

Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique

Jean-Pierre Ryngaert

Number 43-44, Spring–Fall 2008

Désordres et ordonnancements

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041709ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041709ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ryngaert, J.-P. (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 103–112.
<https://doi.org/10.7202/041709ar>

Article abstract

In classical dramaturgy character was defined by its coherence and its function of dramaturgic crossroads through which transited what was considered essential: development of action and information regarding it. We today witness what I call the "loss of links": links between the creature and its author, links between the creature and a marked identity, between the old pole of character and uttered words, between uttered words and situation, action, information. We today encounter less intentions, less explications. For a certain number of contemporary authors this is not incoherence or disorder but rather belonging to a different type of system or order, if one wishes to call it so. By renouncing all attributes and qualifications of traditional character these authors introduce a certain dramaturgical "disorder". They invest differently or not at all the values which have thus far carried the modern project. On the other hand they propose new narrative devices, other systems of organising and distributing speech which solicits different ways of being together. They invent their own ways to collectively represent them(our)selves.

Jean-Pierre Ryngaert
Université de Paris III - Sorbonne nouvelle

Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique¹

Dans une pièce de Philippe Minyana jouée en février 2006 au Vieux-Colombier (mise en scène de Robert Cantarella), *La maison des morts* (Minyana, 2006), on assiste à la scène suivante : une femme sans identité autre que « La femme à la natte » (et effectivement, elle a une natte) s'allonge sur un petit lit au fond du plateau. Un homme très âgé dont nous ignorons l'identité apparaît, ouvre soigneusement sa braguette ; la femme a écarté les jambes. Il l'enfourche brièvement, aucun des deux ne manifeste rien. L'homme se relève, l'air toujours aussi absent, referme sa braguette, et sort par où il était entré ; la femme a refermé les jambes et baissé son vêtement. Rien ne s'est dit ni exprimé. Rien de logique ou de *conséquent* avec ce qui suit. Aucune incidence sur rien, aucune préparation, aucun commentaire, aucune explication.

Ce qui n'a pas empêché les acteurs en répétition de réclamer ou de trouver des explications (s'agissait-il du père, du beau-père, du grand-père ? quelles étaient les « relations » entre ces personnages ?), et certains spectateurs de s'effaroucher à la sortie de cette scène « pornographique », pourtant à mon sens à peine *mimée*, dépourvue d'existence corporelle, comme machinale.

Cette brève séquence est assez emblématique de ce que j'appelle, en dramaturgie, la « perte des liens » : des liens entre la créature et son auteur, des liens entre la créature et une identité marquée, entre l'ancien pôle du caractère et les paroles prononcées, entre les paroles prononcées et la situation, l'action ou l'information. Des liens avec des intentions, des explications. Dans la dramaturgie classique, le personnage est caractérisé par sa cohérence et par sa fonction de carrefour dramaturgique par lequel transite l'essentiel : l'information et l'avancée de l'action. Rien de tel chez un certain nombre de personnages contemporains ; il ne s'agit même pas d'incohérence, ou de désordre, mais d'appartenance à un autre type de système, ou d'ordre, si l'on veut.

Si j'ai choisi d'approcher, par cette entrée, la notion de désordre (et d'ordre), c'est que la question du personnage me semble concentrer des choix dramaturgiques essentiels aussi bien du côté du texte que de la représentation, du moins si l'on considère que son existence n'est pas résolue par la table rase que proposeraient les théories du postdramatique. Côte à côte subsistent des personnages-personnes, toujours aussi utiles à nos chères identifications, et des entités mal définies, d'improbables figures honnies par leurs auteurs, endossées comme ils le peuvent par des acteurs-trices parfois surpris de n'avoir plus de « peaux » dans lesquelles entrer, comme le veut le lieu commun fatigué, obligés d'occuper seul(e)s le terrain de la représentation. Entre les deux, toute une gamme aux apparences contrastées, personnages monstrueux ou évanescents, fruits d'hybridations diverses ou créatures orphelines adoptées bon gré mal gré par des acteurs et des actrices chargés de *les représenter* ou sommés de *les remplacer*. Mon intérêt va vers ce personnel théâtral aux contours incertains dont les origines et quelques-unes des nouvelles fonctions sont le signe de l'évolution des dramaturgies et disent peut-être quelque chose de l'état de notre monde. Qui, en effet, voyons-nous sur les scènes, qui avons-nous envie de voir, quels manques intimes la mise en crise du personnage, pourtant déjà ancienne, crée chez le spectateur ? J'interrogerai seulement ici le rapport du personnage à sa parole, qui fait bien apparaître les interrogations et les champs qui s'ouvrent pour ceux qu'on nomme parfois désormais des *figures*.

Physiologie des discours : le personnage entre laconisme et excès

Dans le paysage contemporain, bien des évolutions de la taille des discours vont dans le sens de l'excès. On a pu noter des excès de laconisme, quand la réplique, amaigrie et quasi anémique, ne délivre plus qu'une parole rare. Ce laconisme relève de dramaturgies différentes. Les personnages de Samuel Beckett – pourtant volontiers loquaces – ou de Robert Pinget, dès les années 1950, sont apparus comme les modèles du « rien à dire » ou de la difficulté à articuler un discours logique et cohérent. Parfois, leur mince viatique verbal est apparu comme la faillite du langage dans son entier. Au cours des années 1970, le laconisme a plutôt marqué une difficulté à dire, sociale ou psychologique, qu'un rien à dire, chez Jean-Paul Wenzel, Franz-Xaver Kroetz, Daniel Lemahieu, Michel Deutsch.

Même s'il se trouvait à la tête de répliques minces, le petit capital de répliques d'un personnage demeurerait significatif de cette difficulté à prendre la parole, et du même coup le construisait. Ce n'est pas forcément le cas de textes d'aujourd'hui où les répliques courtes, d'un seul mot, voire d'un monosyllabe, relèvent de types de personnages différents, chez Catherine Anne et Joseph Danan :

LORETTA. – Oui ?

THOMAS. – Rappelez encore.

AGATHE. – La semaine prochaine on dîne chez James.

THOMAS. – Et sa femme.

AGATHE. – Ça vaut mieux.

THOMAS. – Quand ?

AGATHE. – Mardi. Je te l'avais dit.

THOMAS. – Je sais (Danan, 1994 : 9).

Cette tendance s'est accentuée à mesure que les auteurs s'autorisaient une parole en lambeaux, obéissant à des principes de rythme plutôt qu'à des justifications logiques de rattachement à une identité.

Les exemples opposés sont très nombreux : des figures sont à la tête de discours très abondants, parfois redondants, jouant des répétitions, des variations, des listes, d'une prolifération générale de textes de tous ordres. Naturellement, de longues tirades existent dans l'histoire du théâtre, de *Phèdre* à *Hernani*. Mais dans ces cas-là, d'ordinaire, les longs discours délibératifs, explicatifs ou relevant du commentaire, se justifient du point de vue de la logique du personnage et de celle de l'action. Il est plus difficile de trouver des explications du même ordre à certaines débagoulées verbales qui ne semblent pas appartenir à la caractérisation du personnage, mais à une volonté manifeste de l'auteur qui envahit

l'espace de parole, à peine masqué par le prétexte d'une figure. Lucky, dans *En attendant Godot*, est un exemple fondateur. Dans un tout autre registre, le sont également le Client et le Dealer chez Bernard-Marie Koltès (*Dans la solitude des champs de coton*). Ces longs espaces de parole sont la matière même de l'écriture de Valère Novarina.

Toutes ces formes troublent la question du dialogue, des « répliques », voire des classiques « tirades ».

Modification des liens entre le personnage et sa parole

En opposant, à la dramaturgie de l'action, une dramaturgie des actes de parole, les auteurs substituent à la logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives : leur principe de caractérisation se confond avec le mouvement propre à leur énonciation. Ce mouvement, n'étant plus vectorisé par une action à mener, n'est plus forcément intentionnel ni orienté.

Cet affaiblissement du sujet derrière la parole n'a fait que croître à mesure que les « surfaces de langage » (voir Lehmann, 2002) ont gagné en autonomie. Il n'est désormais plus indispensable qu'une cohérence soit repérable entre celui qui parle et ce qui est parlé. La coupure s'est faite plus profonde, les écarts se sont aggravés ; ils ont largement dépassé la question du théâtre conversationnel, au point que l'on peut se demander si l'intérêt n'est pas passé entièrement du côté d'une parole qui se déploie de manière indépendante, en elle-même et pour elle-même, sans qu'il soit désormais indispensable de l'attribuer à qui que ce soit. Le fait de parler est devenu, en tant que tel, un centre digne d'intérêt. Dans ces écritures d'entrepailleurs, c'est le théâtre des humains aux prises avec la parole – ses stratégies, ses tragédies, ses drames, ses pouvoirs, ses coquetteries, ses faux-semblants – qui se voit mis en scène.

Il arrive que le simulacre d'autonomie des personnages (dont on pouvait encore dire qu'ils « prennent la parole ») soit interrogé par la mise en place d'autres conventions. C'est le cas par exemple de *Pièces* de Minyana, où l'auteur supprime parfois les annonces identitaires de chaque réplique et donne directement la parole, lui-même, aux personnages. Ce procédé rappelle des techniques connues d'écriture romanesque du dialogue. Au théâtre, la multiplication des didascalies marquant l'intervention de l'auteur à chaque changement de prise de parole, aussi courte qu'elle soit, produit divers effets, en tout cas à la lecture, et a des conséquences pour la scène. En premier lieu, c'est littéralement l'auteur qui se trouve au centre du groupe de personnages, comme s'il imprimait le rythme du jeu selon son bon vouloir. En conséquence, l'importance individuelle de chaque silhouette diminue au profit

d'un effet de groupe, l'intervention de chacun se trouvant médiatisée par le donneur de parole. Il semble difficile de supprimer ces didascalies, très écrites, dans une mise en scène, la parole de l'auteur se trouvant comme intégrée à celle des personnages :

3. Petite scène villageoise (retour aux sources) [...]

Anna dit à Tac : « Embrasse-moi pour voir ». *Le mari d'Anna dit* : « Assis-toi Anna ». *Il demande à Tac* : « Tu viens au cimetière ». *Tac répond* : « Une idée d'un coup venir ici et me voilà ». *Il rit, est au comble de la joie ; d'ailleurs il dit* : « Oh quelle joie ». *Irène dit* : « Le pavillon des parents de ta maman au bout à droite à l'abandon mais ventail jardin pareil tu verras ». *Anna dit* : « Depuis l'opération des vertiges ». *Tac dit* : « Anna tes petites mains de couturière ma mère est morte et ta fille ». *Anna répond* : « Morte toi alors grande perche tu verras ici pareil à part le terrain de foot ». [...] (Minyana, 2001 : 17).

Dans cet exemple, Minyana devient alors une sorte de montreur de créatures, voire de marionnettes, tant les personnages évoqués et animés de cette façon apparaissent comme des silhouettes fragiles, qui ne sont convoquées que pour les besoins de la mémoire de Tac, le personnage principal.

Ce type d'écriture réduit la part de référentialité de chacune des silhouettes. Elles ne s'animent que brièvement au moment où le didascale leur donne un très bref moment de parole, orchestré dans un ensemble. Ces croquis relèvent aussi du fonctionnement choral. Se pose aussi la question du corps de ces sujets à peine *parlants*, et de la façon dont le théâtre peut les traiter comme une scène de genre, une esquisse ou un tableautin précis et sans arrière-plan, littéralement « une petite scène villageoise ».

Les redoublements de précisions produisent parfois un effet comique ou ironique qui provient du mode « je le dis et je le fais » engendré par la didascalie et l'énonciation. L'auteur parle et le personnage exécute ce qui est prévu. Or la redondance est d'ordinaire déconseillée aux acteurs, car, dans la tradition, il est de très mauvais aloi d'exécuter un geste ou un mouvement qui redouble la parole, c'est même une preuve de ridicule. Ici, la redondance est bienvenue ou même recherchée, avec la différence notable que c'est l'auteur ou le didascale, et non l'acteur, qui parle et le personnage qui exécute. Ces concurrences entre les deux systèmes, ou parfois les deux voix, provoquent des collisions aux effets contrastés. Chez Daniel Danis, par exemple, il est très fréquent dans *e* que Soleil, la didascalienne, introduise un fait ou une action qui est ensuite exécutée par le personnage, ce qui revient également à réduire la part d'indépendance apparente de celui-ci, ou d'effet de réalité, car il dépend clairement du récit. La question se pose dans d'autres textes du même auteur, tant la fonction narrative est prégnante et modifie d'autant le régime du personnage, dont la mise en scène doit décider s'il exécute ou non ce que son discours laisse imaginer. Dans *Celle-là*, les personnages sont à la fois narrateurs et acteurs : « J'entre dans le logis de la

même senteur de quand j'étais haut comme un petit arbre de pommes rouges » (Scène 2, L'arrivée), dit le Fils, et le présent de l'indicatif laisse pourtant planer un doute sur l'actualité de son geste, puisqu'au moment où il parle, sa mère est morte et qu'il *se souvient*. Même régime narratif redoublé de séquences dramatisées dans *Le chant du dire-dire*, et étrangetés soudaines dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*. À sa mère Joëlle qui lui dit : « Je me suis démanchée le cœur toute la journée à te demander de ne plus me parler d'un père que tu aurais pu avoir », Djoukie oppose : « La femme que je tiens par la tête, c'est aussi ma mère, Joëlle. Je lui parole. Je vires folle, j'ai besoin d'une réponse, d'une certitude, n'importe laquelle. Dis-moi qui est mon père que je ne veux pas rencontrer, donne-moi juste la garantie d'en avoir un. Pourquoi, maman, on ne partirait pas vivre sur la terre de nos ancêtres ? » L'adresse au public s'intercale dans l'échange dialogué et donne au personnage la liberté de sortir de la fiction, sans que l'on puisse avancer que cela l'affaiblit.

Un autre phénomène, qui tend à se répandre, consiste à supprimer l'indication d'identité et de changement de réplique. Celle-ci n'est pas pour autant déplacée dans une didascalie spécifique : parfois, plus rien n'est indiqué ; parfois, comme c'est le cas chez Noëlle Renaude, ce qui relèverait d'un discours extérieur au personnage se trouve, au contraire, intégré au texte destiné à être dit, et sans doute à dire :

« Je m'appelle Pat », dit Pat.

« Je m'appelle Bob », dit Bob.

« Nous sommes au-dessus du réel, Bob », dit Pat encore.

« Notre amour est unique et ravissant, Pat », dit Bob en retour
(Renaude, 2005 : 7).

Comme l'indique le texte entre guillemets, Renaude distingue pourtant bien deux régimes énonciatifs, ce qui rapproche également cette façon de faire des conventions romanesques en matière de dialogue, non sans intentions parodiques ou humoristiques. Le texte est littéralement saturé de « dit Pat », « dit Bob », « dit Jim », et comprend des informations narratives comme « Sur la route du sud, Pat dit [...] ». Les conventions romanesques voudraient que ces interventions soient celles de l'auteur, de son représentant ou du narrateur. Les conventions théâtrales voudraient qu'elles soient incluses, sous cette forme ou sous une autre, dans le texte didascalique. Il s'agit bien ici d'un texte de théâtre, sans autres didascalies que ces textes épars, pas vraiment en marge mais pas non plus inscrits sous l'identité d'un personnage.

S'il revient à la scène de décider qui prononce effectivement ces éléments « hors dialogue », mais inclus dans la continuité du texte, le choix pèsera, en tout cas, sur la façon d'envisager le personnage. Que les personnages aient en charge la conduite du récit, en

même temps que la responsabilité de s'attribuer leur propre texte au moment où ils le disent, ou qu'ils se désignent les uns les autres pour cette opération, ils échappent forcément à un statut mimétique ou réaliste. Aucun personnage n'est cependant désigné comme narrateur, aucun discours n'est vraiment porteur de marqueurs linguistiques décisifs qui désigneraient un indiscutable spécialiste du récit. Ils ont collectivement à prendre en charge la totalité du texte, ce qui leur donne un statut hybride. Parfois – mais, la plupart du temps, brièvement – ils ont à s'engager derrière leur parole ; parfois, ils ont à sortir de leur identité fugace avec l'obligation de faire avancer le récit. C'est ce qui apparaît en tout cas au niveau dramaturgique, indépendamment de tout choix scénique.

La présence de l'auteur n'est plus techniquement la même que dans *Pièces*, puisqu'aucune voix extérieure ne distribue la parole de manière incontestable. Au contraire, l'auteur semble laisser ici aux personnages une liberté totale, comme s'ils avaient littéralement à se débrouiller du partage des voix et de la conduite du récit. Le résultat est cependant du même ordre, à savoir que les personnages n'ont plus le statut univoque d'agents de la fiction. Qu'ils soient en apparence totalement dépendants de l'auteur, littéralement ses créatures, ou que l'auteur leur ait laissé les clefs de la machine à fabriquer de l'illusion (ou à la déconstruire), ils n'appartiennent plus à la tribu des « bons » personnages du théâtre aristotélicien.

Les discours hétérogènes

Une variante, tout aussi radicale, consiste à introduire à l'intérieur du discours énonciatif ordinaire, un discours d'une autre nature, en partie didascalique, informatif et descriptif, et relevant en partie du monologue intérieur. Ces premières désignations n'épuisent cependant pas les perturbations du discours que l'on constate chez les personnages de Roland Schimmelpfennig, dont le statut est également particulier. Ainsi, dans *Une nuit arabe* :

FATIMA

L'ascenseur fait un bruit, comme s'il allait à nouveau tomber en panne. Ouvrir la porte avec trois sacs en plastique à la main, ce n'est pas simple. Ça ne marche pas.

LEMONNIER

Elle fait tomber la clé – c'est toujours mieux que les sacs.

FATIMA

Ma clé tombe, mais du coude j'arrive à atteindre la sonnette. Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie. Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.

LEMONNIER

Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps avec tous ses sachets.

Je peux vous aider ?

FATIMA

Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein ?

LEMONNIER

C'est le jour le plus chaud depuis le début de l'année, qu'ils ont dit au journal de 19 heures (2002 : 11-12).

Cette rencontre dans les couloirs d'un immeuble entre le concierge Jacques Lemonnier et une locataire, Fatima Mansour, comme le précise la liste des personnages, s'annonce banale. Ce qui l'est moins, ce sont les paroles qui sont prononcées, ou plutôt les conditions particulières de leur énonciation. Dans ce passage représentatif de la nature des échanges, la parole, avant toute interlocution et hors de celle-ci, décrit l'action et probablement la redouble, voire la triple.

Fatima se réfère ainsi à l'ascenseur, sans qu'on sache à qui son discours est adressé. Elle énonce ce qu'elle fait et chacun d'eux énonce ce que fait l'autre, de manière « objective ». Les deux descriptions de la même action (atteindre une sonnette en portant des sachets) font probablement redondance avec l'exécution proprement dite de l'action : elles s'inscrivent dans le principe du « je le dis et je le fais » déjà repéré.

L'un et l'autre sont également porteurs d'un « texte subjectif » qui énonce leurs pensées intérieures (« Pourvu que Vanina soit là »). Hormis les répliques portant des marques d'adresses (« Je peux vous aider ? »), rien ne précise le statut énonciatif du reste du texte.

Les personnages, porteurs de discours hétérogènes, sont donc détenteurs de fonctions qui dépassent le cadre de leurs attributions habituelles. Ils rapportent les faits sur un mode objectif, pensent à haute voix, et dialoguent, sans que ces différents moments de leurs discours soient séparés. Ils ont un point de vue sur l'autre et le laissent entendre au public, sans qu'on puisse classer ces interventions du côté de l'aparté ou du monologue adressé. Ils atteignent une sorte de transparence, comme s'ils disaient tout de ce qu'ils voient, de ce qui les concerne, de ce qui les atteint. En outre, ils intègrent une sorte de texte didascalique (« L'ascenseur fait un bruit, comme s'il allait à nouveau tomber en panne »), à la frontière de l'information objective et de l'impression subjective.

Ces techniques évoquent peut-être le Nouveau Roman et surtout le cinéma, autorisant des changements d'angle et de point de vue. La préface de l'édition du texte souligne que « [c]ette mobilité (verbale) enlève à la scène sa lourdeur ancienne [...] et lui confère un caractère plus spirituel ; exactement à l'opposé du réalisme habituel de la télévision ».

Installés en apparence dans un quotidien plat, les personnages sont doués d'ubiquité et affichent une curieuse transparence pour le public, dont un des plaisirs du théâtre est d'ordinaire de les deviner, d'imaginer leurs points d'ombre et d'y remédier. Si tout est dit, en apparence, l'intérêt se porte ailleurs, par exemple sur les raisons de cette transparence. En affichant des conventions de l'ordre du rêve dans un cadre réaliste, en questionnant les capacités de perception des personnages et les nôtres, Schimmelpfennig installe une sorte d'extrême souplesse des points de vue, une capacité des personnages à changer très vite de focale. Une telle virtuosité ne s'exerce pas à vide ; dans le cas de *Une nuit arabe*, le spectateur qui accepte les conventions du point de départ dans un cadre qui ne l'engage apparemment pas est entraîné dans une fable aux limites du fantastique qui devient crédible par l'intermédiaire de personnages dont la transparence, dans le cadre inoffensif du point de départ, s'avère ensuite plus risquée. Pourquoi ne pas admettre, plus tard, qu'un homme soit enfermé dans une bouteille de cognac et que cette bouteille tombe du septième étage, si les personnages le disent ?

Contrairement à un ensemble de textes où les personnages ont perdu une partie de leurs qualités, et où nous avons constaté leur « amaigrissement », une autre tendance, moins souvent commentée et plus récente, voit donc leurs caractéristiques s'enrichir de nouvelles fonctions, qui échappent aux lois de la *mimesis*. Sans doute ces caractéristiques ne sont-elles pas vraiment neuves. Elles s'inspirent de l'héritage pirandellien ou, indirectement, du théâtre épique : elles se souviennent du théâtre des années 1950. Elles viennent parfois des techniques du Nouveau Roman ou de celles du cinéma. Elles se fondent surtout sur l'évolution de la place de l'auteur et sur la nature des liens qui l'unissent au personnage, en interrogeant la façon dont les dramaturgies racontent. À cette fin, l'auteur sort de l'ombre et, qu'il soit encore installé dans les marges ou qu'il apparaisse à la lumière, il entame une relation directe avec le personnage derrière lequel il faisait mine d'être caché. Parfois, c'est pour avancer un jugement ou pour exercer son autorité directement sur ses créatures, sans le masque de la double énonciation : pour lui donner la conduite du récit, sans passer par des instances narratrices désignées comme telles. Le personnage n'est plus tenu d'imiter, sauf par intermittence ou comme distraitement, puisque c'est un acquis de l'histoire du théâtre. Il n'est pas davantage cadré par les limites de l'action. Jouissant de pouvoirs étendus, il se construit en s'énonçant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'il a à raconter. Dans tous les cas, il sort du cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère, et, au lieu d'en être diminué, comme on l'a souvent avancé, il subit une métamorphose qui élargit ses fonctions. Il est moins agent de l'action que narrateur, témoin et juge de celle-ci. Il bénéficie de relations directes avec l'auteur et avec le spectateur qu'il peut renseigner quand bon lui semble. Métissé, parfois il s'incarne, et parfois il raconte, sans qu'aucune de ces deux fonctions ne soit désormais exclusive, ou qu'elle nécessite une explicitation ou une différenciation.

En renonçant aux attributs et aux qualifications du personnage traditionnel, les auteurs n'investissent effectivement plus les valeurs qui ont porté le projet de la modernité, comme les conflits d'intérêts, la performance, la rétribution, la marche en avant. En revanche, ils proposent de nouveaux dispositifs narratifs, d'autres systèmes d'organisation et de répartition de la parole, qui, eux, sollicitent d'autres manières d'être ensemble et inventent leurs propres façons – non pas formelles, mais non conformes – de se représenter collectivement.

Notes

1. Cette intervention s'inspire partiellement du livre que j'ai écrit en collaboration avec Julie Sermon (2006) aux Éditions théâtrales, *Le personnage contemporain : décomposition, recomposition*, Paris.

Bibliographie

- DANAN, Joseph (1994). *Passage des lys*, tapuscrit, Théâtre Ouvert.
- DANIS, Daniel (1993). *Celle-là*, Montréal, Leméac.
- DANIS, Daniel (2001). *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002). *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- MINYANA, Philippe (2001). *Pièces*, Paris, Éditions théâtrales.
- MINYANA, Philippe (2006). *La maison des morts : version scénique*, Paris, Éditions théâtrales.
- RENAUDE, Noëlle (2005). *Promenades*, Paris, Éditions théâtrales.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2006). *Le personnage contemporain : décomposition, recomposition*, avec la collaboration de Julie Sermon, Paris, Éditions théâtrales.
- SCHIMMELPFENNIG, Roland (2002). *Une nuit arabe*, Paris, L'Arche.