

2016

Habitations de Ph.Min yana : Une esthétique de la répétition et du ressassement

Zohra MAKACH

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc,
zohramakach15@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

MAKACH, Zohra (2016) "Habitations de Ph.Min yana : Une esthétique de la répétition et du ressassement," *Dirassat*: Vol. 19 : No. 19 , Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol19/iss19/4>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aar.edu.jo, marah@aar.edu.jo, u.murad@aar.edu.jo.

Habitations de Ph.Min yana : Une esthétique de la répétition et du ressassement

Cover Page Footnote

1 Philippe Minyana, Habitations, éditions théâtrales, Paris, 2001

Habitations¹ de Ph. Min yana : **Une esthétique de la répétition et du ressassement**

Zohra MAKACH

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Université Ibn Zohr - Agadir

L'œuvre théâtrale de Philippe Min yana a, depuis 1980, imposé dans le paysage théâtral contemporain une dramaturgie atypique, dérangement, musicale et originale. D'une oeuvre à l'autre, chaque fois différemment, l'auteur ne cesse de questionner l'écriture dramatique sur ses possibilités de poétiser le banal. Il cherche une nouvelle forme qui puisse donner à l'ordinaire, au « parler de la boulangère », la chance de devenir extraordinaire, de devenir « un poème parlé », une prose rythmée capable d'interroger le monde. Le théâtre de Min yana reconstitue, par effraction, son époque sans en avoir l'air, en abordant une humanité à la fois ridicule et vraie. Il représente des « épopées de l'intime » (Roland Fichet), il donne la parole aux « banals anonymes », aux oubliés, ceux que l'on ne remarque pas, il évoque leur destinée, leur misère, leur moment de paix, de bonheur, de crise, d'explosion...

Ecrire pour Min yana, comme pour d'autres auteurs contemporains, voudra dire trouver cette langue de l'instinct, de la pulsion, cette langue du corps. Ce qui fascine dans ses pièces c'est un rythme furieux, une parole qui fuit, une ponctuation ouverte. Le lecteur se demande souvent quelle histoire on lui raconte. L'auteur ne cherche pas à raconter une histoire, il cherche à explorer une langue, à reconstituer la parole ordinaire dans son énergie, son rythme et son volume. Nous sommes invités à une « représentation » de la parole, à la redécouverte du langage. Un langage dont la forme suffit pour faire surgir le sens. « C'est la langue qui devient fiction ». Elle passe de l'oralité spontanée à une langue musicale, plus formelle et plus poétique. Le théâtre de Min yana réussit la difficile rencontre de la banalité et de la poésie,

¹ Philippe Min yana, *Habitations*, éditions Théâtrales, Paris, 2001. Ce texte, écrit directement à la demande du metteur en scène Edith Scob, a été créé le 25 janvier 2001 à la coupe d'Or, Théâtre conventionné de Rochefort. Le spectacle a été repris à Paris à Théâtre Ouvert le 12 mars 2001. Min yana a travaillé en étroite collaboration avec le metteur en scène, le texte est écrit pour la scène, pour des acteurs bien précis.

du réel brut (faits divers, interviews, enregistrements) et de l'écriture la plus élaborée.

Le point de départ de l'auteur c'est l'architecture de la pièce, le tissu sonore du texte, « le sens est dans la forme musicale ». Au départ c'est une « diarrhée verbale » ensuite c'est une parole « débondée », des « *mots qui roulent et qui font du bruit* ». Plutôt que de parler simplement d'écriture, il a d'ailleurs fréquemment recours à la notion de composition, ou de partition théâtrale, chargée de connotations musicales. C'est en musicien que Minyana aborde l'écriture dramatique. Ecrire pour lui, c'est composer, il propose une dramaturgie de l'écoute, « un théâtre sonore » et non un théâtre visuel.

Est-ce que le principe de répétition est un moyen pour Minyana d'échapper à la reproduction mimétique, en affirmant et en imposant, page après page mais aussi pièce après pièce, un univers qui lui est propre ? Est-ce que c'est une invitation à penser le réel, le personnage autrement ? Le principe de répétition empêche les acteurs de se laisser aller à un investissement, une identification aux personnages traditionnels. C'est précisément cette manière nouvelle de solliciter le jeu qu'il nous semble essentiel d'analyser. Ce sont les textes, la manière dont ils sont écrits, construits, pensés, qui poussent l'acteur à aller au-delà de son savoir-faire, l'obligent à fonder sa place au sein de la représentation avec pour seul appui la poétique qu'ils inventent.

1. Echos et porosités dramaturgiques

Le principe de répétition se trouve au cœur du rapport qu'entretient Philippe Minyana à l'écriture, réinterrogeant et retravaillant constamment la matière-langue qu'il façonne. Ce qui nous paraît intéressant dans le théâtre de Minyana c'est qu'il intègre chaque fois dans son œuvre elle-même des fragments de formes, d'énoncés antérieurs de manière quasi citationnelle, constituant pour le lecteur attentif (le spectateur assidu) autant d'échos et de clin d'œil au parcours matriciel de l'écriture, à ce qui conduit en définitive cet auteur d'une œuvre à une autre.

Dans *Habitations*², il n'y a pas de filiation directe, pas de continuité

² La pièce *Habitations* se compose de trois volets: 1. Le gérant ; 2. L'actrice ; 3. La villa.

fictionnelle (ou fictionnalisée) ouvertement jouée, on peut cependant relever une sorte de mouvance globale des matériaux de l'écriture qui vaquent d'un texte à un autre.

Les effets de porosités sont particulièrement sensibles entre les univers de *Drames brefs*³ et d'*Habitations*, les récurrences dessinant alors comme la topographie intime de l'écriture de Min yana. De simples mots parfois: « l'air d'un empereur romain », « clabotait »⁴, références sonores familières. Ou le motif obsessionnel: l'impossible (et forcée) cohabitation⁵. Mais on peut trouver également, traversant les œuvres, des échos réinvestis d'anciens phrasés rythmiques: il ne s'agit alors pas de citations mot pour mot mais plutôt d'anamorphoses de la manière verbale. Ainsi par exemple:

*« et comme le ciel était si bouché » / qu'il n'avait plus sa fonction de ciel »⁶ qu'on retrouve dans Habitations sous la forme suivante:
« le zob était si rétréci si ridé qu'il n'avait plus sa fonction de zob (...) et comme la nuit finissait que les oiseaux criaient que les cieux bougeaient l'espace d'un instant j'ai tressailli de joie ».⁷*

Ce passage des structures rythmiques et syntaxiques d'un personnage à l'autre, d'un texte à l'autre, révèle bien à quel point les locuteurs de Min yana sont avant tout les porteurs successifs d'une même langue qui les transcende. Chaque texte élabore évidemment des effets de fiction qui lui sont propres, mais c'est chaque fois la même inquiétude vis-à-vis de la langue et de la représentation qui porte l'écriture, pousse à écrire. Les figures dramatiques ne sont en quelque sorte que les différentes formes que prennent, et qui permettent, cette exploration et ce questionnement.

C'est ainsi que l'on peut déjà repérer dans *Drames brefs* des situations, des mises en forme de la parole que va tout particulièrement chercher à explorer *Habitations*: la présence dédoublée du récitant et de l'écouter⁸, le goût des citations et des « expressions consacrées »⁹, le dispositif de lectures descriptives¹⁰, l'insert filmique. Il s'agit chaque fois, par ces différents

³ Philippe Min yana, *Drames Brefs 1*, éditions Théâtrales, Paris, 1995.

⁴ Dans *Drames Brefs 1*, op.cit. voir p.61 et p.71 ; dans *Habitations*, op. cit. voir p.38.

⁵ Dans *Drames Brefs 1*, voir p.19-20 et p.40-56 ; dans *Habitations*, voir p.34, 38, 44-45.

⁶ *Drames Brefs 1*, op. cit. p.69

⁷ *Habitations*, op. cit. p.40-41.

⁸ *Drames Brefs (1)*, op. cit. p.28-32.

⁹ *Ibid.* 17, 35, 48-49, 52.

¹⁰ *Ibid.*, « l'homme qui lit » p.34-38.

procédés, de distendre, de tordre le cours régulier et protocole de la parole, et de lui redonner ainsi une certaine étrangeté: le corps se trouve en fait toujours placé en retrait de la parole (qu'il écoute, regarde, rapporte) et non dans la parole. L'engagement concret des interlocuteurs est donc à inventer: ce sera précisément l'un des enjeux majeurs du deuxième volet de *Habitations*, où deux hommes (dont l'un toujours immobile et muet) accueillent la parole pléthorique de l'actrice.

Mais si Minyana s'attache ainsi à la prédilection, par les divers effets de dissociation corps-parole auxquels il soumet la parole scénique, à troubler l'évidence coutumière des signes et des degrés de la présence, l'inscription corporelle des figures, pour être détournée, n'en est pas pour autant abandonnée. C'est même une autre des caractéristiques récurrentes de son écriture que de s'employer à très précisément circonscrire et scander le rituel de la parole par divers bruits organiques: ronflements, toux, respiration, gémissements, sanglots, raclements de gorge, nez qui se mouche¹¹. Dans *Habitations*, les interventions de la Voix, du gérant et ses pairs (1^{er} volet), puis celles de l'actrice (2^{ème} volet), se trouvent de la même manière soumis à cette composition rythmique organique (les éclaircissements de la voix, la toux, les reniflements), qui vient perturber ou ponctuer le flux verbal. Comme si la parole était à la fois désincarnée (sans effet-personnage) et rappelée à l'ordre du corps (dans ce qu'il a de plus animal, hors intentionnalité¹²): c'est précisément cet endroit de jeu, cet état de corps qui dessine l'imaginaire scénique de l'écriture. Ces effets de reprise, de passages scéniques d'un texte à un autre désignent alors l'univers construit œuvre après œuvre: Minyana invente et revendique, plutôt qu'un monde, un mode d'être et de parler.

Au point que ces récurrences intertextuelles deviennent le seul principe de cohérence triptyque de *Habitations*. C'est en effet les phénomènes de reduplications, énonciatives ou gestuelles, à l'intérieur même du texte qui permettent aux trois volets d'entrer en résonance, par delà les considérations classiques d'intrigue ou de personnage.

¹¹ *Drames Brefs (1)*, op. cit. « Prologue » p.13-14 ; 34-38.

¹² Philippe Minyana traite les expressions physiologiques de la même manière, en déconnectant de toute causalité, en exagérant les attitudes (sourires, embarras, sérieux, perplexité, ennui). La seule logique est alors celle du coq-à-l'âne des humeurs que doit traverser l'acteur.

Outre les effets de citations, de lectures, et la collection des expressions toutes faites¹³ qui traversent le texte, on trouve dans les trois volets d'*Habitations*, avec la « maintenance », la « toxémie » puis l'« O.M.S. »¹⁴, le souci de la petite précision...

Dans les deux volets de la pièce, à titre d'exemple, les personnages sont soumis à la même gestuelle (« il rit, il se tape sur les cuisses »)¹⁵: les signes distinctifs des personnages, les critères de distinction entre fable et jeu d'acteur sont alors considérablement perturbés, indéfinissables en fait. Pour ce qui est de l'OMS¹⁶, c'est en revanche la voix des didascalies, prise elle-même dans la dynamique globale de ressassement, qui assume cette fonction de précision méticuleuse.

Ce traitement énonciatif très particulier des didascalies est d'ailleurs, lui aussi, caractéristique de l'écriture de Philippe Min yana: si en effet il n'y a jamais de « voix » d'auteur à proprement parler, se dégage, se pressent au moins, à travers l'apparente neutralité des reprises mécaniques, une présence ténue mais constante. C'est en fait ce qu'ont de strictement répétitif les indications données par les didascalies et le martèlement rythmique de leur forme même qui ancrent ces interventions dans le procès poétique global de la partition.

L'interrogation, par l'écriture, de la langue aboutit en fait, chez Min yana, à une réfraction des paroles inventées dans l'ensemble de l'œuvre. Toutes les figures peuvent alors apparaître, d'une certaine manière, comme les avatars successifs et divers de cette fiction de paroles que l'auteur invente. Le refus d'indexer la représentation à autre chose que les textes eux-mêmes a évidemment pour principale conséquence de bouleverser le rapport de l'acteur à son rôle. Il est désormais invité à entrer dans un univers de mots et de paroles, sans représentation à priori: se laisser traverser par l'imaginaire de l'écriture, seul à même en définitive de modeler les qualités spécifiques de

¹³ « Les longs couloirs de l'oubli est-ce que l'expression est répertoriée », p.35. « J'attends qu'une grande paix descende/comme si ça descendait », p.40. « Je sens l'amour monter en moi c'est expression qui décrit bien la sensation d'aimer sous ne faisons plus qu'un voilà encore une expression qui me convient... » p.55.

¹⁴ *Habitations*, op. cit. p.20 et 23 (gérant), p.43 (homme jeune), p.59 (narrateur). Et Jean-Claude R. a un cancer du sang p.62.

¹⁵ *Ibid.* p.21, 24, 26, 42.

¹⁶ OMS (Organisation Mondiale de la Santé)

sa présence. Plonger, s'engager dans cette épaisseur verbale constitue la seule voie d'accès possible à la mise en jeu du texte.

2. Récurrences, ressassements, mécaniques

L'esthétique de la répétition est un véritable moteur dynamique de la fable elle-même. Ce n'est que par la mécanisation des situations, des prises de parole, ou le ressassement des énoncés que, dans *Habitations*, s'engendrent et se construisent les effets de fiction, les univers dramatiques qui leur sont attachés.

Cette exploration du principe de répétition est évidemment un des enjeux majeurs de l'écriture de Minyana. Dans la première partie de la pièce *Habitations*, le texte se déploie selon les explorations répétées d'un certain nombre de thématique (les fax préfigurant la rhétorique du géant, elle-même à l'image des diverses notices et plaquettes publicitaires). Les différentes formes des prises de parole vont en effet toutes se trouver traversées par ce motif, de la simple occurrence lexicale au véritable développement fictionnel. Les projections photographiques, au début du texte, initient, d'une certaine manière, cette thématique de la maison, du lieu où l'on habite, en même temps qu'elles amorcent la prise de parole en première personne de l'actrice.¹⁷ Ce champ lexical ne cesse ensuite d'apparaître, plus ou moins fugace, dans ses interventions successives : dans une citation de Schopenhauer (Parfois nous croyons ressentir la nostalgie d'un lieu éloigné alors que nous éprouvons en vérité la nostalgie du temps où nous avons vécu en ce lieu), pendant la lecture de son calepin (« ah vous habitez au bord de la mer) ou du manuscrit de son ancien amant (je ne cesserai jamais de le regretter d'habiter ici), dans les lettres de son frère (Que faire dans cette tanière... comment ne pas espérer l'entente cordiale la cohabitation)¹⁸. Dans le mouvement concernant *Améria Shelter*, le manuscrit de l'homme jeune, ces mentions lexicales deviennent même ostensiblement récurrentes, tant dans le manuscrit lui-même (« Dans l'abri / on y est allé et dans l'abri il y eut onze mille victimes/et cet abri depuis il est devenu célèbre ») et son exégèse (« à l'intérieur de l'abri détruit par deux missiles américains une femme depuis le drame vit dans l'abri le fait visiter ne sort pas de l'abri »), que dans

¹⁷ *Habitation*, op. cit. « On voit les lieux de l'enfance de l'actrice: maison avec terrasse, salon, couloirs, jardin, arbres, animaux domestiques. » p.34

¹⁸ *Ibid.* p.33, 34, 36, 40, 41, 45.

le souvenir que cette lecture suscite chez l'actrice (« quand j'ai visité le pavillon j'avais dit au type de l'agence je veux acheter le pavillon et paf je prends mes jambes à mon cou le lendemain j'appelle le type de l'agence je lui dis montrez-moi le pavillon j'entre dans le pavillon... je pensais que quand je serais propriétaire je mourrais là dans le pavillon j'ai passé une partie de ma vie dans le pavillon et à mon grand étonnement je n'y suis pas morte et puis j'ai vendu le pavillon je ne le supportais plus il ne faut pas passer sa vie dans sa maison »).¹⁹

Le texte parcourt ainsi, à travers les différentes modalités énonciatives éprouvées successivement, les principales représentations sémantiques de l'habitation: demeure, résidence, établissement, chez moi, retraite, asile... Mais cette thématique apparaît comme une sorte de fil reconduit tout au long du texte, c'est qu'elle constitue beaucoup plus profondément l'un des axes récurrents de l'écriture de Min yana. L'impossible cohabitation dans la maison familiale transformée en chantier de guerre²⁰, ou l'intenable habitation d'une maison devenue lieu de mort²¹ constitue d'ailleurs les seules prises de parole personnelles de l'actrice. Ce motif se répétant de manière plus ou moins affirmée permet de dégager un parcours possible de l'écriture, d'en relever, à travers ses détours et ses retours, le tracé signifiant. Ce que va explicitement faire la troisième partie de *Habitations*, qui expose la fabrique même de l'écriture et inscrit sensiblement dans la fiction et dans la narration ce rôle configurant de l'habitation.

Tout le drame de Jean-Claude R., son déroulement effectif comme sa restitution, va en effet s'articuler autour de la maison familiale: l'habitation apparaît dans ce volet comme le point nodal des sentiments contradictoires du personnage (laissant présager sa dérive) et lieu de convergence des divers contrepoints dramatiques venant à posteriori éclairer et reconstituer la fiction. Tout comme dans la deuxième partie, le champ lexical de l'habitation va donc traverser toutes les petites formes tissant progressivement la catastrophe annoncée: la description des

¹⁹ *Habitations*, *op. cit.* p. 43-45.

²⁰ *Habitations*, « L'actrice »: p.34, 38, 44-45 ; mais aussi, dans la troisième partie, « la villa »: p.49, 52, 55 (les visions de Jean Claude), p.66, 69 (article du canard local).

²¹ *Habitations*, *Ibid.* « L'actrice »: p.44 ; « la villa »: p.58, 61 (la mère d'Annie), p.70 (cahier de Jean Claude).

photographies²², mais aussi le cahier de Jean-Claude, les lettres et les témoignages de la mère d'Annie, d'Annie, de l'architecte, les articles du canard local. Cette traversée sémantique permet alors de voir comment la demeure va souligner toutes les étapes du dérèglement et du drame du personnage. L'entrelacement des visions morbides de Jean-Claude (qui voit successivement Annie, ses enfants, son chien et ses parents morts) aux premières descriptions des photos préfigurant d'ailleurs le parcours même de l'écriture et de la narration.

C'est effectivement dans la confrontation des sentiments que suscite la construction de cette maison que pour le spectateur, s'élabore l'enquête, se campent les personnages, et prend peu à peu forme l'intrigue. « La maison est une oasis de paix, il m'a montré les plans de la maison ce sera assez rupin »²³: les lettres d'Annie se trouvent ainsi largement teintées d'ironie tragique. Les spectateurs peuvent connaître l'issue fatale de cette histoire, mais cette correspondance s'insère, du fait de l'écriture fragmentaire et du bouleversement chronique, dans un ensemble de témoignages qui ne font qu'accentuer l'aveuglement d'Annie. Le contrepoint incarné par sa mère est radical puisqu'elle refuse, dès le départ, de cautionner le projet (« cette villa de mon point de vue c'est une folie »), jouissant même d'une position visionnaire (« j'ai les pires pressentiments à propos de tu sais qui ; à partir de ce soir là j'ai eu mes pressentiments ; j'avais rêvé à plusieurs reprises qu'il fichait le feu à la maison »)²⁴.

La relation fusionnelle de Jean-Claude à son habitation, telle qu'elle se manifeste dans son cahier, énonce quant à elle la déroute du personnage. Ses préoccupations, ses obsessions architecturales se trouvent en effet mêlées à tout un vocabulaire médiéval (« les parties malades rendent un son creux ausculter la charpente avec un stéthoscope ; passé de l'état de convalescence à celui de la guérison »)²⁵, voire inextricablement liées à des considérations sur ses états d'âme (« Mais comment trouver la paix intérieure ; je ne pensais pas qu'une habitation pouvait remplir une telle fonction c'est-à-dire nous renseigner sur notre existence nous éclairer sur ce

²² Avec une remarque concernant tout particulièrement la chambre des enfants, où il est dit: « *Les chambres des enfants comme toute pièce d'habitation bénéficient...* ».

²³ *Habitations*, op. Cit. p.51-64.

²⁴ *Ibid.* p.51, 65, 67.

²⁵ *Habitations*, op. cit. p.51, 55.

que nous pressentons être ; la mort du palmier a comment dire affaibli ma résistance »)²⁶: les soins qu'il prodigue à sa maison sont autant de palliatifs à sa propre déprise personnelle et professionnelle. Et les moindres failles viennent ébranler cet édifice en équilibre instable. En leur donnant cette sorte de projection objective, concrète, l'écriture cheville alors la folie et le fait divers réels à leur mise en fiction, à leur réappropriation par la langue. « Cette maison je dirais qu'elle est le lieu même de notre histoire²⁷ », pouvant alors s'entendre du double point de vue de la fiction et de son élaboration narrative, rendues en fait indissociables par les réseaux d'échos et les zones de frottements finement tissés par l'écriture. Au spectateur alors de reconstituer cette fiction en miettes, d'établir les correspondances qui s'imposent, guidé par les récurrences de la fable et la parole répétitive du narrateur, scandant au fur et à mesure son élaboration.

3. Composition des partitions

Le principe de la répétition a une double fonction: désolidariser les fictions, parce qu'il produit un effet invraisemblable, de tout univers référentiel (l'effet réel est sous-jacent à l'écriture, jamais soumis à la logique mimétique) et imposer un univers original qui ne cesse de souligner les lois et le fonctionnement.

Ce double enjeu, discernable au niveau de la composition générale, va en fait également ordonner la parole des personnages dans ce que les énoncés ont de plus insignifiants. Dans *Habitations*, les répétitions participent aussi de manière beaucoup plus diffuse au procès même de la parole des personnages: l'auteur fait en fait de ce principe le mode poétique essentiel de son écriture, qu'il s'agisse de dessiner les caractères ou de donner forme à leurs discours.

Les effets de répétition jouent un rôle très important dans *Habitations*, en particulier dans la troisième partie qui ne s'élabore que dans le tissage progressif des diverses voix fictionnelles et narratives recomposant le drame. Ainsi, alors même que les interventions récurrentes sont prises dans le maillage réitératif du narrateur (qui annonce systématiquement au spectateur la nature du témoignage qu'il va donner à entendre: descriptif

²⁶Habitations, *op. cit.*, pp.51, 64.

²⁷ *Ibid.* p.55.

iconographique, correspondance, journal intime, rapport d'audience, dépositions, articles de journaux), un certain nombre d'énoncés leitmotiv viennent ponctuer et scander encore, comme un refrain, le déroulement de cette représentation ne progressant que par volutes sonores: « Jean-Claude tu es un monstre ; Jean-Claude sanglote sanglots secs »²⁸. L'acteur retrouve alors, à intervalles irréguliers, les mêmes endroits de parole, les tempos et les intonations qui leur sont propres. Autant de rendez-vous sonores, comme les appelle Minyana, qui viennent ordonner la représentation.

Or, c'est dans l'élaboration des mouvements de parole pléthorique que le principe de répétition va se trouver le plus exacerbé, instituant alors un double jeu de micro variations lexicales et d'effets de brisures rythmique. Ces phénomènes étant particulièrement sensible dans le premier volet, avec le triptyque discursif (thématique et énonciatif) que constituent les interventions du gérant, de son frère et de son collègue²⁹: triple application d'une même rhétorique, ces discours vont en outre se trouver perturbés par des tics énonciatifs diversement déclinés (les « heum », la toux et le bégaiement) qui chaque fois tordent la syntaxe et déconstruisent le démonstration logique pour en faire de véritables moments de théâtre de la parole. L'écriture des partitions progresse alors par « collections tournantes »³⁰. Car sous l'apparente maîtrise rhétorique de la parole, c'est une sorte de discours en flux de conscience (à la logique défaillante) qui s'élabore). La surabondance des marqueurs logiques étant déjà en elle-même révélatrice de l'effort du discours, vain, pour ressaisir son fil et affirmer sa propre cohérence: l'emploi outrancier de: *donc*, *mais*, traversant les trois interventions ne vient plus ponctuer ou asseoir les étapes du raisonnement, mais articule au contraire les différents mouvements et registres de la parole. Les différentes *collections*: le jargon technique et logistique (avec références humoristiques en anglais, langue du monde moderne et technocratique par excellence), les considérations capitales (« je leur dégage heum du temps-homme en interne ; j'ai complètement phagocyté l'offre en amont avec une offre d'emballage très ciblée ; logique de marché à très forte valeur ajoutée »), les expressions toutes faites caractérisant le discours commercial (« solution de confort et de fiabilité ; au jour d'aujourd'hui ; voilà de quoi il

²⁸ *Ibid.*, p.50, 53, 54.

²⁹ *Habitations*, le frère: p.21-22 ; le collègue: p.24 ; le géant: p.25-26, p.27-28.

³⁰ L'expression est de Philippe Minyana.

retourne »), mais aussi les inserts de langage relâché, familier (« c'est un peu couillon ; vont pas s'emmerder ; ça arrive flingué ; c'est des bœufs)... L'accumulation des paroles référencées, constituant en elle-même une sorte de prototype caricatural, se trouve alors mise en déroute par des dérapages, ces décrochages tant lexicaux que syntaxiques qui brisent le cours de la démonstration.

C'est cette énonciation syncopée que Min yana veut construire ; par incrustations successives et redoublement de langue divers: non seulement les trois discours progressent intrinsèquement par rebonds de la pensée et de la parole (par démultiplication des incisives, reprises, précisions et subordonnées), mais d'un discours à l'autre, on retrouve chez les locuteurs les mêmes expressions³¹ et surtout la même manière de s'exprimer. Chaque intervention progresse ainsi dans l'alternance de récits explicatifs et didactiques (dans une langue formatée avec effets de réel abondants), de discours où le public se trouve directement pris à parti (vous savez ; vous imaginez ; vous particuliers par exemple) et de petites scènes exemplaires où l'énonciateur rapporte et compose des situations de parole réelles pour mieux étayer sa démonstration (« il faut le dire le monde du transport ne veut pas intégrer cette solution ils ont déjà tellement mal à gérer leur propre métier qui est le transport et inversement des emballeurs ne vont pas s'emmerder à faire ce genre de métier que nous on fait qui est quand même une démarche enfin je enfin je vais le dire plus intellectuelle que de vendre du carton à plat où il y a là seulement une approche économique c'est ton carton il coûte 10 balles ah toi tu es à 9,87 j'achète à 9,87 vous avez des transporteurs qui vont vous dire attendez monsieur moi je vous emballe le produit mais je ne vous le transporte pas»³²).

Les trois discours étant strictement construits en miroir, la principale difficulté pour l'acteur sera d'attacher une note spécifique à chaque

³¹ Par exemple, l'argument économique: « il faut l'arbitrage entre je paye pas cher sur mon heum processus d'emballage et ça me heum coûte combien quand ça arrive flingué (Le frère, p.21). « cet emballage coûte relativement mais tout est relatif parce que ça coûte combien si les bovins d'Argentine ils sont (il tousse) (le collègue, p.24) ; « on est sur cette logique qui est de dire bon ben attendez Ok il y a une contrainte économique mais ça vous coûte combien quand ça arrive flingué ... donc on a pris un coursier qui coûte cher mais tout est relatif finalement.» (Le gérant, p.27-28)

³² *Habitations*, op. cit. p.27. Au début de la pièce, Min yana a souligné que ce qui est entre guillemets correspond à des paroles rapportées, ou au contenu d'un matériel publicitaire d'une société d'emballage.

intervention, de trouver un engagement précis et nuancé dans la parole. Sans passer par l'imaginaire sémantique. Dans la masse typographique globale (un seul bloc de parole sans ponctuation), il lui appartiendra en fait de tailler les divers moments de parole, d'en nuancer les registres par delà les effets de répétition, et de s'emparer des petits moments de théâtre. C'est la parole seule qui, s'emballant, génère sa propre logique (thématique, rhétorique, poétique), et se trouve à l'origine de tous les effets de fiction et de diction: Chacune des partitions est en effet trouée, rythmée, par divers trébuchements ou ralentissements organiques de la parole qui viennent précisément contrarier le flux « logique ». Modalités essentielles du principe de répétition, ces interruptions inscrivent à l'intérieur de chaque intervention un nouveau motif venant s'entrelacer aux autres récurrences, et en ordonnent chaque fois l'énonciation si particulière. Les « *heum* » et « *il tousse* » compulsifs instaurent ainsi dans les partitions du frère puis du collègue une disjonction entre le rythme syntaxique attendu et celui instauré par la ponctuation de ces bruitages. La mise à distance des proclitiques (*après heum réparation*), des compléments du nom (*solution de heum confort*) ou des compléments d'objet (*je n'ai pas ma heum souris*), la censure des informations essentielles (*dans les bundles il y des heum très fragiles ; pour que les vaccins soit (il tousse)*), concourent tous à la distorsion du sens, alors même que ces divers hoquets, redoublant souvent la ponctuation logique (« *heum IBM heum encore une fois ; donc (il tousse) ; il (tousse) donc*), semblent aussi avoir des effets concrets sur le dérèglement de la syntaxe, comme s'ils étaient à l'origine des sursauts de la pensée (*si les pavés (il tousse) résistent un chantier plein de pavés (il tousse) français (il tousse) dans ce cas (il tousse) l'intérêt donc c'est que le pavé arrive en bon état*). Ce principe d'interruptions répétées, découpant dans le texte des séquences énonciatives variées, constitue alors pour l'acteur autant d'appuis concrets pour son jeu, balise la restitution de ses paroles. Il révèle aussi ostensiblement le désir qu'a l'auteur d'amener l'acteur comme le spectateur à se concentrer sur la fabrique même de cette parole: le jeu du texte, le plaisir de l'énonciation l'emportent sur la valeur et le sens des énoncés.

Dans l'intervention finale du gérant, ce sont les effets de redoublement, déjà perceptibles dans le monologue du collègue (« pour être testés pour être testées ; parce que parce que »), qui vont se trouver exacerbés: marque de l'hésitation, mot cherché, surenchérissement, emballement oratoire, c'est la répétition qui secrète de la fiction au fil du discours. Et incite surtout

l'acteur à s'engager dans le jeu: sans retomber dans une psychologisation des énoncés, il lui est en effet chaque fois nécessaire de savoir et de décider quelle intention porte ses paroles qui ne vont pas de soi, comment jouer, représenter chaque fragment. Les piétinements de l'énonciation ouvrent en définitive un champ d'interprétation beaucoup plus large à l'acteur: donner à entendre, s'approprier cette écriture de la répétition sollicite en fait un engagement nuancé et repensé à chaque occurrence.

En faisant de la répétition le principal moteur de l'écriture, Minayana ne se contente pas de désaliéner la fiction de toute référence (excepté aux textes antérieurs) et de toute logique mimétiques. Ils placent l'acteur au cœur même de la langue qu'il invente. Les effets de répétition, s'ils mettent la fable en retrait, remettent en jeu les énergies de la parole. Déjà parce que plus on le répète, plus le sens d'un mot devient douteux, réduit à l'étrangeté de sa matière sonore. Mais surtout parce que la saturation, plaçant les énoncés au premier plan tout en les désenclavant de la chaîne des significations, oblige l'acteur à: retrouver chaque fois l'urgence de dire et de redire, chercher l'intonation juste et naturelle, être chaque pleinement, concrètement, engager dans ce qu'il dit. La fiction ne tient alors pratiquement plus que dans l'authenticité de cet acte de parole. Comme si les piétinements du ressassement, à rebours de tout effet d'intrigue, de parcours, cherchaient surtout à maintenir le cours de la représentation dans ce qui se négocie à l'instant même de la parole, dans un présent absolu, celui des facultés de présence de l'acteur.

En empêchant les coulées fluides et faciles de la communication, en exposant et en tournant la langue jusqu'à l'épuisement, Minyana met à l'épreuve la performance de l'acteur. Autrement dit, la répétition des énoncés inscrits en filigrane, le champ des possibles, des virtualités de la profération: le texte se présente avant tout comme une matière sonore à traverser, à mettre en jeu dans une infinie énonciation. L'écriture de Minyana ne se situe pas en amont de la pratique dramatique mais en aval: c'est le passage réitéré par la voix, le corps de l'acteur, les règles de la scène qui donne au texte sa version finale. Minyana se situe d'emblée du côté du « disant » plutôt que du côté de « l'écrivain », il parle d'une osmose entre la respiration de l'acteur et celle de la plume. « Le passeur de mots » doit donc rendre visible la langue de l'auteur. Il doit mettre sous les yeux du spectateur la matérialité de la page et la musicalité du texte. Lire la partition, c'est

prendre en considération tout ce qui dans le texte produit et/ou construit le sens. Il faut interroger toutes indications typologiques: disposition quasi versifiée, absence de ponctuation, blanc entre les différents segments, mots ou phrases, mis en italique, caractères d'imprimerie différents, etc.

Bibliographie:

- Minyana Philippe, *Drames Brefs 1*, éditions Théâtrales, Paris, 1995
- Minyana Philippe, *Habitations*, éditions Théâtrales, Paris, 2001
- Philippe Minyana ou la parole visible, sous la direction de Michel Corvin, Editions Théâtrales, Paris, 2000.
- Pavis Patrice, *Le théâtre contemporain, Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Editions Nathan, Paris, 2002.
- Minyana Philippe, *Prologue, Entente cordiale, Anne Marie... Paroles d'auteurs*, Editions Théâtre Ouvert / Enjeux, Paris, 2004.