléchir ou de se reprendre. Et si elles ne relatent que des souvenirs qui résistent, il leur arrive souvent de déraiper pour déboucher sur des liaisons d'idées inattendues et très amusantes qui constituent de vrais jeux de mots, où la causalité et la chronologie sont souvent inversées :

Marcel c'est un têtù alors il m'a eue et grâce à l'EDF... (Angèle p.52)

Il m'a trompée avec la standardiste on s'est mariés tout de suite, (Barbara p.52)

Ainsi, c'est à l'auditeur de connecter les propositions et d'entendre ce que la précipitation leur fait parfois signifier, comme pour Barbara dans cet extrait :

« *Papa dormait tout seul il avait perdu une jambe il avait fait 14 -18* » (p.51)

Paraphrasant cette phrase, il faudrait entendre papa dort seul, il n'a plus sa jambe auprès de lui, l'ayant perdue lorsqu'il avait fait la première guerre mondiale (1914-1918).

Le spectateur est invité quelquefois à connecter deux représentations mentales, par exemple :

On allait faire ce qu'on avait à faire (...) Marcel n'était pas beau mais il avait de belles mains des mains d'artiste il était ajusteur – tourneur, (Angèle p.50)

Faut-il imaginer alors Marcel travaillant Angèle au corps avec la précision d'un « ajusteur – tourneur » !? Il arrive aussi que les associations d'idées produisent un sens inattendu, voire choquant. Comme dans la réplique :

c'était l'horreur les vaches hurlaient (...) les gens fuyaient on tuait les lapins dans les fermes les cochons maman avait perdu six kilos, (Angèle p 59-60)

Maman s'intègre ici dans la série des animaux en souffrance, bien que Angèle est certainement loin de faire un tel rapprochement irrespectueux. Ce « bruissement de la langue » comme l'appelle Barthe, on le constate aussi dans le choix de Minyana des noms propres des trois candidates, respectivement :

- -« **Jaqueline Mettetal** » et sa cuvette métallique, aux « mets étales ».
- -« **Barbara Fesselet** » et son goût pour « la chose », « *je fais l'amour avec des collègues mais j'embrasse pas* » p.48, même si pour elle « *le sexe ne suffit pas dans un couple* » p.65
- « **Angèle Rougeot** » dont la robe 1954 « *du destin disons de l'amour* » (p.49), ne pouvait être que rouge comme cette forte passion qu'elle éprouvait pour son *jule*, Marcel.

Ces jeux de mots sont si nombreux dans cette pièce qu'ils constituent sans conteste l'essentiel du travail de la composition de l'auteur et de la performativité de ce texte.

II.4.4. Musicalité du texte

Le rythme de la pièce *Inventaires* relève de la vitesse excessive. Dans cette compétition de la parole, le texte ne cesse de « courir », mais reste toujours compréhensible, malgré l'absence de toute ponctuation, et la simple accumulation successive d'unités de sens.

Nous avons relevé dans les monologues de chaque parleuse, une courte formule stéréotypée qui ponctue son discours assez régulièrement. Leur réitération à travers toute la pièce aide le lecteur ou le spectateur à se retrouver, au milieu de tous ces détails ;
Pour Angèle : « *faire ce qu'on avait à faire* » ; Barbara « *j'embrasse pas* » ; Jacqueline « *cette cuvette c'est toute ma vie* ». Le lecteur finira peut être même par ne retenir que ces formules. Ces dernières produisent une sorte de courbes mélodique aux accentuations modérées, comme pour signifier les hauts et les bas de la vie.

Toujours dans ce montage savant de la langue, Minyana a établi un système d'assonances dans la plupart des monologues, pour faire de l'intervention de chaque parleuse un morceau musical, cuit à point pour la scène. Comme dans ce passage de Barbara, où elle évoque, en l'espace de huit lignes, une série d'assonances en « **ou** ». Elle y évoque sa vie rue Poulet et les aventures de son époux avec sa poule :

*« C'était rue Poulet ...un jour mon époux me dit : tu peux me faire une course avenue d'Italie ?
A côté de sa poule... une fois je l'ai piqué avec une poule...il m'a dit que c'était une relation de
boulot...mais c'est pas du tout ma poule...là rien à voir une épave la rouquine...je lui disait :
buvez un coup.. Puis je l'ai couchée...quand mon époux est arrivé ... » p57/58*

Cette opposition **poule/époux** structure l'univers de cette séquence. A cette sonorité en « ou », on pourrait associer douleur ou douceur.

Jaqueline dans son premier monologue, tenant sa cuvette à la main, parle de couches de sentiments que l'on touche :

« Quand je remonte comme ça très loin ça remue des couches et des couches de sentiments si on les touche ces couches faudrait mieux pas les toucher. Et si je souris...la bouche grande ouverte...une boule dans l'estomac...j'ai toujours donné le change...ma cuvette c'est toute ma vie...la bretelle de l'autoroute du Sud... » (p.45/46)

Elle instaure donc, elle aussi, une série d'assonances en « ou » ; couche, touche, bouches, boule, toujours, tout, autoroute...qui sont autant de termes sans rapport sémantique directe, si ce n'est l'évocation d'un même souvenir, une manière intelligente de faire *venir* à soi ce qui était enfoui *sous* le présent !

Quant à Angèle, elle évoque à son tour une série de sonorités, notamment en « ion » afin d'attirer notre attention sur son métabolisme :

« je suis très gênée de toute façon j'ai une très mauvaise circulation...je me demande si j'ai pas toujours attiré l'attention...j'ai des tas de problème avec ça la circulation...pourtant j'ai fais beaucoup de sport la natation.. »

Le texte est d'autant rempli de systèmes d'assonances, qui caractérisent presque chaque prise de parole, sans que l'oeil puisse s'en rendre toujours compte, car la parole est proférée ici pour être entendue, caractère même de tout texte dramatique : « un texte à dire ». Cette écriture poétisée finit ici par produire une partition musicale qu'il faudrait saisir à la hâte, vu le défilement accélérée des segments.

II.5. La thématique du « fourre-tout »

La pièce de théâtre *Inventaires* de Philippe Minyana se résume en un immense inventaire de souvenirs ou d'affirmations juxtaposées de façon pêle-mêle dans de longs discours, censés rappeler tout ce que les trois candidates ont fait dans leur vie. Il serait dès lors fastidieux d'énumérer tous les thèmes évoqués dans ces récits, cela nécessiterait de retranscrire presque toute la pièce.

Il y a tant de thèmes et de topoi que l'on finit quasiment par ne plus les voir et par s'intéresser à autre chose, aux sonorités ou à la technique de narration suivie, qu'à leur simple énumération. Néanmoins, nous tenons à préciser d'abord que le déroulement temporel de la pièce est marqué par quatre moments forts, constituant même les étapes de ce jeu :

1 -La présentation des trois candidates (faite par elles mêmes) et de leurs « objets témoins », au début de la pièce, comme le note ces premières didascalies :

« Les trois candidates, accompagnées d'un « objet- témoin » viennent à l'avant scène » p.45

2- Le début du jeu sous les photos (p.49) lorsque l'animatrice Eve annonce :

Eve.- Merci ! Barbara merci beaucoup. Allez sous vos photos mesdames ! (...) Le jeu commence.

3- L'installation des candidates sur trois sièges, comme le précise la didascalie et la recommandation d'Eve :

Eve installe trois tabourets côte à côte.

Eve.- (au micro) Venez-vous asseoir mesdames !

Elles vont s'asseoir (p.53)

4- Les réponses à la question de l'animateur invisible Igor, quant aux raisons de la sélection des candidates :

Igor.- A votre avis, pourquoi avez-vous été choisie ?

Barbara.- Parce que je suis intéressante vous m'avez dit que j'étais intéressante !

Igor.- Et vous Jaqueline ?

Jaqueline.- Merci de m'avoir choisie...Merci...

Igor.- Et vous Angèle Rougeot ?

Angèle.- (...) parce que je suis sincère ! (p.59)

Igor.- Merci mesdames ! Eve ! (p.60)

Vient ensuite le moment de la remise des cadeaux aux candidates, avant les trois derniers monologues intérieurs et le partage d'un gâteau qui clôture cette pièce :

« Eve chante tout en présentant trois petits cadeaux qu'elle exhibe au public avant de les offrir à chacune des candidates- en les nommant à chaque fois- (p.60)

Eve offre une part de gâteau aux trois candidates en chantant C'est Magnifique. (...) Les quatre femmes mangent leur part de gâteau en regardant le public... Igor les a peut être remercié ? » (p.63)

A l'intérieur de ces quatre grands cadres temporels, nous avons pu relever des *topoïs* c'est-à-dire des thèmes récurrents qui reviennent souvent dans ce texte. Par exemple, il est plusieurs fois question de maladie, surtout dans le discours de Jacqueline qui évoque à maintes reprises la maladie de la tuberculose :

« j'ai dit au toubib je suis tubarde (...) il y avait les antibiotiques (...) il ne faut pas isoler les tuberculeux c'est idiot de les isoler j'ai lu un opuscule sur le traitement de la tuberculose » (p.50)

Il est plusieurs fois question aussi de décès et de mort, en rapport avec les guerres, comme dans cet extrait : *« Pendant la guerre d'Algérie ma mère est morte et un de mes frères qui y était ils sont morts en même temps elle en Auvergne elle avait quitté Paris lui dans les Aurès » (Jacqueline p.58)*. Et comme on a pu le voir déjà, chaque parleuse nous raconte l'histoire qui la lie à son objet témoin. Jacqueline déclare *« Bon je la raconte l'histoire de la cuvette je me lance ça me rappelle la première fois que je suis monté en mobylette ! » (p.48)*. Pour Barbara *« l'histoire du lampadaire c'est le noyau de mon histoire alors on peut attaquer avec le lampadaire » (p.47)*. Quant à Angèle Rougeot, elle relate cette fameuse histoire de *« la robe 1954 » (p., « cette robe c'est Marcel » (p.49) car « il l'aimait à la folie » (p.52)*.

Les trois parleuses relatent aussi leurs aventures avec leurs *jules* ou amants. Outre Angèle qui est obsédée par ce souvenir de l'amour avec Marcel et de la robe 1954, Jacqueline énumère à son tour les enfants qu'elle a eus avec ses amants : *« J'ai eu huit gosses et deux jules sept avec le*

même l'autre avec l'autre ! Mon dernier jules ça été vite expédié le premier ça été plus long quinze ans ! » (p.48).

D'autres thèmes sont également évoqués tel le travail, la peinture, la mode, la cuisine, la musique, le mariage, le divorce, les vacances et bien qui sont tous en rapport direct avec tout ce que l'on peut faire durant une vie. Du présent, les trois femmes parlent très peu sinon pour nous indiquer où elles habitent (« j'habite rue Poulet » p.), et où en est l'état de leur chair (« et je suis divorcée » p.). Par contre leur avenir n'est jamais envisagé.

On peut dire que la rhétorique des thèmes évoqués dans ce texte, est faite dans une sorte de fourre-tout, c'est ce qui va effacer toute intrigue (au sens dramatique), dans la mesure où chaque candidate va tenter de d'ordonner sa vie en regard rétrospectif, pour se prouver à elle-même qu'elle a été bien remplie et que son récit dépasse largement celui des autres.

Nous remarquons aussi que chaque monologue, même lorsqu'il est brusquement interrompu par les animateurs, s'organise selon un récit canonique, aux phases parfaitement distinctes et logiquement enchaînées. Nous allons prendre la première présentation de Jacqueline, où on retrouve les phases obligées de tout récit, selon Labov :

- Résumé – annonce : « Bonsoir ! J'ai bien peur... » p.
- Situation – orientation : « Si je souris (...) c'est que je suis mal à l'aise » p.
- Complication : « J'en ai bavé ma cuvette c'est toute ma vie » p.
- Résolution et clôture : « Pourquoi tu souris comme ça avec la vie que tu as eue ! » p.

Les trois parleuses maîtrisent naturellement cette manière de narrer, qui consiste à aller à l'essentiel, être clair, et rivaliser avec des évocations comparables. Chaque coulée de langage – définie ici comme la totalité des monologues de chaque candidate- est centrée sur une idée simple et commune : un topos c'est-à-dire une courte anecdote rassurante. Et chaque topos se fonde et se conclut en même temps sur une maxime implicite.

La maxime est « une *forme de discours énonçant une vérité général (...)* elle est un discours absolu et autonome, non soumis au texte qui l'enserme. Elle doit absolument être détecté comme discours d'un niveau, universel et métatextuel »¹. . Nous allons nous contenter de comparer les premières déclarations des personnages :

¹ Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Dunod, Paris, 1996. P.154

- Jaqueline : (topos) : J'ai été très malade, mais je m'en suis sortie. (p.50)
- Maxime : On s'en sort toujours (p.)
- Angèle : (topos) : Il y avait le sexe avec Marcel, heureusement. (p.50)
- Maxime : « cette chose-là », y a pas au-dessus (p.)
- Barbara : (topos) : Entre nous ça été l'enfer. (p.51)
- Maxime : Les hommes non désirés, c'est l'enfer. (p.)

Ainsi, en l'espace de quelques pages, on passe du topos à la maxime, et l'auditeur les reçoit gaiement sans que les personnages aient besoin de formuler la maxime explicitement.

La « rhétorique des thèmes » dans cette pièce se limite donc à une pure énumération d'affirmations et de certitudes, plaçant sur le même plan le tragique et le trivial, l'intime et le public. L'intrigue traditionnelle qui se noue entre des protagonistes est remplacée ici par l'acte de narrer dans le contexte de la compétition et du média. Du coup, le « comment ça raconte ? » importe plus que le « Qu'est-ce que ça raconte ? ». L'acte de parler – la fonction phatique de la communication et du marathon – devient la seule performance réalisée dans toute la dramaturgie de cette pièce, la fable, le lieu et le temps, les conventions et les actions lui sont entièrement subordonnés.

III. Etude scénographique de la pièce théâtrale « *Inventaires* »

Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation scénique concrète. Le rapport entre texte de théâtre et scène n'est donc jamais univoque ; le texte produit la scène. Il intègre dans sa composante sa théâtralité, conçue sous forme de didascalies ou d'indications scénique. Mais le temps d'une représentation concrète de la pièce, la scène produit à son tour le texte. Puisqu'elle le complète et le fixe provisoirement, en usant d'une variété de matériaux et d'outils scéniques, tel que la mise en place, la répartition des rôles, direction et jeu des comédiens, mais aussi décor, costume, musique, maquillage, éclairage, pour ne citer que quelques uns.

Le processus qui mène à la création d'une scénographie pour le théâtre passe par différentes approches analytiques du texte : son contenu, sa structure syntaxique, sa matière langagière, son rythme. Considérant également ses ellipses, ses « trous », ce que le texte ne dit pas, que le scénographe proposera à la mise en scène, l'espace le plus juste.

Dans toute représentation théâtrale, les éléments scénographiques acquièrent une importance significative capitale et se transforment d'emblé en « signes » à déchiffrer. La présente citation de Brecht en témoigne : « *Le théâtre dans sa totalité par les comédiens, décorateurs, maquilleurs, costumiers, musiciens et chorégraphes. Tous ils associent leurs arts pour l'entreprise commune sans toute fois abandonner leur autonomie* »¹. Toute analyse de spectacle se doit dès lors, d'examiner ces différentes composantes exactement comme l'incite Patrice Pavis dans cette citation : « *Analyser, c'est en effet décomposer, découper, morceler le continuum de la représentation en fines tranches ou en unités* »².

Ceci dit, nous tenons à proposer une lecture scénographique de la représentation de la pièce théâtrale « *Inventaires* », dans laquelle bon nombre d'éléments a suscité notre curiosité, et qui nous a semblé important et indispensable quant à la portée de notre hypothèse de lecture.

¹ Brecht Bertold, *Petit Organon (scène ouverte)*, Paris : Ed. L'arche, 2005, P.94

² Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris : Ed. Armand Colin, 2003, P. 98

La mise en scène de la pièce théâtrale « *Inventaires* »

Un texte dramatique ne s'apprête réellement au jeu que par le biais d'une mise en scène. Définie comme étant une série de matériaux et d'outils scénique, la mise en scène est cet *agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique*¹. Composer une mise en scène consistera donc à rendre matériellement évident le sens profond du texte.

La pièce de théâtre « *Inventaires* » a été écrite en 1987, avant la vogue des émissions de reality shows ou de la télé-réalité. Toutefois, elle a été mise en scène de manières très diverses : jeu télévisé en direct d'un supermarché *Auchan* (1990), dans une mise en scène de Robert Cantarella ; théâtre- oratorio ou spectacle musicale, dans lequel le metteur en scène Bruno Soulier allie théâtre et musique; mais aussi dans le cadre récent d'une émission de télé-réalité, proposée par Patrick Pelloquet.

Pour notre part, bien que nous disposons du DVD de la représentation d'*Inventaires* de Robert Cantarella, nous avons fait tout de même le choix de cette dernière mise en scène de ce texte, celle de Patrick Pelloquet en collaboration avec des comédiens (nes) de haut talent tel Jean-Jacques Blanc, Florence Bourgès, Yvette Poirier, Hélène Raimbault, et Odette Simonneau. Le spectacle a été présenté le 07 août 2008 à Noirmoutier -en- L'île, au Théâtre Les Salorges.

¹ Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Op. Cit., P.210

III.1. La fonctionnalité du décor

Toute représentation théâtrale réussie repose sur le choix judicieux du décor. Cet élément fondamental de la scénographie définit l'espace scénique ou plus précisément l'aire de jeu où évoluent les acteurs. Le metteur en scène, « l'architecte de scène » pour reprendre les termes de B.Brecht, doit par conséquent user de son imagination pour habiller au mieux la scène qu'il propose, en tenant en compte bien évidemment de son contexte.

Le décor est constitué de divers objets scéniques. Par objet, on entend « *tout ce qui n'est pas l'acteur et qui figure sur la scène les accessoires, les décors, les tentures, voire les costumes* »¹.

Observons la photo de la représentation de la pièce « *Inventaires* » (mise en scène Patrick Pelloquet).

Dans ce décor, deux objets étrangers à la scène théâtrale sont immédiatement perceptibles par le public : **l'écran TV Plasma** et **le microphone**, dont l'usage relève habituellement d'une autre dimension spatiale, celle d'un plateau de télévision.

L'écran Plasma, cette zone d'affichage d'images et de données audio visuelles de dernière technologie, attribue au décor un effet ultra moderne. Sachant que les écrans plasma sont les seuls à offrir une grande image lumineuse (jusqu'à 1,5 mètres de diagonale). En intégrant ainsi la vidéo comme élément vivant du spectacle, il n'est pas étonnant que des caméras légères, soient fixées ou manipulées par des acteurs, afin de permettre aux images captées *in situ*, c'est-à-dire pendant le spectacle, d'être reproduites directement sur écran.

Cependant, cet objet scénique n'est pas réduit ici à un simple accessoire moderne télévisuel. La fonctionnalité de l'écran Plasma dans la pièce s'annonce dès le troisième moment du jeu, lorsque l'animateur Igor déclare « Sous vos photos mesdames » (p). Chaque candidate doit attendre que sa photo soit diffusée sur l'écran pour commencer à parler. Ce procédé de gros plan affiché sur écran permet, non seulement de concentrer sur le visage du comédien, mais aussi de diffracter les interventions des trois candidates et d'inclure la réception du spectacle dans sa construction même. Rien n'est plus significatif que de voir ici la modernité technologique assumée, voire exhibée.

¹ Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris : Ed. Armand Colin, 2003, P. 171

Quant à l'usage du microphone sans fil, qui est un code de la télévision et des médias en général, il vient renforcer ici l'idée de ce jeu télévisé afin que le spectateur s'y identifie.

A l'avant scène figure la guirlande lumineuse (forme spirale, voire photo ci-dessous), comme mentionné dans le texte « *Il y a, à l'avant-scène, une sorte de guirlande lumineuse (...) qui détermine un espace de parole* » (p.44). La guirlande est utilisée beaucoup plus dans un plateau de télévision lors d'un jeu ou d'une émission télévisée afin de mettre en relief le candidat ou l'artiste invité lorsqu'il doit se produire seule face à un public.

Ce moyen est repris ici sur la scène théâtrale, car à son tour, chaque candidate doit avancer vers la guirlande lumineuse afin d'émettre son discours. Ceci permet de mettre en lumière le personnage énonciateur et de lui accorder un statut important voire supérieur à un simple « parleur ».

III.2. Le costume

Dans la mise en scène contemporaine, le costume joue un rôle de plus en plus important et varié, devenant véritablement le signe du personnage auquel il se réfère. A ce propos, R. Barthe explique que le costume de théâtre détient « *une valeur sémantique ; il ne se donnait pas seulement à voir, il se donnait aussi à lire, communiquait des idées, des connaissances ou des sentiments* »¹. L'aspect vestimentaire dans la pièce Inventaires traduit une dimension connotative, mise en rapport direct avec le discours évoqué par le personnage. C'est ce que nous allons tenter de montrer à travers ces photos :



Photo 1



Photo 2

¹ Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Ed. Seuil, 1982, P.141

On voit bien que ces trois femmes sont ravissantes ! Toute souriante, Jaqueline Mettetal (à gauche) est vêtue d'une robe violette qui met en valeur son corps bien musclé. Le violet signifie l'amour de la vérité, qui va tout à fait avec les propos de Jaqueline dans ce fragment : « *et je souris (...) ça doit être une contenance et d'ailleurs tout le monde me dit : mais pourquoi tu souris comme ça Jaqueline avec la vie que tu as eue !* » (p.46). Le cadeau qu'elle exhibe (un service à café) est de forme circulaire comme celle de sa cuvette métallique.

Barbara Fesselet (au milieu) porte une liquette large noir et met sur ses cheveux courts une sorte de bandeau noir aussi. Le noir, couleur du deuil et de la mélancolie, fait référence ici à la vie triste et solitaire qu'avait connue ce personnage et qui est renvoyé aussi à travers ses répliques : « *je suis contente d'être là ma vie c'est tellement un désert* »(p.47), « *je suis divorcée sans enfant* » (p.48), « *c'est dur de vivre seule* » (p.49).

Angèle Rougeot (à droite), dont le discours est centré sur l'amour et la passion avec ses *jules*, a mis ici une robe courte rouge avec des bottes marron, renvoyant une image d'une femme attirante. Cet extrait en témoigne : « *Entre Marcel et moi c'était le coup de foudre le code donc c'était la robe que je mettais le matin avec une blouse par-dessus* » (p.50).

Quant au présentateur (voire photo 2), nous remarquons d'abord qu'il est du sexe masculin et non féminin comme le voulait Minyana dans cette indication scénique : « *Il y a une animatrice : Eve* ». Il est vêtu d'un costume gris, d'une chemise blanche dont le col est grand ouvert et ne porte pas de cravate, renvoyant de ce fait l'image d'un animateur décontracté et plutôt sympathique surtout si l'on prendrait en considération la posture qu'il adapte. Et bien que son rôle dans cette pièce soit réduit à nommer et donner la parole aux candidates (comme nous l'avions démontré), ce présentateur tient quand même en sa main gauche quelques feuilles blanches, comme pour donner l'illusion d'un vrai animateur de télévision !

III.3. Mise en place et direction des comédiens

Dans le domaine théâtral, la mise en corps de l'espace scénique, c'est-à-dire la manière avec laquelle les comédiens se déplacent et occupent l'espace, correspond à un projet chorégraphique établi par le scénographe. A. Artaud disait que le jeu des acteurs est « *un nouveau langage physique à base de signes et non de mots* »¹.

Dans cette mise en scène de la pièce *Inventaires* par Patrick Pelloquet, l'espace scénique n'est exploité que partiellement. Seule la partie du milieu (du fond et de l'avant scène) est utilisée, le reste étant vide.

Du côté des comédiens, le jeu est orienté beaucoup plus vers l'avant-scène, l'espace où est posée la guirlande lumineuse. Ceci afin que le spectateur, quelque soit son emplacement dans la salle, puisse accéder au sens de la pièce et surtout d'apprécier la musicalité du texte, vu la vitesse du défilement des discours.

Nous avons remarqué en outre, lors de la visualisation de la pièce, que les comédiens se déplacent verticalement, c'est à dire du fond de la scène vers la guirlande lumineuse, à l'avant-scène. Pas de déplacement à l'horizontal.

Quant aux trois femmes, aucune liberté de déplacement ne leur est octroyée. Guidées par l'animateur Igor Elles se déplacent ensemble et en même temps puisqu'elles doivent jouer ensemble, chacune à son tour. Nous pensons que les acteurs adoptent ici le procédé gestuel propre à la télévision. Il suffit, pour s'en apercevoir, d'observer les personnes invitées à un plateau de télévision, ces personnes qui ne peuvent aucunement entrer ou quitter le lieu, ou même adapter un quelconque comportement sans le consentement de l'animateur, voire du réalisateur.

Les trois femmes dans cette pièce, sont donc « téléguidées » par l'animateur Igor, qui détient le pouvoir sur l'espace. De plus, leurs attitudes – y compris celles de l'animateur – sont conditionnées par la présence d'une caméra télévisuelle fictive, car les acteurs font continuellement attention à ce que leur visage soit toujours face à cette caméra fictive, c'est ce que nous nous proposons d'étayer dans le point suivant.

¹ Cité par Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Op. Cit., P. 160

III.5. Le regard

Si les yeux sont ces « fenêtres de l'âme », le regard est le support du corps, du mouvement et de toute l'énonciation scénique parce qu'il organise très souvent la représentation théâtrale. Cette citation de Jaques Dalcroze l'illustre parfaitement bien :

« La maîtrise des mouvements corporels ne constitue qu'une virtuosité sans but si ces mouvements ne sont pas mis en valeur par l'expression du regard. Un même geste peut exprimer dix sentiments différents selon que l'œil l'éclaire d'une façon ou d'une autre. Les rapports des mouvements corporels et de la direction du regard doivent donc faire aussi l'objet d'une éducation particulière »¹.

Le regard de l'acteur est une autre source d'information importante, pour son rapport aux autres comédiens et sa structuration de l'espace scénique, mais aussi pour l'énonciation du texte et sa part dans la constitution du sens de la pièce. Pour notre étude du regard dans la pièce *Inventaires*, nous nous sommes basés beaucoup plus sur cette photographie tirée du spectacle, où sont montrés l'animateur et la candidate Barbara.



¹ Cité par Pavis Patrice, in *Dictionnaire du théâtre*, Op. Cit., P.296

Dans toute situation dialogique habituelle au théâtre, les comédiens se regardent lorsqu'ils communiquent entre eux. En revanche, on remarque sur cette photo que le visage de l'animateur est tourné vers un autre objectif, bien que son torse soit tourné vers la comédienne puisqu'il lui tient le micro.

Le regard des deux comédiens n'est dirigé ni vers le haut ni vers la bas. Il est direct, au même niveau de leurs yeux. Tout deux adoptent un regard focalisant, concentré, fixés sur un même objectif, supposé être une caméra de télévision. En effet, comme dans un plateau de télévision, où les personnes parlantes doivent toujours fixer leurs regards à la caméra, qui suppose « les yeux dans les yeux » (des téléspectateurs), tous les comédiens dans cette mise en scène adoptent ce regard télévisuel, même lorsqu'ils se déplacent. D'ailleurs on peut l'observer dans toutes les photographies présentées dans ce chapitre.

Par ce procédé du *regard- caméra*, les comédiens –y compris l'animateur- finissent par ignorer complètement les spectateurs, puisqu'ils sont sensés communiquer leurs intervention, ou leur jeu à un spectateur présent ailleurs « un téléspectateur », et non au public présent dans la salle. Ceci crée une certaine distanciation, dans la mesure où le public présent est mis à l'écart. Il ne participe pas à l'élaboration de l'émission ou du jeu télévisé proposé dans cette pièce théâtrale. Ceci contrairement au public invité à un plateau d'une émission télévisé, où il est sans cesse sollicité.

III.6. Le cadre de scène

Le « cadre » d'une représentation théâtrale est la mise en situation et en relief de la fiction représentée sur scène. Matériellement, c'est la mise en « boîte » du spectacle.

Le cadre scénique varie ainsi d'une représentation à une autre, selon le mode propre à la mise en scène adaptée (classique ou contemporaine ?). Par exemple, dans le théâtre à l'italienne, la scène était conçue comme un tableau vivant. On parlait alors de cadre « pictural ».

Selon Gille Deleuze, le cadre de scène détermine un système clos, qui comprend tout ce qui est présent à l'intérieur de l'image : décors, personnages et accessoires. Voici la définition qu'il donne à propos du cadre : *C'est « l'art de choisir les parties de toutes sortes qui entrent dans un ensemble. Cet ensemble est un système clos (...) Le système clos déterminé par le cadre peut être considéré par rapport aux données qu'il communique aux spectateurs : il est informatif, et saturé ou raréfié. Il est géométrique ou physique-dynamique (...) »*¹.

Nous comprenons par cette explication que le cadre scénique est inséparable de deux tendances, à la saturation- lorsque les éléments montrés sont en un très grand nombre- ou à la raréfaction – lorsque les éléments sont en nombre restreint-.

Il est dès lors capital de savoir comment la réalité scénique est-elle présentée au spectateur. Dans cette mise en scène de Patrick Pelouet, l'espace scénique est divisé en deux sous espaces : Le fond de la scène et l'avant-scène. A chacun correspond un décor propre. Comme le note très justement Gille Deleuze, le cadre est aussi « *un système optique quand on le considère par rapport au point de vue, à l'angle de cadrage : il est alors pragmatiquement justifié* »². Cette division verticale de deux espaces vise l'illusion de la profondeur. Il « diffuse » une image en perspective, composée d'un premier plan et d'un arrière plan. On peut dire que le cadre de scène dans la représentation de cette pièce est de la tendance de la raréfaction, vu le nombre restreint d'objets scénique. Il fonctionne comme le cadre d'un « écran de télévision », surtout si l'on prend en considération le déplacement vertical des comédiens, et le regard télévisuels qu'ils adaptent.

¹ Deleuze Gille, *Op. Cit.*, P.23, 24,31

² Ibid

IV- Conclusion du chapitre

Le lieu scénique est le point crucial où se rencontrent l'illusion et les conventions, où se heurtent aussi l'espace dramatique imaginaire et le lieu concret de la représentation. R. Barthe constate que « *le théâtre est bien en effet cette pratique qui calcule la place regardée des choses : si je mets le spectacle ici, le spectateur verra cela ; si je le mets ailleurs, il ne verra pas* »¹. Cette mise en perspective s'applique évidemment à la mise en scène de Patrick Pelloquet de la pièce *Inventaires*, que nous venons d'analyser.

Bien que le théâtre, ou l'espace théâtral, ne dispose pas des ressources qu'offre le champ de vision étendu de la caméra, au cinéma ou à la télévision, ce metteur en scène a pu aménager l'espace scénique de sorte à ce qu'il fonctionne vraisemblablement comme un « cadre d'écran » : D'abord par l'usage d'un décor réaliste dont les objets utilisés sont de véritables codes de la télévision : un écran Plasma, figure de la modernité et de la technologie, des microphones sans fil, et une guirlande lumineuse. Ensuite par l'agencement scénique centré au milieu de la scène, avec la division verticale de deux espaces (fond de la scène- avant scène).

Le déplacement vertical incessant des comédiens vers la guirlande lumineuse est aussi une autre manière de reprendre un procédé télévisuel. Sur les plateaux de télévision, ce sont les caméras mobiles ou fixes –par le biais du zoom- qui vont vers les personnes et permettent de les montrer en situation de discours. En revanche, dans cette représentation théâtrale, ce sont justement les comédiens qui viennent vers le public afin d'émettre leurs discours, mais feignent de les voir puisqu'ils adaptent un regard télévisuel !

Le simulacre de la télévision est ainsi parfaitement restitué ! Le public n'aura pas l'impression d'assister à une représentation théâtrale, mais plutôt de regarder simplement la télévision, et plus précisément une sorte de jeu télévisé intitulé *Inventaires* ! Mais il ne tardera sûrement pas à repérer les limites de la mimésis, car, comme nous venons de l'expliquer, ce dispositif télévisuel repris par le metteur en scène a été théâtralisé, c'est-à-dire adapté et réalisé en fonction des possibilités et des limites de la scène théâtrale.

¹ Cité par Larthomas Pierre, Op. Cit., P. 90

Quant à l'énonciation dans cette pièce, l'étude effectuée de la situation et des conditions d'énonciation dans lesquelles évoluent les parlants, nous montre amplement que le dispositif énonciatif est imposé ici par le discours « médiatique » : il utilise les récits de vie –de trois femmes- comme matière première dans la production commerciale d'un semblant de jeu télévisé. Il donne à chacune d'elles l'illusion de s'exprimer librement du fait qu'elles soient engagées dans un jeu de la parole ! Mais leur imposent des contraintes prosodiques, qui sont rappelons les : parler à la demande, ne pas prendre le temps à réfléchir, ne pas s'interrompre, et évoquer toutes sortes d'affirmations ou de souvenirs. Ce dispositif énonciatif « médiatique » transforme d'emblé le spectateur en un simple « voyeur » acceptable, car il lui ouvre l'accès direct aux secrets intimes de ces candidates inventairieuses. Sans toutefois susciter son dégoût, vu cette dimension ludique du jeu que propose l'auteur.

Selon Minyana, « *Il y a des écriture euphoriques, il y a des écritures tristes. Pourquoi ? Je ne sais pas* »¹. Sa pièce *Inventaires*, malgré sa thématique essentielle accablante, celle d'entraîner les personnes dans des jeux d'exhibition de la vie intime, comme à la télé-réalité (Loft story, Star Accadémy...), cette pièce est plutôt euphorique, par son écriture et par son style qui produisent du plaisir . Les instances dramaturgiques comme l'intrigue, la fable, et l'action deviennent ici secondaires. Nous avons remarqué qu'ils étaient tout à fait négligées en tant qu'instance scénique par rapport à la performativité des récits et la manière de narrer des femmes.

L'analyse du discours des personnages nous a permise de relever différents procédés littéraires maîtrisés par Minyana. Sont particulièrement utilisé dans cette construction des récits : La rhétorique dans le mélange des lexiques populaires de deux époques, la rythmisation du texte et les assonances qui jalonnent presque chaque prise de parole, générant une partition musicale ! Les jeux de mots et l'ironie dans le mélange des segments mais aussi des thèmes, alignés sans aucune logique apparente. Viennent s'y ajouter l'emploi des maximes et des topoi qui devient la marque de fabrique de l'auteur et non pas du personnage énonciateur.

Cette écriture poétique restitue à cette œuvre sa consistance littéraire et rhétorique ; la pièce *Inventaires*, bien que son dispositif énonciatif soit emprunté aux médias et des jeux télévisés, elle demeure une œuvre verbale, c'est-à-dire une pièce théâtrale « écrite ». Elle n'est pas une reproduction d'un « texte document », ou d'un « scénario Kleenex » qu'on voit à la télévision.

¹ Cité par Pavis Patrice, in *Le théâtre contemporain*, Op. Cit., P.112

L'euphorie réside dans notre faculté, nous lecteurs ou spectateurs, à relever tous ces procédés littéraires et, pour les trois femmes Jacqueline-Angèle-Barbara, de reconstruire la chronologie passée dans la performance « verbale » du présent.

Chapitre 3

« *Voilà* » et le dispositif diadascalique

« L'intrusion du romanesque dans le drame se manifeste dans les didascalies qui se développent comme un discours interstitiel à la parole »

Anne Coudreuse, in *Le didascalique à l'épreuve de la lecture et de sa représentation*

Introduction :

Il est presque problématique aujourd'hui, de définir ce qu'est un texte dramatique. Car on a tendance désormais à utiliser tout texte (roman-poème...) à des fins théâtrales, Comme l'incitait Antoine Vitez dans les années soixante dix, à *faire théâtre de tout*.

Les spécialistes de la critique théâtrale relèvent néanmoins quelques constantes qui perdurent malgré tout dans l'écriture des œuvres destinées spécifiquement à la représentation scénique.

Contrairement au roman, qui peut offrir de multiples présentations (récit, discours direct/rapporté), le texte théâtral s'organise selon un mode intangible. Il se présente sous deux aspects différents et dissociables : le dialogue et les didascalies.

Le dialogue comprend la totalité du discours dit par les personnages dans une pièce théâtrale. Il est considérée comme le texte principal puisqu'il est le texte « à dire », à être entendu des spectateurs, lors de la représentation scénique de la pièce.

Sous l'appellation de didascalies (préférée à celle d'indications scéniques), on regroupe tout ce qui est de l'ordre du métatexte, permettent au lecteur d'interpréter le texte.

Dans le dialogue, l'auteur s'efface derrière les paroles qu'il prête à ses personnages. Au contraire, dans le texte didascalique, différencié par la typographie visible (en italique), le dramaturge s'exprime directement au lecteur. Il lui accorde des informations nécessaires, l'aidant à comprendre et à imaginer l'action. Par le biais des didascalies, le dramaturge s'adresse aussi à ses interprètes (les comédiens), au metteur en scène qui montera son œuvre, et au scénographe qui concevra les décors. Il leur fournit les indications scéniques utiles, même si celles-ci ne seront pas toujours respectées. Le texte didascalique se donne de ce fait « à lire ».

Le texte dramatique est ainsi composé de deux couches dissociées, hiérarchisées : « le texte dialogal » et le « paratexte » (didascalies), qui sont censés être complémentaire.

Ramdhane Elouri explique qu'avec la fin du XIXe siècle et l'avènement en France d'un théâtre riche et promoteur de nouveautés formelles, un tournant décisif s'est amorcé. La didascalie cesse d'avoir uniquement une fonction « attributive » :

« Elle n'est pas un texte d'appui, car elle ne vise ni à compléter, ni à prescrire, mais plutôt à déconstruire un référent qu'elle est censée construire et à s'aborder dans des cas extrêmes¹ ».

On peut citer les écrivains du théâtre de l'Absurde, qui jouent de façon continuelle sur la subversion didascalique. Beckett le fait à la fin des actes d'*En attendant Godot*. Il reprend en boucle le même dialogue, immédiatement contredit par une didascalie, suggérant que parole et action s'annulent :

Vladimir : Alors, on y va ?

Estragon : Allons-y. *Ils ne bougent pas.*

La spécificité de tout texte théâtral réside dans cette dualité, dans ces deux formes scripturales qui constituent l'écriture dramatique. Pourtant, l'étude du texte didascalique a trop souvent été négligée par la critique littéraire, au profit de l'étude des dialogues. L'analyse d'une pièce théâtrale doit prendre en compte ces deux couches textuelles, mais surtout à examiner les relations (redondances, subversion, décalage..) entre ces deux dimensions textuelles étroitement imbriquées.

C'est ce que nous nous proposons d'analyser dans ce troisième chapitre, à travers une des dernières oeuvres de Philippe Minyana, « *Voilà* » (2008). Nous avons remarqué que dans cette pièce théâtrale, l'auteur accorde une importance primordiale au texte didascalique par rapport au discours des personnages. Chaque réplique est suivie ou précédée d'une, voire de plusieurs didascalies. Nous nous sommes posé la question suivante : Quelle usage en fait Minyana de ce texte didascalique ?

¹ Calas Frédéric : *Le didascalique à l'épreuve de la lecture et de sa représentation* : Coll.Entrelacs, Presse Universitaires de Bordeaux, Oct. 2007, p.71

I. Le texte « à dire » dans la pièce théâtrale « *Voilà* »

I.1. Le mode d'échange

Texte à dire, à représenter sur scène, le théâtre est avant tout un art du dialogue. Le dialogue théâtral reproduit des éléments empruntés à la réalité des paroles humaines. Il est fait de discours vraisemblables représentant (avec des écarts) des rapports de communication « réels ». En même temps, le dialogue de théâtre est fait d'une suite d'énoncés à valeur esthétique et perçue comme tel. Larthomas précise à propos que « *Le texte est un objet littéraire, prémédité, construit, cohérent, il ne ressemble jamais que de loin à une conversation ordinaire* »¹. De là vient peut être la fascination du théâtre ; à la fois « réel » (ou vraisemblable) et esthétique.

Dès l'origine, le dialogue de théâtre adopte une grande variété de modes d'échange : dialogue conflictuels, récits épiques, confessions, apologies, monologues, soliloques et faux monologues, chants lyriques et même le chant alterné en voix plurielles dans une unité chorale. Ceci par opposition à l'époque contemporaine qui est plutôt pauvre en genres différents : grands monologues autoréflexifs et récits, ou duos conflictuels forment l'essentiel des modes d'échange utilisés. Comme nous l'avons illustré dans la première partie de ce mémoire.

Dans les deux pièces théâtrales précédemment étudiées, *Chambres* et *Inventaires*, nous avons démontré que la forme de discours principale utilisée était le monologue intérieur. En revanche, dans la pièce récente *Voilà*, Minyana multiplie les modes d'échange, comme pour signaler un retour vers la dramaturgie classique. C'est ce que nous allons tenter de relever dans les points suivants.

I.1.1. L'aparté

Comme le monologue, l'aparté est une parole non adressée à un personnage, mais qui apparaît dans une situation de communication à plusieurs locuteurs qu'elle perturbe. L'aparté, écrit Nathalie Fournier, « *est un propos dérobé aux autres personnages en scène (...) C'est un procédé dramatique, car ce secret n'est garanti que par une pure convention théâtrale. Si l'aparté passe inaperçu des autres acteurs en scène, c'est grâce à leur surdité et leur inattention*

¹Larthomas, Op. Cit., P.106

feinte (...), C'est surtout grâce à la bonne volonté du public qui accepte de trouver normal que ce qui est entendu de la salle ne le soit pas sur la scène »¹.

Un personnage qui tient un « aparté » est donc entendu des spectateurs, mais non d'autres personnages présents sur scène. L'aparté est toujours précédé d'une didascalie signalant que le personnage va se tenir à part.

Or, dans *Voilà*, les nombreux apartés sont mis entre parenthèses. Minyana l'a indiqué dès le début de la pièce, précisément dans cette didascalie liminaire : « *Une parenthèse, à l'intérieur de la réplique, suggère un changement de registre vocal, ou un aparté* ». (P.10)

Delà vient la difficulté à les identifier, puisqu'il faut les mettre en rapport direct avec la réplique qui suit pour voir s'il s'agit d'un aparté ou d'un simple changement de ton de la voix. Nous avons pu relever quelques uns :

Betty. Je vous signale que je vous ai fait un pudding
Je peux faire de l'omelette (une omelette aux poivrons c'est bon)

Le coucou fait son manège
Ruth. Quel merveilleux coucou. P.23/24

Nelly. (J'ai oublié mon bracelet)
Ruth. Merci pour le foulard. P.82

Hervé. (Oh je suis crevé) je suis allé à un festival de vieux films qui durait toute la nuit (...)
Nelly à Hervé. Tu commences à avoir de la brioche. P.71/72

Dans le théâtre de Molière ou de Labiche, le procédé de l'aparté était utilisé à des fins comiques. Il permettait d'instaurer une connivence aux dépens du personnage qui n'entend pas l'aparté. Ce qui aboutit à créer une certaine complicité entre le personnage qui s'exprime à part et le spectateur. Les propos énoncés à part dans la pièce *Voilà*, sont d'une banalité extrême. Ils sont réduits à de petites remarques personnelles, tirées de nos conversations habituelles. Elles ne sont d'aucune fonctionnalité dramaturgique comique ou autre.

¹ Ibid, P.114

I.1.2. Le dialogue

Le dialogue de théâtre est un échange verbal entre deux personnages. Il se présente comme une conversation qui obéit aux mêmes lois que dans la vie. Dans la pièce théâtrale *Voilà*, rares sont les situations de communication où deux personnages se trouvent seuls, étant donné que la pièce est une succession de visites de plusieurs personnages. Nous avons pu relever ce bref dialogue entre les deux personnages Ruth et Hervé dans la Visite 3 :

Betty et Nelly ne sont pas dans la pièce

Ruth à Hervé. J'ai tout fait pour avoir une vie calme et stable (mari baraque boulot salaire) et puis j'ai eu un problème d'ovaires (rien de grave) il m'a fallu beaucoup de courage pour avoir une vie normale (Oh j'ai l'impression d'avoir déjà dit ces mots).

Hervé. Qu'est-ce que tu dis

Ruth. Oh oui j'ai déjà dit ces mots

Hervé. Ah bon Ruth

Ruth. Oui je les ai dit avant-hier

Hervé. Ah bon

Ruth. (Il faut vivre en paix Hervé) Oh oui j'ai déjà dit ces mots (je suis si fauché peux tu me prêter cinq cents euros)

Hervé. Oh oui bien sûr

Ruth. Oh je te remercie (...) p.48

Dans cet échange de répliques, les deux personnages interviennent tour à tour selon un enchaînement qui tente de reproduire cette familiarité d'une conversation habituelle, surtout avec l'usage récurrent de l'onomatopée « Oh ».

Ubersfeld précise toutefois que « *Le dialogue de théâtre est toujours un « trilogie »* »¹. Car le paradoxe du dialogue à deux locuteurs au théâtre est qu'il est toujours parlé devant un témoin, devant ce « il » impassible et muet mais toujours présent : Le spectateur.

On peut de ce fait élargir la notion – de dialogue- et considérer que tout dialogue est implicitement trilogie, du fait de cette présence d'un troisième « récepteur additionnel » qui est le public ou le lecteur.

¹ Ubersfeld A., *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Op. Cit., P.26

I.1.3. Le trilogue :

L'échange théâtral peut donner la parole à plus de deux personnages. Certains linguistes parlent alors de trilogue et de polylogue. Dans son ouvrage collectif *Le trilogue (linguistique et sémiologie)*, C. Kerbrat – Orecchioni donne une définition précise du trilogue :

« *Un échange communicatif se déroulant au sein d'une tirade, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes existant en chair et en os (trois locuteurs, donc, plutôt que trois énonciateurs)*»¹.

Dans *Voilà*, il arrive souvent qu'un dialogue se construit entre deux sujets mais en présence d'un troisième personnage qui reste muet. Pourtant sa présence est connue par les deux autres. Ce n'est pas comme dans le théâtre classique ou dans le théâtre du Boulevard qui joue souvent sur cette situation du témoin « caché ».

Dans *Voilà*, le troisième personnage est toujours sollicité par un des deux autres locuteurs, comme pour l'attirer et l'inciter à participer à la conversation en cours. On le remarque par exemple dans cet extrait :

Betty. Je dormais et j'étais submergée d'effroi je me croyais dans deux mondes à la fois Ruth (...)
Ruth. Ce qu tu es bien ici Betty
Betty. Oui ici c'est bien avant j'avais besoin des larmes et maintenant je chante (figure- toi que je chante Ruth)
Ruth . Ah tant mieux tant mieux Betty tu as une belle petite tête à la mode Nelly
Nelly. Première nouvelle je e sens si moche
Ruth .Et ta barrette est en forme de papillon Nelly
Nelly. Oui c'est ça
Betty. Buvez un coup buvez un coup p.14/15

C. Kerbrat – Orecchioni souligne en outre qu'à la lecture d'une pièce de théâtre, les indices d'allocution qui permettent de déterminer qui parle à qui dans la relation triangulaire sont souvent difficiles à déterminer. C'est bien la représentation qui lève ces ambiguïtés grâce au jeu des comédiens : direction du regard et gestuelles.

¹ Ibid, P.39

I.1.4. Le polylogue

Cet échange à plusieurs voix est à l'origine même du théâtre. Dès la tragédie d'Eschyle, on pouvait considérer l'affrontement entre un personnage et le chœur comme une multiplicité de voix, un polylogue. Anne Ubersfeld note que cette multiplicité de voix (supérieur à trois) n'est rarement riche qu'on croit. Car la tendance théâtrale est de privilégier l'échange de deux voix, c'est-à-dire le dialogue. Lorsqu'un groupe de personnages prend la parole, « *On retrouve ce travail choral, toutes les voix séparées finissent par n'en faire qu'une seule (...)* Dans des cas plus simples encore, une multiplicité d'intervenants échangent des propos dont l'unité est plus sensible que la multiplicité ; on peut à peine dire qu'ils dialoguent, puisqu'ils se contentent de ponctuer ou de commenter d'un mot une situation »¹.

Voilà s'ouvre sur ce polylogue, dont le sujet de la discussion des quatre personnages tourne autour du frisson et du froid :

Betty. J'ai un frisson
Ruth. Tu as froid vous avez froid
Hervé. Non je n'ai pas froid
Ruth à Nelly. Et toi
Nelly. Comment vas-tu Betty
Betty. Enfin vous voilà

Betty. Ferme la fenêtre Ruth
Ruth. Tu as froid vous avez froid
Betty. Comment vas-tu Ruth (p.11)

Ce polylogue est centré sur le personnage Betty, car c'est bien elle qui reçoit les autres personnages. Ce qui correspond tout à fait à la note d'Ubersfeld, « *La loi du polylogue est d'être multiple, de comporter une série de combinaisons, mais dans la plupart des cas, d'être tout de même centré autour d'un personnage (ou plus rarement d'un thème) privilégié.* »²

Il arrive aussi qu'un trilogie aboutisse à un polylogue, lorsque le quatrième personnage muet est sollicité, comme le fait Hervé avec Ruth ensuite avec Nelly dans ce passage :

¹ Ibid, P.36

² Ibid

Betty. C'était à Thoune (J'aime beaucoup Thoune)
 Hervé. Oui et il y a un air très très sain
 Betty. Vous mangerez bien un morceau sur le pouce
 Hervé. Et Ruth a pleuré sans larmes et sans bruit (hein Ruth)
 Ruth. Hein
 Hervé. Nelly portait une robe et un sac en bandoulière blanc
 Nelly. Hein
 Ruth. Je n'aurais pas dû boire deux gin-tonic (j'ai bu deux gin-tonic)
 Nelly. Je ma fais du souci pour ma petite Billie
 Betty. Téléphone souvent Nelly quand tu as envie de parler. P. 21

Minyana introduit souvent dans une conversation une quatrième voix, celle d'un quatrième personnage qui ne participe pas à la discussion en cours, mais répond au téléphone. Sa voix meuble en quelque sorte la conversation des autres personnages. Peut-on parler dès lors d'une forme plus récente de polylogue ?

Betty à Ruth. (C'est une teinte tu te les teins)
 Ruth. Bien sûr bien sûr Betty
 Betty. Tu fais si jeune Hervé
Le mobile d'Hervé Sonne
 Hervé. Allo
Hervé, brève conversation.
 Nelly à Hervé. Tu n'as pas froid avec tes tongs à Ruth monsieur porte des tongs avec jeans et tes adidas tu fais jeune Ruth p.16

Nous avons repéré en outre quelques polylogues qui ne portent pas la trace du personnage énonciateur, et qui ne sont précédés par aucune didascalie précise :

_ On tire dans la forêt
 _ Ce n'est pas la saison de la chasse
 _ C'est le voisin qui fait l'idiot
 _ Je suis tellement heureuse en ce moment
 _ Ce n'est pas la saison de la chasse
 _ Tu n'es pas fatiguée p.43

L'auteur laisse au metteur en scène le soin de distribuer ces paroles. Nous comprenons par ce procédé, que les propos énoncés ne marquent pas l'identité du personnage. Ce sont des banalités qui peuvent être prononcées par n'importe quel personnage.

I.2. La progression de la fable

De manière générale, la fable désigne « *La suite de faits qui constituent l'élément narratif d'une œuvre* »¹. Elle apparaît comme une structure spécifique de l'histoire racontée par la pièce, et renvoie aussi à la façon personnelle dont l'auteur traite son sujet : « *Toute invention, à laquelle le poète associe une certaine intention, constitue une fable* »².

Selon Bertold Brecht, bâtir la fable, c'est présenter un point de vue à la fois sur l'histoire racontée par la pièce, mais aussi sur l'Histoire :

*La fable est le cœur du spectacle théâtral. Dans ce qui se produit entre les hommes, ne permet-elle pas de livrer tout ce qui peut être discuté, critiqué, transformé ? La grande entreprise du théâtre, c'est la fable*³.

Le travail de repérage de la fable consiste à reconstituer les événements représentés, sans privilégier un point particulier. C'est ce que nous avons essayé de faire à travers le schéma qui suit. Il représente la progression de la fable dans la pièce *Voilà*, qui est en relation directe avec le découpage temporel proposé par l'auteur.

¹ Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Ed. Bordas, 1991.

² Pruner Michel, *Op. Cit.*, P.25

³ Cité par Pruner Michel, *Ibid*

Commentaire du schéma :

La pièce théâtrale *Voilà* est faite d'une suite de cinq visites discontinuées dans le temps. Autrement dit, les trois personnages Ruth, Hervé, Nelly rendent visite à leur amie Betty (qui vit à la campagne) cinq fois, dans un temps et une durées qui nous sont ignorés. Chaque visite comprend plusieurs moments. Minyana les a séparé d'un trait, comme le suggère cette didascalie liminaire « *Un trait signale que du temps est passé* ». P.10

Nous ne savons pas aussi ce que font, ou ont fait, les personnages entre une visite et une autre. Dans cette pièce, seul compte le moment de la visite. Betty devient en quelque sorte le personnage central, puisqu'elle reçoit de façon continue les autres personnages, ses amis, chez elle.

Visite 1 :

La première visite est intitulée « Le frisson ». En l'espace de huit moments, les quatre personnages Betty, Ruth, Nelly, Hervé échangent des conversations banales, qui tournent autour du froid et du frisson, sans pour autant faire référence à la saison hivernal par exemple :

Betty. J'ai un frisson
Ruth. Tu as froid vous avez froid
Hervé. Non je n'ai pas froid
Ruth à Nelly. Et toi
(...)
Betty. Ferme la fenêtre Ruth
Ruth. Tu as froid vous avez froid p.11

Les personnages se demandent des nouvelles, et parlent aussi du travail, de la nourriture, et évoquent de petits souvenirs de moments vécus ensemble :

Hervé. (...) Ca me rappelle cette journée (il y a quelques années) on allait faire de la natation on avait traversé des champs de maïs (ç'était ou déjà)
(...) Ruth à Betty. Il veut parler de cette journée qui était si parfaite en 97. p.19

Naturellement, ce sont là des sujets de discussion qui reviennent souvent lorsqu'on rend visite à quelqu'un. Nous avons remarqué aussi que les personnages ne cessent de faire et de se faire des remarques, les uns au autres, comme dans ces passages :

Ruth. Tu as fait poser du papier peint Betty p.13
Nelly. (Je trouve cette pièce sombre et oppressante) p.19
Hervé. Avec ta queue de cheval et ton front dégagé tu fais prof de gym Nelly
Betty. Mange tu n'est pas épaisse Ruth p. 25

A maintes reprises, ils s'imitent gestuellement, comme le font Nelly et Hervé dans cet extrait :

Nelly. Ne remue pas la jambe Hervé s'il te plaît quand tu es assis tu remue la jambe
(comme ça)
Nelly imite Hervé
Hervé. Oh excuse moi
(...)
Nelly. Oui ne te touche pas les cheveux Hervé s'il te plaît tu te touches les cheveux
(comme ça)
Nelly imite Hervé p.12

Durant cette première visite, Betty sert à ses amis du vin, puis du café. Le départ d'Hervé, Ruth et Nelly constitue la fin de cette première séquence.

Visite 2 :

Nous tenons d'abord à signaler que les deux personnages Mme Rapoport et Vacher (les voisins de Betty) sont des personnages secondaires. Ils ne participent en rien à la progression de la fable. Minyana le note dans cette didascalie : « *Les voisins (Rapoport et Vacher) peuvent être représentés par les membres de l'équipe technique* »p.10. Nous ne les prendrons pas en considération.

La deuxième visite s'ouvre sur une conversation sur le vertige de Betty. Cette dernière s'endort plusieurs fois :

Betty. Oh un vertige
Ruth. Elle a un vertige
(...)
Ruth à Betty. Je n'aime pas ça que tu aies des vertiges
Betty a son habitude, dort quelques secondes... p.30/31

Si les mêmes remarques et les mêmes imitations gestuelles sont réitérées, à travers le discours des personnages, et quelques didascalies, nous comprenons que ce qui a réellement changé dans cette deuxième visite, ce sont les personnages eux-mêmes :

Nelly a un amoureux, Ruth a une nouvelle coupe de cheveux, et Hervé a coupé sa moustache.

Minyana nous le montre à travers ce véritable texte didascalique :

Ils se regardent comme s'ils ne se connaissaient pas. Comme s'ils ne s'étaient jamais vus. Il est vrai qu'ils sont différents. Hervé a coupé sa moustache. Ruth a une autre coupe de cheveux etc. P.31

Hervé ne travaille plus dans l'immobilier, il est dans le management, comme l'illustre ces répliques :

Ruth. Tu n'est plus dans le l'immobilier Hervé
Hervé. Je fais du management p.38

Visite3 : Hervé

Ce qui change en cette troisième visite, c'est l'état de la voix d'Hervé. Ce dernier a une extinction de voix, comme l'affirme cet extrait :

Ruth, Nelly, Hervé, chez Betty. Mais qu'est-il arrivé à Hervé ?
Hervé. J'ai une extinction de voix
On sonne.
(...)
Ruth. Alors tu as une extinction de voix Hervé
Hervé. Oui
On rit un peu, à cause sans doute, de la voix enrouée d'Hervé. P.47

Les discussions tournent autour de la santé ou des souvenirs, mais restent centrées sur les vêtements, d'abord sur la veste en daim et le polo d'Hervé, Le blouson de cuir de Nelly, mais surtout sur le nouveau trench de Betty qui s'étale sur plus de trois pages:

Betty est vêtue d'un trench
Betty. J'ai acheté un trench
Ruth à Betty. As-tu gardé le ticket de caisse si tu l'as gardé tu pourras l'échanger sans difficulté
Nelly à Betty. Lève les bras
Betty s'exécute.
C'est ta taille en tout cas P52

Betty. J'ai failli acheter un gilet de laine jaune brodé de poissons mais je ne l'ai pas acheté je me suis dit que tu te moquerais de moi Ruth
Ruth. Des poissons P.53

Nelly à Betty. C'est en quoi
Betty. Polyester
Nelly. ET la doublure
Betty. Polyamide P.54

D'autres remarques et imitations gestuelles sont réitérées, comme le fait Ruth dans ce passage :

Ruth. Tu as remarqué quand tu parles tu te pinces le lobe de l'oreille
Betty. Ah bon

Ruth à Betty. Oui tu parles et tu te le pincas (comme ça)
Ruth imite Betty.

Durant cette visite, Les personnages parlent beaucoup au téléphone. Betty sert à ses amies du riz Pilaf ou des haricots. En d'autres moments, Minyana signale seulement que les personnages passent à table sans aucune autre précision : *On mange* P.53, *On boit* P.59.

Visite 4 : Elle dit qu'elle est opprimée

En cette quatrième visite, Ruth et Nelly découvriront que leur ami Hervé avait développée une allergie aux champignons. Quant à Betty, elle est opprimée. Voici un extrait où Minyana entrecroise intelligemment deux discussions, l'une sur l'oppression de Betty, et l'autre sur l'allergie de Ruth :

Nelly. Tu as l'air malade Hervé
Betty. Je suis opprimée Ruth
Ruth à Betty. Tu es opprimée
Hervé à Ruth. Oh j'ai une allergie
Betty à Ruth. J'ai un poids ici
Ruth à Betty. Tu es opprimée
Betty à Ruth. J'ai comme un poids ici
Ruth. Tu as une allergie Hervé allons allons ça va passer Betty P.62

Dans d'autres moments, chaque personnage évoque une parcelle de sa vie privée.

Betty. Mon mari qui était excessif amer et protestant m'a dit le voilà notre nid nous marchions côte à côte et il a vu la maison et il a dit ah c'est ici P.64

Ruth. Tu as l'air heureuse Nelly
Nelly. J'ai couché avec Michel
Ruth Ah très bien et Francis Ferrer
Nelly. Ne me parle pas de Francis Ferrer P.64

Visite 5 :

A cette dernière visite, le spectateur comprendra que la pièce n'est pas racontable, dans la mesure où elle représente uniquement le temps qui passe, avec ses douleurs et ses journées ordinaires. A la fin de la pièce *Voilà*, les personnages seront plus âgés (*Betty est âgée*), Ruth s'est installée chez Betty, et Nelly et Hervé seront en couple, ils reviendront avec leurs enfants (Coco et Nina). Nous pensons que cette pièce est dénuée de toute intrigue, de tout conflit ou toute évolution dramaturgique.

II. Le texte « didascalique » dans la pièce théâtrale « *Voilà* »

Tout texte non prononcé par les acteurs et destiné à éclairer la compréhension de la pièce, est appelé texte didascalique ou texte secondaire. Dans l'histoire du théâtre, l'existence et l'importance de ces indications varie considérablement, allant de l'absence au foisonnement d'indications, voire même à l'envahissement total de la pièce.

L'étude des didascalies ne peut qu'être de ce fait sensible à leur fréquence. Rares sont les didascalies dans le théâtre classique, parce que les auteurs dirigeaient eux-mêmes leurs acteurs. Ils estimaient en outre que le texte « à dire » se suffisait à lui-même et que la représentation obéissait à des codes suffisamment établis pour se passer des didascalies.

Au XIX^e siècle, la couche textuelle didascalique est devenue plus importante et plus abondante. Les pièces du théâtre naturaliste par exemple, consistaient à reproduire un espace dans le monde. Les indications apportaient de ce fait des précisions scéniques nécessaires.

Au XX^e siècle, avec le développement de la représentation scénique, les didascalies sont devenues plus remarquables. Elles occupent chez de nombreux dramaturges une place considérable et prolifèrent parfois au point de faire disparaître le discours des personnages. Les pièces *Actes sans paroles* de Beckett ou *Le pupille veut être tuteur* de Peter Handke sont composées de longues textes didascaliques sans véritables dialogues.

Dans les deux pièces précédemment étudiées, *Chambres* et *Inventaires*, les didascalies sont réduites à quelques indications sur l'espace et la mise en jeu de la pièce. Dans *Voilà*, Minyana en fait un usage abondant. Chaque réplique est précédée ou suivie d'une ou de plusieurs indications scéniques. Le paratexte envahit du coup la pièce. Dans un premier temps, nous allons relever et classer les différents types de didascalies utilisés. Nous réfléchirons ensuite sur leur fonctionnalité et à leur relation au texte dialogique.

II.1. La pluralité des didascalies

II.1.1. Les didascalies initiales

La pièce théâtrale *Voilà* s'ouvre sur les didascalies dites initiales, qui regroupent la liste initiale des personnages, apportent des précisions sur les liens de parenté ou de hiérarchie qui existent entre eux, et fournissent autres précisions contribuant à établir la fiction. Voici comment sont présentés les personnages au début de la pièce :

Personnages

Betty, Ruth, Nelly, Hervé sont amis. Betty et Ruth sont des amies de longue date.
Nelly et Hervé des amis plus récents. P.10

L'identité des acteurs ayant participé à la création de cette pièce ne sont pas cités sur cette page. L'auteur indique toutefois que les deux personnages Vacher et Rapoport sont de simples figurants :

Les voisins (RAPOPORT et VACHER) peuvent être représentés par des membres de l'équipe technique. P.10

Les indications sur l'espace temps –dramatique- où se déroulent les cinq visites sont absentes. L'indication temporelle est remplacée suggérée à travers cette autre didascalie initiale :

Un trait signale que du temps est passé. P.10

Quant à la mise en situation de l'énonciation théâtrale, elle est déterminée à travers cette indication originale :

Une parenthèse, à l'intérieur de la réplique suggère un changement de registre vocal, ou un aparté. P.10

11.1.2. Les didascalies fonctionnelles

Les didascalies fonctionnelles indiquent d'abord le découpage dramaturgique de l'œuvre (actes ou tableau), et les diverses unités de jeu (scène, séquences) auxquelles l'auteur attribue parfois un titre. Comme le fait Minyana dans cette pièce. Chaque visite porte un titre :

Visite 1 : LE FRISSON

Visite2 : LE VERTIGE

Visite3 : HERVE

Visite 4 : ELLE DIT QU'ELLE EST OPRPRESSEE

Visite 5 : AH VOUS VOILA

Pourtant ces titres ne sont pas fonctionnels. Ils ne représentent qu'un des aspects de la séquence (la Visite). Par exemple, à la Visite 2, intitulée LE VERTIGE, Betty ne va avoir ce vertige qu'aux quatre premiers moments de la visite. Alors que cette dernière est constituée de 13 moments. A la Visite 3, on ne parle de la voix enrouée d'Hervé qu'aux deux premiers moments de cette séquence. La quatrième Visite reprend également cet artifice. L'oppression de Betty n'est évoquée qu'au premier moment de cette séquence.

A travers le choix de ces titres, nous pensons que Minyana nous accorde de fausses pistes : Il donne l'illusion d'une évolution de la fable ou de l'histoire. Alors que cette pièce est faite seulement d'une suite d'échange de banalités, de remarques, d'imitations gestuelles et de prise de boissons ou de nourriture ! Ce qui change vraisemblablement de la première visite à la dernière, ce sont les personnages eux-mêmes. D'un côté, ils passent de la jeunesse à un âge un peu avancé. Et de l'autre côté, on a observé une évolution dans leur situation sociale ou familiale. C'est le cas par exemple des deux personnages Nelly et Hervé qui, à la fin de cette pièce, sont mariés et ont deux enfants.

Comme nous l'avons déjà expliqué, chaque visite est constituée de plusieurs moments, séparés par un simple trait. Une didascalie ou un texte didascalique surplombe la plupart des moments afin d'apporter des précisions supplémentaires sur les personnages présents ou la situation d'énonciation et de jeu dans laquelle ils se trouvent. Le 12^{ème} moment de la deuxième visite s'ouvre sur ce véritable paragraphe didascalique :

Betty, Ruth, Nelly et Vacher qui finalement ne sont pas allés dans le jardin, sont assis à côté. Ils sourient convenablement. Au loin, tir de carabine. Betty, Ruth, Nelly, Hervé, échange rapide. Brouhaha. P.43 et

Selon Ubersfeld, les indications fonctionnelles déterminent en outre une « *pragmatique de la parole* »¹. Elles aident à définir, avant chaque réplique, l'identité de celui qui parle, une condition indispensable à la compréhension du dialogue. Avec la multiplicité des modes d'échange dans la pièce *Voilà* (aparté, dialogue, trilogue, polylogue), il n'est pas étonnant que l'auteur ait ponctué chaque réplique par une didascalie, afin de définir, à l'intérieur du discours, la personne à qui la parole est adressée. Nous pouvons le considérer dans cet extrait :

Nelly à Hervé. Exact
Hervé à Ruth. Nelly m'a toujours plu
Nelly à Hervé. Et alors
Hervé à Nelly. Tu as bien entendu tu m'a toujours plu
Nelly à Hervé. Et je te plais encore
Hervé sourit

(Non vois-tu je ne t'aime plus Hervé) P. 78

Par ailleurs, les didascalies fonctionnelles précisent les déplacements des personnages, les entrées et les sorties anticipées, les mimiques et les gestes. Dans cette pièce contemporaine, les quatre personnages se déplacent ou plus exactement bougent énormément, bien que l'air de jeu soit cerné entre le salon et la cuisine (comme nous pouvons le remarquer sur la photo n°2). En voici quelques indications sur leurs déplacements, pour ne citer que quelques unes :

Tous debout, comme s'ils allaient se séparer, mais ils ne se séparent pas, pas encore. Ils se déplacent un peu. Et puis Ruth se trouve face à face avec Nelly. P35

Betty sort et revient avec salade, saucisse, œufs. P 38

Hervé se lève, prend Nelly dans ses bras et l'étreint dans ses bras. P.61

Ruth sort en sautillant. P.68

¹ Pruner Michel, Op. Cit., P.15

Nous avons relevé aussi une série de déplacements étranges. Parmi lesquels se lever ou entrer « *comme un fantôme* » qui revient régulièrement dans chaque Visite, sans pour autant avoir un rapport avec le discours émis :

Ruth se lève et déambule comme un fantôme P.27
Nelly entre comme un fantôme P.30
Betty se lève, comme un fantôme P.37

Quant aux didascalies gestuelles, Minyana en fait un usage excessif. Nous avons remarqué que ces indications étaient d'une précision extrême. Chaque geste, chaque attitude est notée avec soin. On se demande parfois de leur utilité par rapport au discours du personnage énonciateur et la réplique qu'il prononce. En voici quelques gestes qui ont fortement suscité notre intérêt et notre curiosité :

Ruth, comme si elle avait mal, pose ses doigts sur ses globes oculaires. P.35
Hervé, qui tente de calmer Ruth, pose sa main sur l'avant-bras de Ruth. P.33
Betty boit à petites gorgées. P.34
Betty aide Nelly à boire p.45
Betty fait au revoir avec la main. P.44
Ruth met ses cheveux vers l'arrière. P.36
Pause. Puis Ruth se met à caresser Nelly qui est au bord du fou rire. P.33
Nelly se coiffe. P.33
Hervé ouvre la fenêtre. P.33 *Nelly ferme la fenêtre.* P.38
Ruth se frotte un peu les mains P.75
Hervé se gratte la joue assez longtemps. P.74

Michel Pruner note enfin que les didascalies fonctionnelles apportent souvent des précisions sur l'environnement scénique de la pièce (organisation de l'espace, effets d'éclairage) et les éléments sonores (bruitage, musique) ou visuels (projection de photo, vidéo). Selon Pruner, ces indications « *rappellent le caractère polysémique de la représentation, cette épaisseur de signes (Barthe) qui, parallèlement au texte, met en jeu de nombreux systèmes extra- verbaux* »¹.

Dans *Voilà*, à l'instar des échanges verbaux prononcés par les personnages, nous pensons que Minyana développe une véritable écriture vocale et acoustique. Il propose divers types de

¹ Ibid, P.16

sonorités (sonnerie d'un portable, aboiements de chien, un coucou déréglé, bruit d'une cafetière, et bien d'autres), laissant souvent très peu de place au silence. Nous avons essayé de relever les plus importantes d'entre elles, celles qui reviennent assez régulièrement dans les cinq séquences de la pièce :

Aboiement de chiens : « Aboiements à l'extérieur » P.30

Sonnerie du portable : « Le mobile d'Hervé sonne » P.31, « Le mobile de Nelly sonne »

Le bruit du verre qui tombe et se casse : *Nelly fait le service. Elle prend un verre. Il tombe. Il est cassé » Ruth. Oh non elle a cassé le verre. P31*

Les cries de Betty pendant son bref sommeil :

Betty à son habitude, dort quelques secondes et crie dans son sommeil, puis se réveille.

Ruth. Tu as crié Betty. P.32

La toux excessive, qui à force d'être réitérée, à chaque fois par un personnage, finit par produire une véritable mélodie agaçante surtout à la première visite:

« Betty tousse » P.35, « Hervé tousse » P.11

Appeler le chat, « Nelly appelle le chat » P12

Le coucou : « à ce moment-là, le coucou fait son manège » P.18

Betty. C'est un vieux coucou

Ruth. Quel merveilleux coucou

Une cloche au loin P. 43 et même des tirs de carabines P. 43

L'auteur est allé encore plus loin ! Il nous propose même une didascalie de l'odorat : « *On entend le bruit de la cafetière. Ça sent bon le café* ». P.47 on se demande d'ailleurs si le théâtre serait capable de produire une telle sensation !

Nous avons remarqué que La Visite 2 est la séquence qui abrite le plus de didascalies sonores (dix-huit). Nous avons essayé de constituer un schéma afin de mettre en relief leur abondance et la répétition de certaines d'entre elles. Nous étudierons plus loin la fonctionnalité des didascalies sonores dans cette pièce.

II.1.3. Les didascalies expressives

Les didascalies expressives servent d'intermédiaires entre l'écriture et le jeu scénique. Leur rôle c'est de préciser « *l'effet que l'auteur souhaite voir produit par le texte* »¹. C'est à dire la façon de dire le texte : en haussant par exemple le ton, avec un rythme « brusque », un timbre de voix « rauque, grave ou enroué », un débit de la parole « hésitant », sans oublier les didascalies kinésiques portant sur le regard.

Selon Pruner, les didascalies expressives peuvent exprimer en outre le sentiment que déterminent la réplique prononcée (ex. tristement) et l'intention qui la sous-tend (ex. en suppliant), que celle-ci soit liée à l'humeur (en colère, souriant) ou au caractère du personnage lui-même (insolent). Elles s'accompagnent très souvent d'indications gestuelles (rire et battre des mains).

Ces didascalies englobent donc toutes les actions non-verbales, les actions paralinguistiques (sourire, rires, pleurs) qui déterminent la parole. Elles s'adressent au lecteur, convié à « *découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre* »² (Molière). Elles sont également destinées aux interprètes, les comédiens, à qui elles suggèrent comment intervenir sur scène.

Dans *Voilà*, ces didascalies expressives constituent l'essentiel du travail de Minyana sur le paratexte. Nous avons remarqué que l'auteur centre tout son intérêt sur trois types d'indications expressives : le sourire, le rire, le regard. Elles sont mentionnées dans les cinq séquences qui constituent cette pièce, alors que le degré d'intensité de chacune d'entre elles varie d'une visite à l'autre. Afin de tenter d'observer cette variation de leur intensité, et de tenter de comprendre le motif de leur usage abondant, nous avons élaboré les graphiques suivants.³

¹ Pruner Michel, Op. Cit., P.16

² Ibid

³ Réalisés à partir des didascalies expressives proposées par Minyana dans la pièce *Voilà*.

Commentaire des graphiques :

Avec cet usage riche en didascalies expressives, nous notons d'abord que l'auteur présente différentes intensités d'une même mimique. Par exemple, à la première Visite, les personnages échangent différents degrés d'intensité du sourire : « *sourires échangés rapidement* » (P.13), « *Tous sourient pour eux même* » (P.15), « *Tous, excepté Betty, se sourient amicalement* » (P.20), « *Et tous se sourient excessivement* » (P.21). Ils échangent également différents types de rires et de regards « *Tous rient* » (P.24), « *fou rire silencieux* » (P.33), « *On rit un peu* » (P.34) ; « *Tous s'observent sans sourire* » (P.36), « *Ruth, Nelly, Hervé balaient la pièce du regard* » (P.49), « *Nelly lance des oeillades* » (P.66).

Ces graphiques nous ont permis ensuite de déceler différentes formes ou modalités intensives : la forme croissante, comme pour le rire à la Visite 2, où l'on passe de *rire un peu* vers *Avoir un fou rire* à la fin de cette séquence.

La forme décroissante, dans le graphique du regard à la Visite1, qui fonctionne également comme une boucle. Cette séquence commence et finit sur la même didascalie kinésique « *Ils s'observent* ».

Mais la plupart de ces modalités intensives proposées par Minyana sont irrégulières. L'exemple du regard à la Visite 5 est à ce point déterminant. Le graphique montre une courbe déchaînée : *Sourire un peu, sourire, ensuite un peu, Se sourire, un peu*, pour aboutir à un *sourire à l'infini !*

Comment Peut-on expliquer cette variation de formes intensives (du sourire, du rire, et du regard) d'une Visite à une autre ? Autrement dit, qu'est ce qui fait par exemple, que les personnages émettent plus de rires à la Visite 4 qu'à la première Visite ?

Avec l'élaboration de ces graphiques, nous espérons trouver une réponse. L'examen du texte dialogique nous a dévoilés cependant l'absence de toute explication logique ! Rappelons d'abord que la pièce *Voilà* est faite simplement d'une suite de cinq Visites, comprenant une série d'échanges verbaux, de remarques, d'imitations gestuelles, et de prise de boissons ou de d'aliments entre quatre personnages principaux.

Les titres des cinq Visites sont dérisoires. Ils donnent l'impression d'une évolution dramaturgique de l'histoire. Alors que la pièce n'offre aucune intrigue, aucun nœud ou

dénouement. L'entrée ou la sortie des personnages, le court vertige de Betty ou l'état enrôlé de la voix d'Hervé n'apportent pas un réel changement dans la fable.

Nous sommes convaincus de ce fait, que ces didascalies expressives ont un fonctionnement autonome. Elles sont dissociées du discours des personnages, dans la mesure où elles sont conçues principalement pour orienter la mise en scène, et non pour éclairer les nuances du dialogue. Nous pouvons prendre l'exemple de ces didascalies qui ne sont pas liées directement aux répliques prononcées :

Hervé. Elle me disait qu'elle avait envie d'un rhum soda
« *On rit, on ne sait pas très bien pourquoi* » (P.46)

Betty. Téléphone plus souvent Nelly quand tu as envie de parler
Et tous sourient excessivement (P.21)

Le septième moment de la Visite 5 s'ouvre sur cette didascalie :

Ruth, Nelly, Hervé rient brièvement, et puis cessent de rire.
Nelly. Si tu veux emporter ma jacinthe en pot Nelly (P.72)

La comparaison des graphiques entre eux nous a montré finalement que l'auteur centre son intérêt, dans chaque Visite, sur une mimique. Ceci afin de produire le plus d'effet dramaturgique de l'attitude expressive choisie. Ainsi, la première et la dernière Visite restent centrées sur le sourire. La deuxième. Visite se focalise plutôt sur le regard, et la Visite 4 sur le rire. Quant à la Visite3, elle abrite les trois types de mimique avec une abondance égale. Nous pouvons dire qu'elle engendre le plus d'animation et de jeux mimiques quant à la représentation de cette pièce.

II.1.4. Les didascalies narratives

Outre les didascalies initiales, fonctionnelles, et expressives, la pièce *Voilà* comprend encore d'autres catégories de didascalies. Nous citons entre autres, ces deux énoncés qui paraissent être extraits d'un roman. Ils sont destinés particulièrement à la lecture plus qu'à leur représentation scénique :

Ruth se lève et déambule comme un fantôme. Cependant, elle roule un peu des hanches. Elle avise une statuette, dit d'une voix d'outre-tombe : »quelle merveilleuse statuette ». La statuette tombe. On se demande si elle n'a pas fait exprès de la laisser tomber. Elle dit d'une voix d'outre-tombe : « désolée ». Et puis Ruth change d'attitude. Elle est sincèrement navrée : « ma Betty j'ai fait une bêtise », et met la main sur sa bouche et dit encore : « ma Betty j'ai fait une bêtise », et contemple la statuette et pleurniche : « quelle merveilleuse statuette » et ajoute : « que faire ? ». P.27

Le temps a filé. Ruth s'est installée chez Betty. Elle est assez âgée. Elle est assise, le chat Bobi sur les genoux. Mais où est Betty ? Nelly et Hervé sont en couple. Ils ont l'air de venir là pour la première fois. P.70

Ces textes didascaliques sont de véritables récits. Pourtant, au théâtre la narration est prise en charge par les personnages/ comédiens. Nous remarquons dans cet extrait, la présence visible d'un narrateur. L'auteur a donc choisi la *diégésis* comme mode narratif (celui du *raconter*). Yve Reuter en donne la définition suivante : « *La médiation du narrateur n'est pas masquée. Elle est visible. Le narrateur est apparent, il ne dissimule pas sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est racontée par un ou plusieurs narrateurs, médiée par une ou plusieurs 'consciences' »*¹.

¹ Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Ed. Dunod, 1998, P. 39

II.1.5. Les didascalies commentatives

Ce type de texte didascalique fait le commentaire du discours des personnages. Il fournit moins d'informations qu'il ne suscite de questions. Fausses didascalies ou didascalies destinées uniquement à la lecture étant libérée du dialogue ? Ces fragments par exemple, posent incontestablement problème quant à la lecture et à la représentation de la pièce *Voilà* :

Cet échange est curieusement ralenti. Ils ont l'impression d'avoir déjà vécu la scène. Betty se frotte les yeux assez régulièrement. P.54

Et, à nouveau, tous un peu abattus, comme si cet échange était tout simplement inévitable et épuisant. P.54

Tous se regardent attentivement et ils sont un peu stupéfaits. Tout ne leur paraît-il pas irréel ? Et n'ont-ils pas déjà prononcés ces mots ? P.17

On dirait qu'ils ont changé d'aspect. On dirait qu'on les voit pour la première fois. Mais qu'ont-ils de changé ? P.25

Cette interrogation finale ne se justifie que par rapport à l'auteur, et non par rapport au récepteur (lecteur, spectateur). Car elles passent par-dessus les limites du dialogue, puisque le protocole discussif ne l'élucide pas après. Cette didascalie interrogative renvoie à un changement indéfini ; à un temps flou et à une illusion !

Nous avons relevé en outre ces didascalies qui contredisent le dialogue :

*Ont-ils mangé ? Aucune trace de repas. Nelly est en larmes.
Nelly à Betty. J'ai le souvenir d'avoir mangé ici des vol-au-vent qui étaient succulents
Betty. Air étonné. (P.38)*

Ces deux énoncés didascaliques se réfèrent au dialogue comme pour se jouer de lui. Ils se refusent à le compléter, mais tendent plutôt à l'éliminer, et à le contredire. Ceci brouille le sens du dialogue et verse ainsi scéniquement le texte dans l'irreprésentable !

II.2. La fonctionnalité du texte didascalique

L'étude effectuée sur le texte didascalique dans *Voilà* nous a permise de relever différents types de didascalies utilisées. Nous pensons que cet usage abondant en didascalies, prolifère trois espaces divers que nous allons tenter de dévoiler :

Un espace romanesque :

Les didascalies narratives et commentatives finissent par construire un espace romanesque destiné uniquement à la lecture plus qu'à leur représentation scénique. D'ailleurs, nous avons vu que scéniquement, elles versaient dans l'irreprésentable car elles brouillent le sens même du texte dialogique!

Un espace visuel

Avec les didascalies expressives (gestuelles, mimiques, regards), Minyana développe un véritable espace visuel, dans le texte, mais aussi dans la représentation de cette pièce. L'auteur attire notre attention sur le comportement que font les gens lorsqu'ils sont en situation de parole. On peut dire que Minyana s'intéresse au langage non-verbal, au langage corporel, à cette « animation corporelle de la parole ». Avec la série d'imitations gestuelles (*mettre les cheveux en arrière, piannoter...*), l'auteur nous montre que chaque individu se distingue par l'usage fréquent d'un geste précis. Rabanel nous l'explique encore mieux : « *Pourquoi certaines personnes ont-elles besoin de reproduire les mêmes geste, les mêmes rituels ? Ce n'est pas un hasard. (...) Il semble qu'une catégorie de mouvements bien singuliers distingue, plus ou moins, les individus entre eux. Ces gestes aident le locuteur dans son activité de parole* »¹.

Quant aux didascalies du regard, leur récurrence et leur diversité sont dénuées de toute logique apparente. C'est peut être l'occasion pour l'auteur de montrer que le regard « *sert à accompagner les mots* »² que nous prononçons, même si ces derniers sont ordinaires, comme les discussions banales dans *Voilà* !

¹ Pradier Jean-Marie, *Théâtrologie /1 : Le théâtre réinventé*, Ed. Harmattan, Coll. Univers théâtral, 2003, P.215

² Ibid, P214

Un espace sonore

Dans sa communication intitulée *Mime de voix, mime de corps : l'intervocalité sur scène*, Helga Finter explique que « *La voix au théâtre y apparaît plutôt comme productrice d'un espace sonore à sources multiples, relevant quasi bien de corps présents sur scène que d'enregistrement ou de samplers* »¹. Mais l'espace acoustique au théâtre ne se limite pas à la simple voix du comédien ou à son corollaire le silence. Il englobe tout ce qui sera entendu sur scène, voix, musique, bruitages...

Dans l'œuvre dramatique *Voilà*, Minyana accorde une importance considérable à la portée sonore de cette pièce. Nous avons mentionné qu'il indiquait différentes didascalies sonores, faites de cries, d'hurllement, de sonneries et bien d'autres encore. Nous tenons à noter que ces indications prolifèrent deux sortes d'espaces sonores, « *In* » et « *Hors champ* ».

Le jeu du sonore « *In* » se construit sur la scène. Dans la pièce *Voilà*, cet espace *In* est produit d'une part par les comédiens (cries, hurlements, toux, Brouhaha), et d'autre part, par les objets scéniques présents (le coucou déréglé, sonnette de la porte, les sonneries du mobile). Par exemple pour la sonnerie du mobile d'Hervé, réitérée tout au long de la pièce, Minyana nous montre clairement que ce qui lui importe le plus, ce n'est pas la conversation qui aura lieu, puisqu'il se limite à noter « *Brève conversation* ». Mais plutôt la sonnerie elle-même, dans la mesure où elle devient productrice d'un effet sonore suscitant l'intrigue chez les téléspectateurs.

Selon Daniel Deshay, la production sonore *Hors champs* est « *diffusée à travers de haut-parleurs qui, placés dans l'espace « hors champs », sont chargés d'évoquer l'existence de mondes vivants ou d'objets qui se trouvent dans les coulisses* »². Avec les indications sonores *Aboiements de chien, tir de carabine, une cloche au loin-* pour ne citer que quelque uns- nous pouvons imaginer que l'auteur construit un référent spatial. Il situe l'espace dramatique « la maison de Betty » (ou se déroulent les cinq visites) dans le hors scène « la campagne ».

¹ Finter Helga, « *Mime de voix, mime de corps : l'intervocalité sur scène* », in *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Presses Universitaires de Lyon, 2003, P. 84

² Deshay Daniel, « *Espace sonore* », Ibid, P. 91

Quant à l'abolement de chiens, il sera certainement pressenti par le public inquiet comme sur le point de sauter en scène ! La puissance du sonore « hors champs », remarque Daniel Deshamp, réside dans le fait même de *cette situation acousmatique. Chaque auditeur interprète ce qu'il entend à l'aulne de ses peurs et l'imagine différemment de son voisin* ». Le sonore s'incarne dans chaque auditeur pour pénétrer sa chair de sa matière.

Avec la prolifération de ces deux espaces sonore et visuel, nous pouvons dire que Minyana développe, dans cette pièce, une véritable écriture didascalique acoustique et visuelle. Et même si le sonore a toujours cette capacité de valoriser la vue par son aptitude à produire de l'imaginaire, il demeure encore secondaire dans la perception de beaucoup de critiques.

Conclusion du chapitre

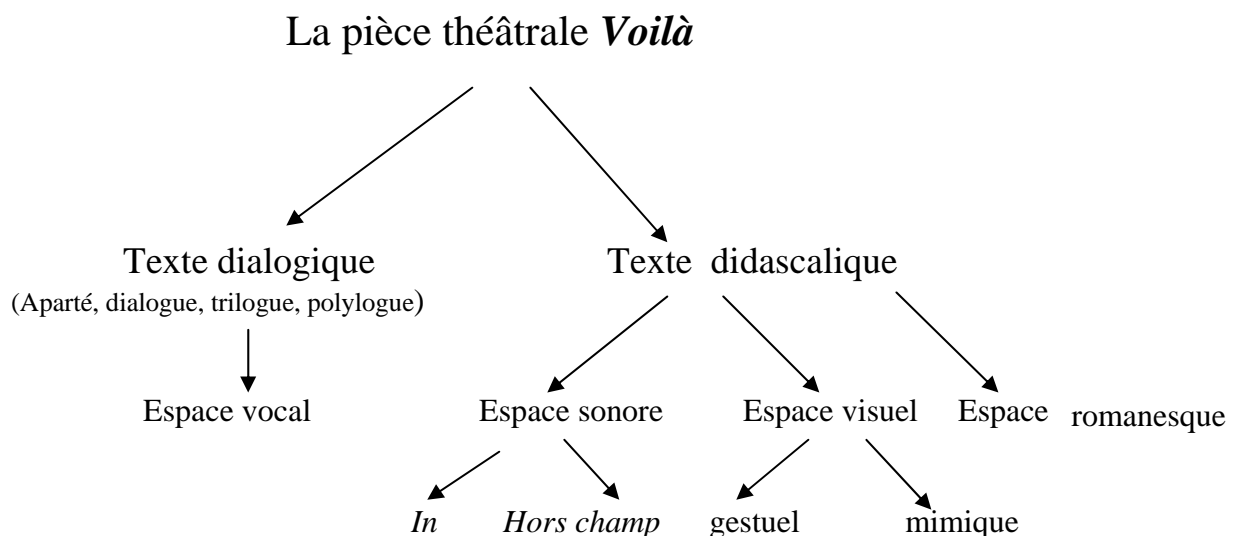
Qu'est-ce qu'on dit, qu'est-ce qu'on fait lorsqu'on rend visite à quelqu'un ?

On toque ou on sonne, on s'embrasse, on offre fleurs ou nougats ; on s'embrasse encore ; on demande des nouvelles, on rit, on rit si fort parfois que l'on se met à tousser ! Et puis on éternue. De temps à autres, on ouvre puis on ferme la fenêtre, on boit, on mange saucisse ou riz Pilaf. Et puis on se quitte ; on s'embrasse ; on se dit au revoir, à bientôt ! Et puis on revient...

La Visite c'est bien cela le thème de la pièce contemporain *Voilà* (2007). *Voilà* est composée d'une simple suite de cinq Visites discontinuées dans le temps. Quatre amis Ruth, Hervé, Nelly qui se retrouvent chez Betty pour échanger des banalités, des remarques et une série d'imitations gestuelles.

L'étude de la progression de la fable nous a montré que cette pièce est dénuée de toute intrigue, de tout conflit ou toute évolution dramaturgique. Ce qui change sinon de la première à la dernière Visite, ce sont les personnages eux-mêmes. Ils seront plus âgés, et certains d'entre eux (Nelly et Hervé) seront en couple et reviendront à la fin avec leurs enfants. C'est le mouvement du temps qui passe qui est plutôt représenté.

Au début de ce chapitre, notre interrogation s'est portée sur l'abondance des différentes didascalies dans *Voilà*. Rappelons que l'usage excessif que fait Minyana du texte didascalique nous a semblé déroger fortement à la règle. Le schéma ci-dessous résume toute l'analyse que nous venons d'effectuer du texte « à dire » et du texte didascalique.



Le texte dialogique adopte différents modes d'échange. Mais cette variété nous a semblé dérisoire, puisque les échanges verbaux entre les personnages restent centrés sur le « Banal », sur l'ordinaire de jours reconstitués par la parole. Aucun conflit, aucune réflexion profonde n'y est présentée.

Le schéma montre aussi que L'auteur a travaillé davantage le texte didascalique. En proposant une pluralité de types de didascalies (initiales fonctionnelles, expressives, narratives, commentatives), ce texte didascalique finit par proliférer différents espaces, dans le devenir scénique de cette pièce, un espace sonore, visuel, mais aussi un espace romanesque destiné uniquement à la lecture. Dès lors, quelle relation entretient-il le paratexte avec le texte dialogique ?

Le fait de s'être focalisé sur les indications gestuelles et mimiques, nous pensons que l'auteur formalise un sens dans le banal. Autrement dit, en multipliant les gestes, les expressions faciales, et les productions sonores vocales, Minyana va attribuer de la dynamique aux discussions banales échangées, à l'histoire représentée qui apparaît un peu comme au degré zéro. Ceci devient une source de théâtralité, et va produire un effet visuel et sonore sensé attirer l'attention du spectateur/ lecteur.

Nous considérons que l'auteur s'intéresse beaucoup plus au comportement du personnage énonciateur, à sa gestuelle et à son regard, plus qu'à son discours. Il a ce désir d'accompagner le personnage dans son décor, afin de nous montrer où il parle et ce qu'il fait exactement lorsqu'il parle. Ce sont ces *symptômes* de la parole qui sont mis en exergue, comme *mettre les cheveux en arrière, se gratter, se moucher, pianoter, tousser...* puisque « *parler c'est faire fonctionner un corps* »¹. Ce dispositif didascalique n'est-il pas porteur ici d'un autre langage, corporel ? Est-ce une façon moderne du *Dire* au théâtre ?

¹ Pradier Jean-Marie, *Théâtologie /1 : Le théâtre réinventé*, Ed. Harmattan, Coll. Univers théâtral, 2003, P. 214

Conclusion générale

Au début du vingt-et-unième siècle, qu'est-ce qui a changé dans le statut du texte dramatique, en vue de la rapide évolution de l'art théâtral en France, depuis 1968 ? Le changement le plus évident concerne la dramaturgie. Bien avant cette date, tout texte destiné au théâtre contenait dans sa structure un modèle implicite de sa représentation. Les metteurs en scène se définissaient comme des régisseurs qui devaient uniquement mettre en rapport un texte et un public, tout le prestige reposait sur les auteurs.

Dans la première partie de notre travail, nous avons précisé que la grande déflagration de mai 1968 a changé cet état de fait. Elle a contribué à instaurer la création collective et a permis aux metteurs en scène de l'époque (Patrice Chéreau, Antoine Vitez, Jean Vilar...) d'accroître leur importance jusqu'à s'élever au statut d'« écrivain scénique ». Ces metteurs en scène étaient convaincus que le texte dramatique est incomplet ayant besoin de l'art de la mise en scène pour le compléter, et que cet apport peut non seulement contribuer à réaliser les idées de l'écrivain, mais peut également les contredire. Cette nouvelle vision leur a ouvert la voie vers la « relecture » de pièces, surtout appliquée aux classiques. L'écrivain de théâtre se voyait à cette période réduit à un simple « fournisseur de script ». Par conséquent, les rapports entre écrivains et metteurs en scène devinrent plus que jamais le motif d'une réelle crise -d'auteur-, qui a marqué tout le théâtre des années soixante-dix.

Nous avons expliqué que l'intervention de l'Etat français avec le programme « Aide à la création » (fin des années 70 en vue de favoriser le renouvellement des arts), a certainement réussi à réhabiliter le statut important de l'auteur. Car à partir des années quatre-vingt, le texte est revenu avec force ! Une majorité des jeunes auteurs de l'époque a commencé par être comédien, metteur en scène ou acteur avant de se mettre à l'écriture. Ainsi les références pour les nouveaux dramaturges n'étaient plus les pièces existantes dans le répertoire littéraire, mais leur expérience de jeux de théâtre, d'improvisation et des créations collectives. Ce qui a engendré de nouvelles formes d'écriture, très « personnelles », où le monologue intérieur ou le discours monologique demeure la structure de base.

A commencer par Bernard-Marie Koltès, nous avons vu que le recours des dramaturges contemporains au monologue comme forme de discours principale, est né d'un besoin d'expression nouveau, mais aussi vu la capacité de la parole solitaire à faire action, comme le note très justement Dimitri Soenen :

« Qualifié de « parlerie », de « pensée à haute voix » ou de littérature romanesque, le discours monologal dramatique se déroulerait donc sans que « rien ne se passe sinon, précisément, cette parole (...) et les menus gestes qui l'accompagnent ». Le personnage laisserait « se dévider une parole qui épouse les méandres de sa pensée »¹.

Mais nous avons montré que le monologue intérieur n'est pas repris dans son sens traditionnel, tel que l'utilisa le théâtre européen du XVI^e siècle (Shakespeare) ou le théâtre de l'Absurde, à savoir comme une pause dans l'action permettant au personnage de voir plus clair en lui-même et de dévoiler ses sentiments intimes au spectateur, notamment avant une prise de décision.

La parole solitaire est utilisée dans une perception contemporaine. Elle devient l'emblématique de la solitude des personnes, en même temps que de leur désir de trouver un interlocuteur. Les nouveaux dramaturges usent de cette forme de discours en optant pour des œuvres entièrement monologuées, où ils croisent de successifs monologues ou alternent brefs dialogues et monologues fleuves. Nous citerons plus loin l'exemple éloquent de la pièce *Chambres* de Philippe Minyana.

Contrairement donc au Théâtre de Beckett et de Ionesco, le théâtre contemporain français a développé ses propres formes. On l'a observé chez différents auteurs, tel Michel Vinaver qui propose une écriture de la partition musicale (*11 septembre 2001-2002-*), Jean-Luc Lagarce qui s'est orienté vers des formes pré-dramatique, notamment la forme chorale, Yasmina Reza qui traite des thèmes culturels surtout de la peinture contemporaine (*Art*, 1994) dans des formes variées, et enfin Noëlle Renaude qui s'intéresse à une écriture contre le théâtre, dans laquelle elle invite le spectateur à entrer comme dans un jeu, afin de voir jusqu'ou peut-on aller avec telle ou telle technique. Chacune de ses pièces ne constitue que la réponse à une question qu'elle s'est posée au moment de l'écrire.

Dans cette quête d'une nouvelle dynamique théâtrale, nous pouvons dire que le théâtre en France entre aujourd'hui dans une phase d'« expérimentation formelle ». Les nouveaux dramaturges optent le plus souvent pour des pièces à formes mixtes, empruntant à différentes disciplines artistiques (art plastique, musique, cinéma, show bis...) et à des techniques variées.

¹ Soenen Dimitri, « *Le sujet et son histoire dans les pièces monologiques* », in *Revue d'histoire du théâtre*, n°224, Paris : Ed. B.U Montpellier- Lettres, Oct. -Déc. 2004, P.375

Nous avons consacré la deuxième partie de notre étude au projet d'écriture dramatique de Philippe Minyana. L'analyse effectuée des trois pièces théâtrales *Chambres* (1986), *Inventaires* (1987), et *Voilà* (2007) nous amène finalement à conclure que l'auteur propose une dramaturgie atypique et originale de par sa construction formelle et sa composition verbale. Dans ces trois œuvres, nous pensons que l'auteur réussit cette difficile rencontre du « banal » et de la « poétique », du réel anodin et d'une écriture très élaborée.

D'une part, l'inventaire des thématiques à l'œuvre dans ces pièces nous dévoile d'évidentes récurrences centrées sur la banalité de la vie quotidienne : deuils, souffrances mentales, souffrances physiques, mais aussi les retrouvailles, et l'exhibition de l'intime. Minyana donne la parole à des gens ordinaires, éprouvés par la vie intime ou sociale. Ce sont ces oubliés que l'on ne remarque pas et auxquels on accorde parfois quelques rubriques de faits divers dans la presse écrite ! Minyana nous les montre en gros plan (surtout dans *Chambres* et *Inventaires*), il évoque leur quotidien pauvre dénué de toute quête (*Voilà*), leur sombre destinée, leur moment de paix, de crise, et d'explosion.

Nous avons souligné d'autre part, l'absence de toute intrigue, de tout dénouement ou même d'héros. Ce qui montre amplement que l'auteur ne cherche pas à raconter une histoire mais plutôt à reconstituer la parole orale et à l'orchestrer afin d'atteindre une certaine « poétique du banal ». Précisons d'abord que selon Aristote, la représentation de la *Poétique* repose sur un double travail de production. Le premier est principal, c'est : « la construction d'une histoire, comme arrangement systématique de faits enchaînés selon le nécessaire ou le vraisemblable ; cette construction qui est celle d'une épure, met en évidence la composante « kathartique » de la mimésis »¹.

Le second est subordonné, c'est « Le travail de l'expression (lexis), production du texte par la mise en mots et en mètres de l'histoire »².

L'œuvre de Minyana répond parfaitement à ces deux exigences. L'étude comparative réalisée sur chaque pièce, nous montre d'un côté, que l'auteur est en constante recherche formelle. Dans chaque texte, une « subtile construction formelle » souvent extra-théâtrale nous est proposée :

¹ Cité par Dupont Roselyne-Roc et Jean Lallot, *Aristote La Poétique*, Paris : Ed. Du Seuil, 1980, P.22

² Ibid

Dans le cas de la pièce *Chambres*, L'analyse structurelle nous a permis d'y relever différents emprunts à la forme cinématographique. Par le biais du fractionnement de points de vue, l'auteur aurait repris deux techniques de montage –alterné et simultané– mais les a esquissé selon les possibilités de la scène théâtrale.

D'ailleurs les six chambres et les six personnages – habitants de Sochaux- dont il est question dans cette pièce, nous font penser directement à la série télévisée américaine « Six degrees ». Cette dernière met en scène six New Yorkais qui sont tous connectés entre eux sans nécessairement se connaître, suivant la théorie des six degrés de séparation. Cette série est basée essentiellement sur le montage alterné car les personnages ne se rencontrent que fugitivement. Certains d'entre eux ne se rencontreront peut-être jamais, comme c'est le cas des personnages de *Chambres*.

Dans le cas de la pièce *Inventaires*, nous avons distingué une architecture formelle proche du jeu « télévisé ». Au cours de notre lecture scénique, nous avons constaté que la mise en scène de cette pièce renvoie parfaitement le simulacre de la télévision, dans la mesure où l'espace scénique fonctionne vraisemblablement comme un « cadre d'écran ».

Voilà prend la forme d'une succession de cinq Visites, cinq séquences. Nous avons précisé que Minyana s'est intéressé davantage dans cette pièce, à l'écriture du corps, au langage extra-verbal, afin de mettre en évidence l'animation corporelle qui accompagne toute prise de parole.

Grâce à l'examen du texte « à dire », nous avons pu observer l'usage de différents modes d'échange (aparté, dialogue, trilogue, polylogue). Mais cette variété nous a semblé dérisoire, puisque les échanges verbaux restent centrés sur le « Banal ». Encore une fois, aucun conflit, aucune réflexion profonde n'est présentée dans cette pièce, sinon la représentation du temps qui passe.

Au cours de notre étude du texte « didascalique », nous avons relevé une pluralité de types de didascalies (initiales fonctionnelles, expressives, narratives, commentatives). Nous avons démontré que ce texte didascalique prolifère différents espaces dans le devenir scénique de cette pièce : un espace sonore, un espace visuel, mais aussi un espace romanesque destiné uniquement à la lecture.

Nous nous sommes interrogé par la suite sur la relation qu'entretient le texte dialogique avec le paratexte dans *Voilà*. En multipliant les indications gestuelles, expressions faciales, et les productions sonores, l'auteur formalise justement un sens dans le banal. Ce sont les *symptômes* de la parole qui sont mis en exergue vu que l'histoire des Visites est comme au degré zéro.

En somme, si toutes ces pièces sont traversées par le même paysage banal, aucune toutefois ne présente une architecture semblable. *Chambres* accueille dans sa matrice structurale une technique cinématographique, *Inventaires* adopte le dispositif médiatique, et *Voilà* exploite le langage corporel. Philippe Minyana prend le risque d'à chaque fois de réinventer une nouvelle forme et donc une nouvelle façon d'interroger le sens.

Nous constatons d'un autre côté, que le travail de l'auteur consiste aussi à reconstituer la « parole orale » dans son énergie, son rythme et ses incorrections pour dépasser la parole stéréotypée, si fréquente dans le parler quotidien. Ce qui en résulte, ce sont des paroles « exotiques et poétiques ». On l'a observé surtout dans la pièce *Inventaires*. L'analyse du discours nous a permis d'y relever différents procédés littéraires maîtrisés par Minyana, tel la rhétorique dans le mélange des lexiques populaires de deux époques, la rythmisation du texte et les assonances qui jalonnent presque chaque prise de parole, générant une sorte de partition musicale, faite pourtant de platitudes ! Nous avons démontré d'ailleurs, que la pièce *Inventaires*, bien que son dispositif énonciatif soit emprunté aux médias et des jeux télévisés, demeure une œuvre verbale de par son écriture poétique.

C'est cela la démarche emblématique de la quête créatrice de l'auteur : **trouver une forme et une parole qui puisse donner à l'ordinaire, au « parler de la boulangerie », une chance de devenir extraordinaire, de devenir « un poème parlé »**. En abordant une humanité à la fois ridicule et vraie, Minyana cherche à partager son souci de ces humbles, de créer ou plutôt de recréer une voix assez riche afin que leur existence puisse toucher un public. Le spectateur est ainsi invité sans cesse à une « représentation » de la parole, à la redécouverte du langage, plutôt qu'à suivre une histoire ordinaire.

Par ailleurs, nous tenons à signaler que l'auteur a inventé une nouvelle forme du monologue, une forme ouverte, celle de l'expulsion, et non d'introspection. Les six monologues dans *Chambres* sont utilisés dans une conception actuelle. Les Chambres en question suggèrent

par le titre un espace intime et clos, où la parole peut se libérer et le personnage se soulager. Il ne s'agit pas pour les six personnages de méditer contre l'injustice faite à la condition humaine. Minyana accorde la parole aux humbles, aux victimes toujours solitaires du système, ceux qui dans le cadre habituel du discours littéraire ou médiatique n'en ont pas l'accès. La parole solitaire devient non pas un instrument de pensée, mais un moyen de survie, une parole en quête d'écoute : parler pour s'empêcher de mourir, vivre encore.

Alors que les monologues dans la pièce *Inventaires* sont présentés de façon ludique et amusante, si l'on tient en compte cette dimension divertissante du jeu télévisé qui est proposée.

Dans ce volet d'étude, nous pouvons également déceler des « périodes » dans l'écriture minyanesque. Du « gras » au « maigre » (selon son expression), l'auteur français est passé assez brusquement du maximalisme (les années 80) au minimalisme (les années 90, 2000). Autrement dit, Minyana privilégiait dans ses débuts l'écriture monologique (*Chambres, Inventaires*) qui nécessite un travail d'empilement de fragments et de paragraphes. Il s'est tourné par la suite vers des pièces brèves à forme dialogique (*Voilà, Tu devrais venir plus souvent*). Les dernières pièces de l'auteur semblent placées sous le signe d'une certaine tentation du narratif. Le texte didascalique y constitue le tissu principal tandis que les répliques ne font plus figure que d'intruses, comme on a pu le constater dans sa pièce *Voilà*.

L'avenir de l'écriture dramatique est ailleurs ! Au cours de nos lectures d'ouvrages théoriques et de pièces contemporaines, nous nous sommes rendus compte finalement que Philippe Minyana n'est pas le seul dramaturge à intégrer le dispositif télévisuel ou la technique cinématographique à l'écriture dramatique, même s'il demeure peut être le premier. Dans sa pièce *L'Homme du hasard* (1994), Yasmina Reza utilisera à sa manière le montage alterné. Michel Vinaver écrira, une année après *Inventaires*, une pièce théâtrale intitulée carrément *L'émission de télévision* (1988). Une autre expérience dans les années quatre-vingt-dix, celle d'une compagnie australienne, proposera le spectacle *Urban Dream Capsule* (Capsule de rêve), présenté sous forme d'une installation dans les vitrines d'un grand magasin redisposé en appartement où évoluent pendant quatorze jours, quatre comédiens, sous le regard permanent du public.

Il convient aussi de se questionner sur la démarche créatrice d'autres auteurs contemporains, tel « les rhapsodies » d'Enzo Cormann, le « langage défiguré » de Valère Novarina, mais aussi des productions de la nouvelle génération de jeunes dramaturges émergent

actuellement sur la scène française. Nous pouvons citer entre autres, le collectif Lumière d'août, Ronan Cheneau. Ils semblent accorder une place de plus en plus importante à l'ordinateur, et parlent même de pièces *jetables* !

On peut néanmoins s'interroger sur le statut des « instances » (action, fable, personnage) dans ces nouvelles écritures. On peut aussi réfléchir sur la fonction de la « parole », de la « parlerie » ou même du dialogue qui revient actuellement en force. Mais s'agit-il encore du même dialogue ?

On constate en fin d'analyse que les nouvelles tendances du spectacle de ces dernières décennies, sont davantage marquées par la transgression des genres et des formes que par l'affirmation d'une singularité théâtrale. Au-delà des exemples cités précédemment, la question qui se pose désormais est de savoir si cette transgression favorisera l'appropriation ou la perte des pouvoirs du théâtre ? Nous nous projetons de répondre à ces questions dans des travaux ultérieurs.

Bibliographie

A / Pièces de théâtre contemporaines :

- Chouaki Aziz, *Une virée*, Paris : Ed. Balland, 2003.
- Koltès Bernard-Marie, *Roberto Zucco, Tabataba, Coco*, Ed. De Minuit, 2006
- Koltès Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Ed. De Minuit, 1986
- Minyana Philippe, *Chambres, Inventaires, André*, Paris : Ed. Théâtrales, 2002.
- Minyana Philippe, *Voilà, Tu devrais venir plus souvent, J'ai remonté la rue et j'ai croisé des fantômes*, Paris : Ed. L'Arche, 2008.
- Novarina Valère, *Vous qui habitez le temps*, Paris : Ed. POL, 1989
- Reza Yasmina, *L'Homme du hasard, (Conversations après un enterrement, La traversé de l'hiver, Art)*, Paris : Ed. Albin Michel, 1998.
- Sarraute Nathalie, *Pour un oui ou pour un non*, Théâtre, Paris : Ed. Gallimard, 1978
- Vinaver Michel, *La demande d'emploi*, Paris : Ed. L'Arche, 1973

B / Ouvrages généraux :

- Azama Michel, *De Godot à Zucco, vol.2 Récits de vie : Le moi et l'intime*, Ed. Théâtrales, mai 2004
- Bradby David, *Le théâtre en France, de 1968 à 2000*, Paris : Ed. Honoré Champion, 2007
- Charbonnier Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Ed. Armand Colin, 1998
- Dejean Jean Luc, *Le théâtre français depuis 1954*, Ed. Fernand Nathan, 1987

- De Jomaro Jacqueline (dir.), *Le théâtre en France 2 : de la révolution à nos jours*. Paris : Ed. A. Colin, 1992
- Duccini Hélène, *La télévision et ses mises en scène*, Ed. Armand Colin, 2005
- Hardy J., *Aristote la Poétique*, Ed. Gallimard, Coll. Tel, 1996.
- Jakobson Ronan, *Huits questions de poétique*, Ed. du Seuil, 1977.
- Jost François, *Comprendre la télévision*, Ed. Armand Colin, Coll. 128. Cinéma, 2005
- Lyotard Jean François, *La Condition postmoderne*, Paris : Ed. De Minuit, 1979
- Ryngaert Jean Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris : Ed. Dunod, 1993
- Viala Alain, *Le théâtre en France*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009

C/ Critique Théâtrale et cinématographique :

- Barthes Roland, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Ed. Seuil, 1982
- Bazin André, *Théâtre et Cinéma : Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Ed. Cerf- Corlet, 2003
- Brecht Bertold, *Petit Organon (scène ouverte)*, Paris : Ed. L'Arche, 2005
- Charvet Pierre, *Pour pratiquer les textes de théâtre*, Ed. Book Duculot, 1992
- Danan Joseph et Ryngaert Jean- Pierre, *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*, Ed. Armand Colin, 2005
- Deleuze Gille, *Cinéma 1 : L'image –Mouvement*, Paris : Ed. De Minuit, 1983
- Duchatel Eric, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris : Ed. Armand Colin, 1998
- Larthomas Pierre, *Le langage dramatique : sa nature- ses procédés*, Paris : Ed. Armand Colin, 1972
- Pavis Patrice, *Le théâtre contemporain : Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris : Ed. Armand Colin, 2007
- Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris : Ed. Armand Colin, 2003,

- Pruner Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Barcelone : Ed. Armand Colin, 2005,
- Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Ed. Dunod, 1998
- Vinaver Michel, *Écritures dramatiques*, Ed. Actes Sud, 1993
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre I*, Ed. Belin, 1996
- Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Ed. Belin, 1996
- Ubersfeld Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris: Ed. Seuil, 1996

D / Ouvrages collectifs :

- Calas Frédéric : *Le didascalique à l'épreuve de la lecture et de sa représentation* : Coll. Entrelacs, Presse Universitaires de Bordeaux, Oct. 2007, p.71
- Fix Florence et Toudoire-Surlapierre Frédérique (dir.), *Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*, Dijon : Ed. Presse Universitaire de Dijon, coll. Écritures, 2006
- Hamon –Siréjols Christine et Surgers Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Presses Universitaires de Lyon, 2003
- Pradier Jean-Marie, *Théâtrologie /1 : Le théâtre réinventé*, Ed. Harmattan, Coll. Univers théâtral, 2003

E / Dictionnaires et encyclopédies :

- Boussinot Roger, *L'encyclopédie du cinéma*, Paris : Ed. Bordas, 1967
- Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Ed. Bordas, 1991
- Charaudeau Patrick, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris : Ed. Seuil, fev. 2002
- Dubois Jean, Mitterand H., *Dictionnaire d'étymologie*, Paris : Ed. Larousse, 2004
- Lalande André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1972.

- Morfaux Louis-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et sciences humaines*, Paris : Ed. Armand Colin, 1999
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Ed. Sociales, 1980
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Ed. Dunod, Paris, 1996
- *Dictionnaire des argots*, Paris : Ed. Larousse, 2004
- Dictionnaire Hachette, Ed. Hachette livre, 2006

F/ Documentation audio-visuel :

Philippe Minyana ou la secrète architecture du paragraphe, mise en scène par Robert Cantarella, DVD réalisé par Culture France, 1990

H / Revues littéraires :

- Cazaux Laurence et Thierry Guichard, « Enzo Cormann, à la une », in *Le matricule des anges*, n°59, *Les rhapsodies d'Enzo Cormann*, Ed. , Janvier 2005.
- *Communication*, n° 83, *Théâtre d'aujourd'hui*, Ed. Du Seuil, 2008
- *Europe* (Revue littéraire mensuelle), n°924, *Michel Vinaver*, Ed. Darantière, avril 2006
- Soenen Dimitri, « Le sujet et son histoire dans les pièces monologiques », in *Revue d'histoire du théâtre*, n°224, Paris : Ed. B.U Montpellier- Lettres, Oct. -Déc. 2004

I/ Sites Internet et newsletter :

- <http://www.theatre-contemporain.net/>
- <http://entractes.sacd.fr/>
- <http://www.theatre-contemporain.tv/>
- www.theatredunord.fr/
- <http://www.theatre-contemporain.tv/videos/contact/Festival-Avignon> (03 /06/ 2009)
- <www.fabula.org/lht/2/Metais.html>, L' Art du montage chez Reza (20/02/ 2009)
- <[cinéma\Ciné-club le montage au cinéma.htm](#)> Ciné-club de Caen, (05/05/2009)
- <[cinéma\Le langage du cinéma textes.htm](#)>, (05/02/2009)

Annexes

« Le réel nous trouble et nous désoriente.
Le théâtre est un rêve qui réveille une réalité,
qui éclaire la substance de ce que nous
vivons ».

Dejan Dukovski, entretien avec Agnès Santi
La Terrasse, novembre 2008

1

**Extraits de la pièce théâtrale " *Chambres* "
de *Philippe Minyana***

Chambre 1 : Kos
Chambre 6 : Latifa

2

Extrait de la pièce théâtrale " *Voilà* "
de Philippe Minyana

Visite 1

Plan d'ensemble

La ville Sochaux

(Espace extérieur)



Plan 1

Plan 2

Plan 3

Plan 4

Plan 5

Plan 6

Kos

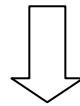
Elisabeth

Arlette

Suzelle

Tita

Latifa



(Espaces intérieurs)

Les six chambres

Plan de demi ensemble

Chambre 1

Chambre 2

Chambre 3

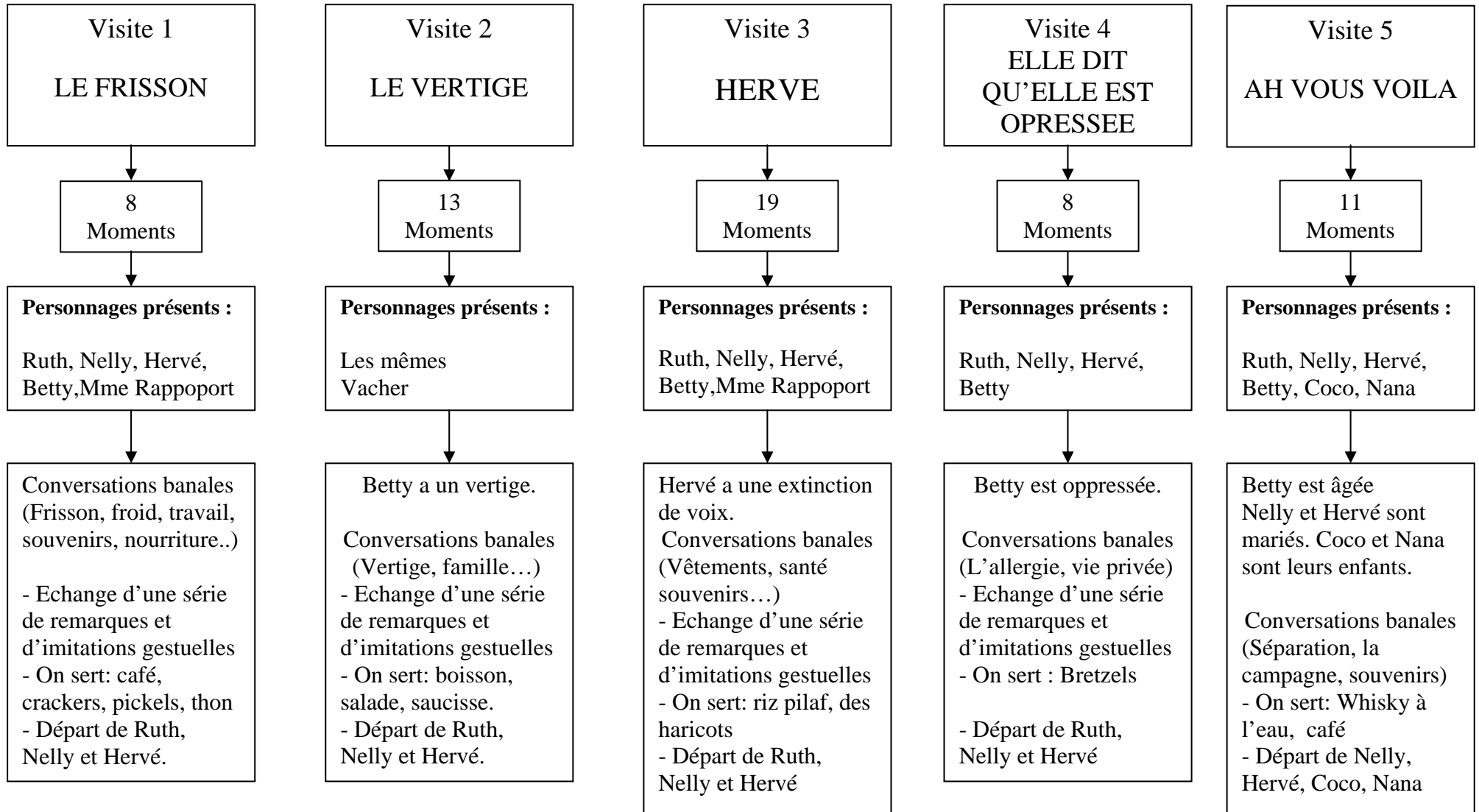
Chambre 4

Chambre 5

Chambre 6

Le montage alterné dans la pièce *Chambres* de Philippe Minyana

Progression de la fable et découpage temporelle



Les didascalies sonores à la *Visite 2*

Aboiements à l'extérieur	Sonnerie du mobile d'Hervé	Nelly casse un verre	Crie de Betty	Hurlement de Ruth	Crie de Betty	Aboiements à l'extérieur	Le coucou Fait son manège	Betty tousse	Betty tousse	Le coucou	Aboiements à l'extérieur
-----------------------------	----------------------------------	----------------------------	------------------	----------------------	------------------	-----------------------------	---------------------------------	-----------------	-----------------	-----------	-----------------------------

Le coucou

Une cloche
au loin

Le coucou

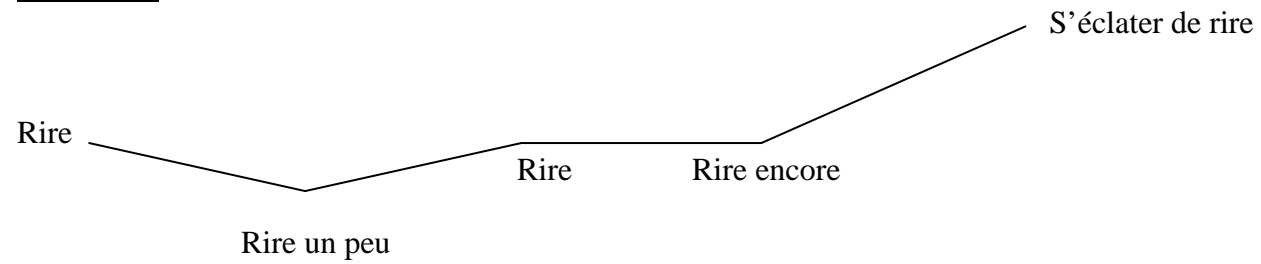
Tir de carabine,
au loin

Brouhaha

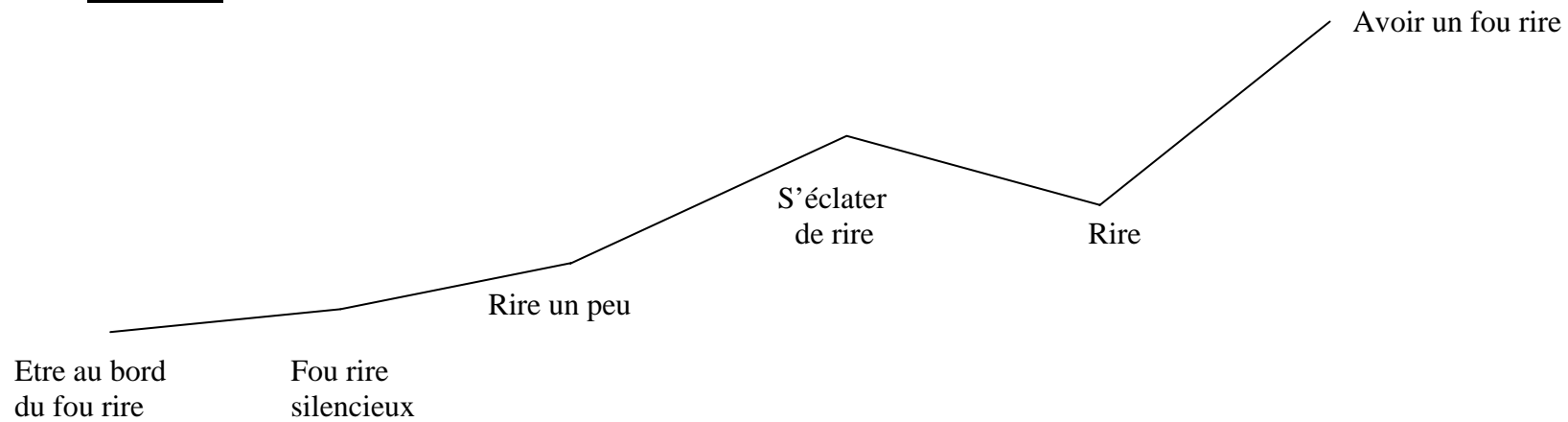
Tir de carabine

L'intensité du rire dans la Pièce *Voilà*

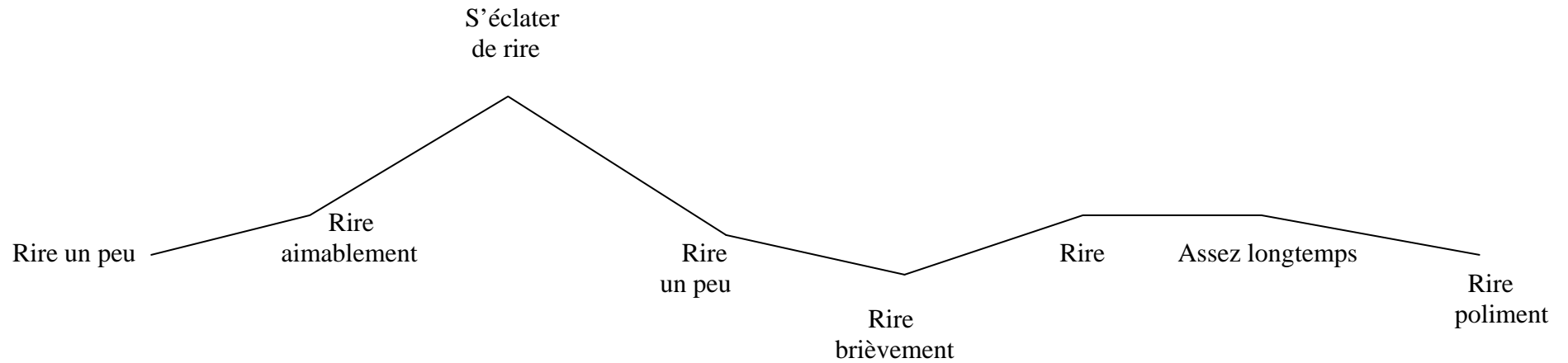
Visite 1 : LE FRISSON



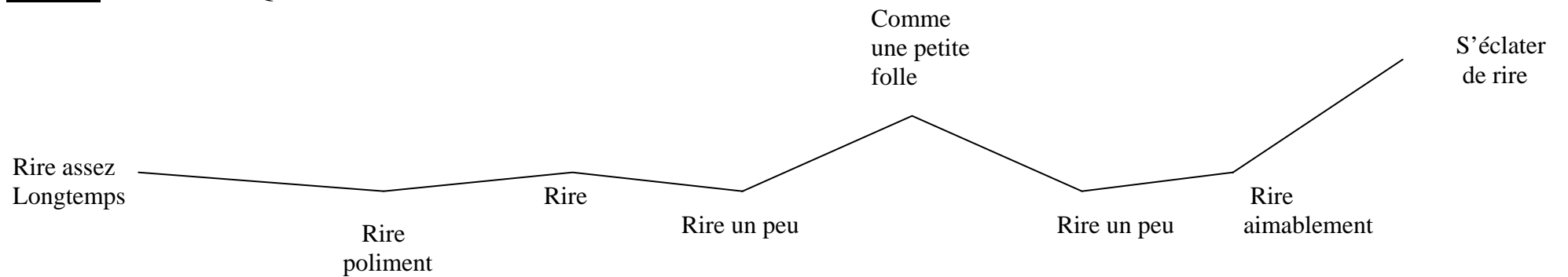
Visite 2 : LE VERTIGE



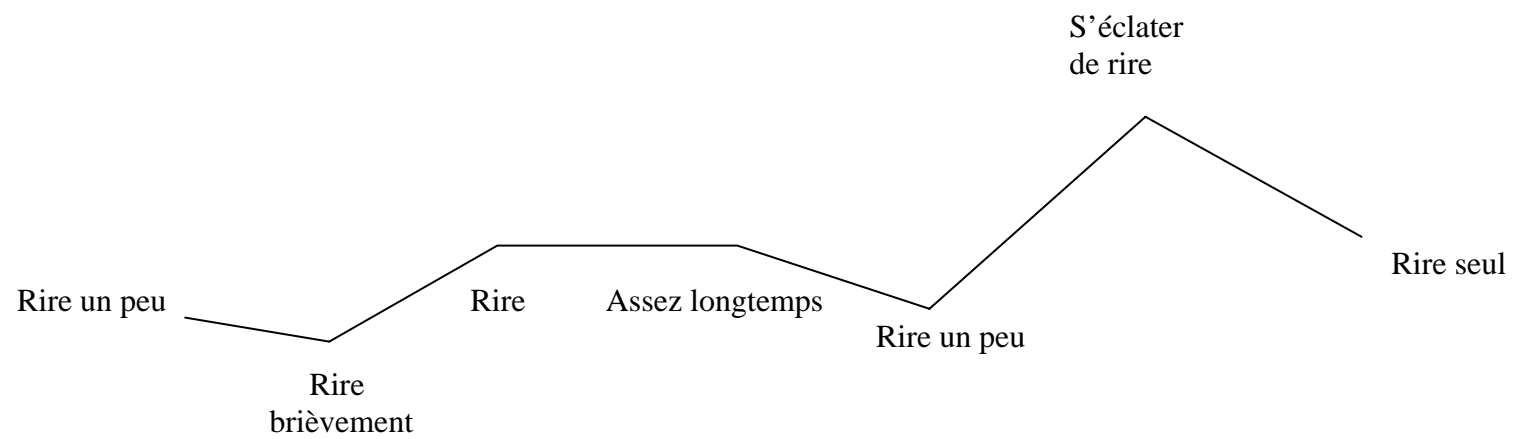
Visite 3: HERVE



Visite 4: ELLE DIT QU'ELLE EST OPRESSEE

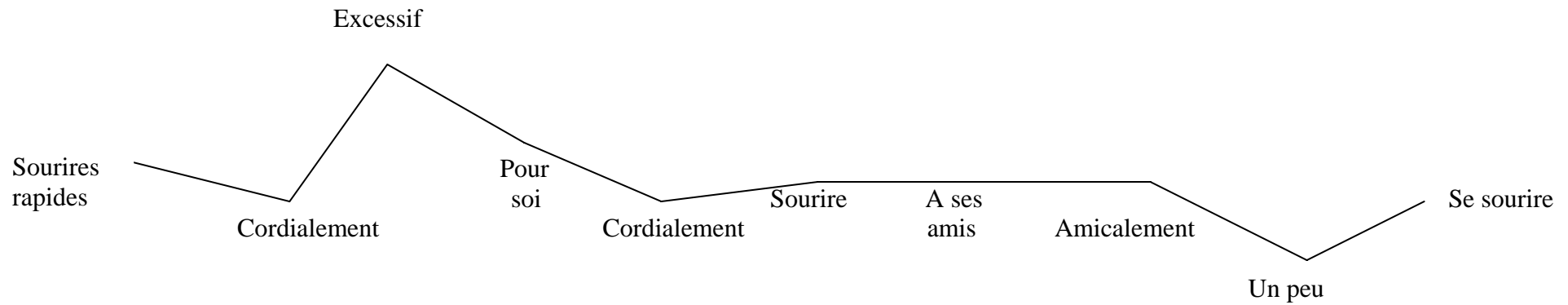


Visite 5: AH VOUS VOILA

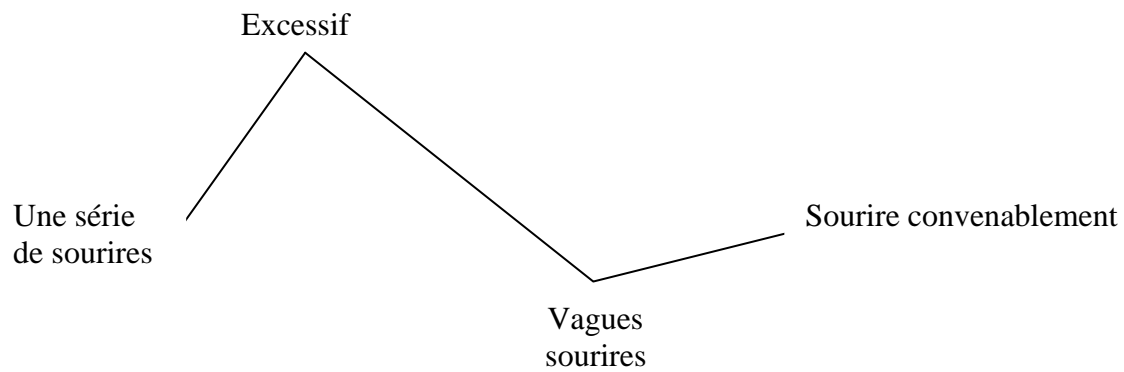


L'intensité du sourire dans la Pièce *Voilà*

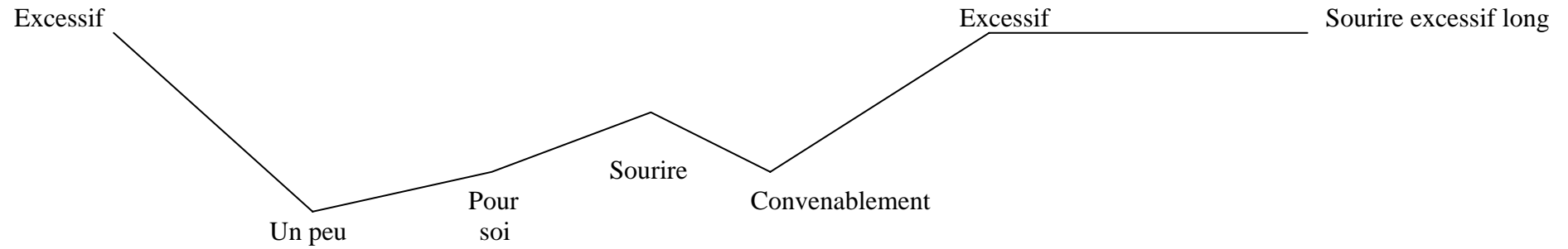
Visite 1 : LE FRISSON



Visite 2 : LE VERTIGE



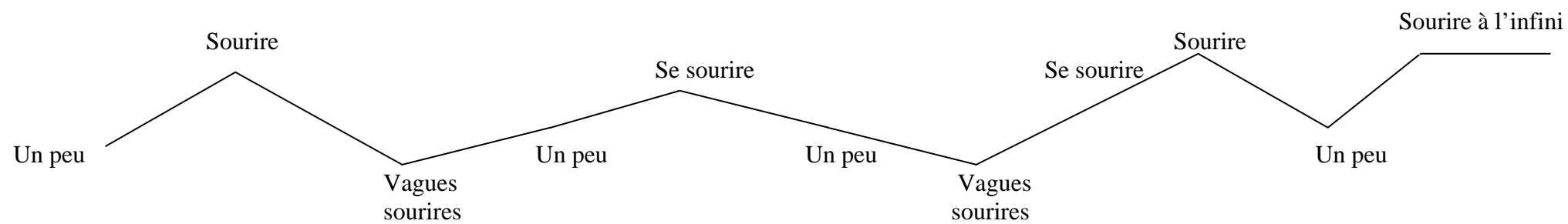
Visite 3: HERVE



Visite 4: ELLE DIT QU'ELLE EST OPRESSEE

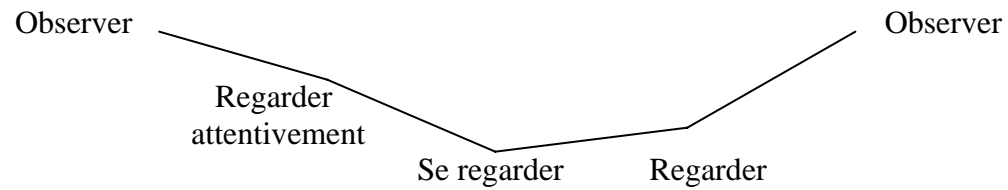


Visite 5: AH VOUS VOILA

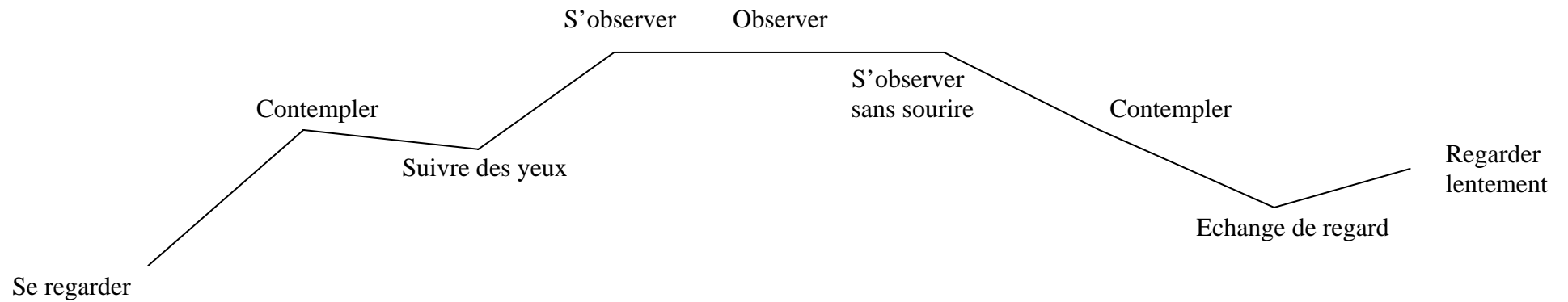


L'intensité du regard dans la Pièce *Voilà*

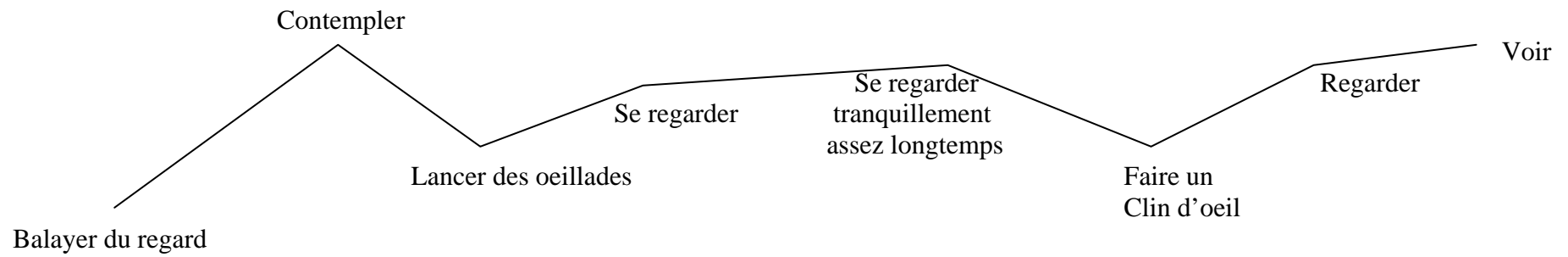
Visite 1 : LE FRISSON



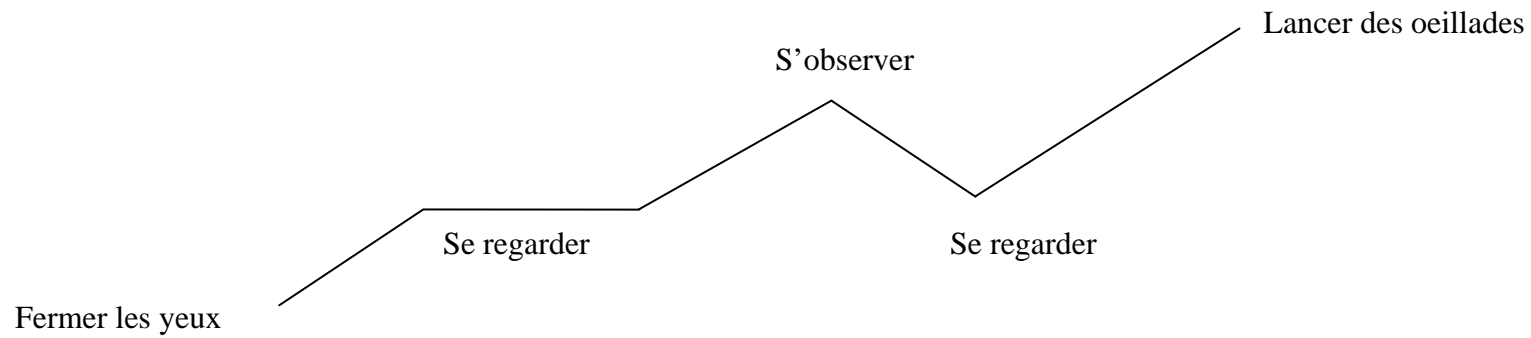
Visite 2 : LE VERTIGE



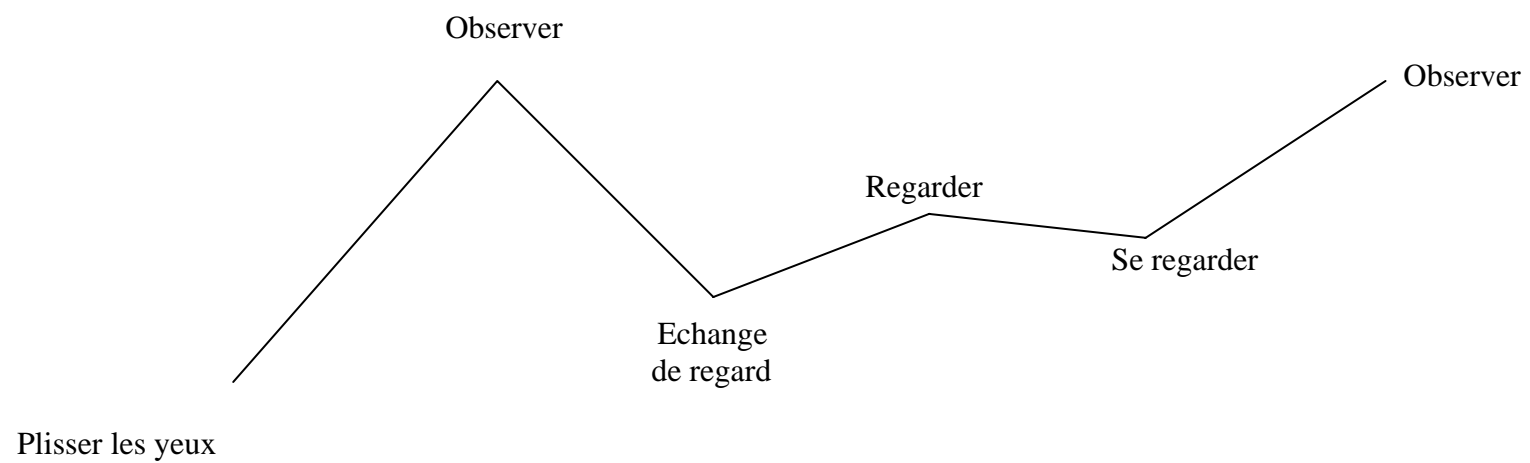
Visite 3: HERVE



Visite 4: ELLE DIT QU'ELLE EST OPRESSEE



Visite 5: AH VOUS VOILA



Sonneri



Représentation de la pièce théâtrale *Chambres*, mise en scène de Patrick Descamps, 2004.



Représentation de la pièce théâtrale *Inventaires*, mise en scène de Patrick Pelloquet, 2006



« Tous s'immobilisent. Ils ne bougent absolument plus. Ils se figent un certain temps et ils font des petits moues. » (P.24)

Représentation de la pièce théâtrale *Voilà*, mise en scène de Florence Giorgetti, mars 2008