

UNIVERSITE DE YAOUNDE I
THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
HIGHER TEACHER TRAINING COLLEGE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS
DEPARTMENT FRENCH



LE PERSONNAGE DANS LE NOUVEAU THÉÂTRE : CAS DE *LE*
***PAQUET* DE PHILIPPE CLAUDEL**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur des
Enseignements Secondaires Deuxième Grade

(D.I.P.E.S. II)

Par

René Crépin MBOUSSI ABOYA

Licencié ès lettres

Sous la direction de

M. NDZIE AMBENA

Maître de conférences

Année académique 2014-2015

DEDICACE

*Je dédie ce travail à ma mère **Nguétsombo Onana***

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans le concours de certaines personnes à qui je voudrais signifier ma reconnaissance.

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de mémoire, M. NdziéAMBENA qui a accepté de m'encadrer et de me supporter malgré mes faiblesses.

Je pense aussi à ma fiancé Ernestine Abatsong et à mon fils Jason Jonathan Mboussi Mboussi qui m'ont accompagnés et soutenu dès mon entrée à l'Ecole Normale.

Mes remerciements vont ensuite à mes frères Ferdinand Adibimé, Louis-Serge Aboudé, Belmont Nicaise Mpegna, Guy Simplicite Guididi, Eric Bidias, Armelle Assena, Mathieu Aboya Aboya et à ma nièce Yolande Katsang Adibimé pour le soutien et l'amour qu'ils me portent depuis mon enfance.

Je suis particulièrement reconnaissant envers mes camarades de promotion Athanase Mbora Dim, Michel Yannick Noah, Rose De Lima EyengaMvondo, Natacha Ebissiéniné, Alain Ngollon, Michel Ewané ElongIbrahima Maouloudou qui m'ont considéré dès mon entrée à l'école normale comme leur frère et qui n'ont cessé de me soutenir tant financièrement que moralement.

Je ne saurais oublier mes amis d'enfance Nicodème Bonda, Martin Messina, Alain Boris Kebong, mes camarades d'université Astrid Melissa Tchopteyou, Laurent Bouengni et Fanny Raïssa Tassou pour leur soutien moral et parfois même financier.

Je voudrais dire un merci particulier à Landry Nguetsa, metteur en scène, dramaturge, et étudiant en Art du spectacle pour tous les éclaircissements qu'il m'a apportés sur le nouveau théâtre.

Je voudrais aussi remercier toute la grande famille Aboya Onana Pierre pour tout l'amour et le soutien qu'elle porte continuellement.

Enfin, que tous ceux qui ont contribué de près ou de loin, de quelque manière que ce soit, à la réalisation de ce travail et que je n'arrive nommément pas à citer reçoivent ici mes sincères remerciements. Que le seigneur Dieu les comble de toute sa grâce comme il le fait avec moi.

RÉSUMÉ

Le personnage est par essence rattaché au théâtre et n'a cessé d'évoluer au fil du temps. Face à la crise de production et de consommation qui entraîne sur lui la réduction de son nombre de personnage, le théâtre fait face à des défis d'ordre économiques, dramaturgiques, structurels, infrastructurels et esthétiques. Ceci entraîne donc la naissance des nouvelles formes théâtrales qui ont l'art de rompre avec les règles de l'écriture dramaturgique et celles-ci proposent une nouvelle typologie du personnage de théâtre. Philippe Claudel propose alors une œuvre avec un personnage totalement évolué et une organisation actantielle particulière. Il construit dans sa pièce un système de personnage basé sur le personnage central qui arrive à faire intervenir les autres personnages par un procédé d'éclatement. Cette écriture correspondrait donc à deux nouvelles formes théâtrales appelées le monothéâtre et le postdramatique. Le monothéâtre quant à lui a la particularité de mettre un seul personnage en scène capable de dialoguer avec lui-même ou avec des objets car le monologue est lui-même une sorte de dialogue. Le postdramatique pour sa part reste une écriture de plateau où le jeu domine sur l'écriture, raison pour laquelle il y a une rupture de l'aspect fictionnel du texte avec brisure du quatrième mur.

Mots Clés : personnage, dramaturgique, formes théâtrales, système de personnage, éclatement, monothéâtre, postdramatique, écriture de plateau, aspect fictionnel, quatrième mur.

ABSTRACT

The character is essentially linked to the theater and has evolved to the son of the time. Faced with the crisis of production and consumption, which leads him to reduce its number of character, drama faces economic challenges of order, dramaturgical, structural, infrastructural and aesthetic. This therefore leads to the birth of new theatrical forms that art to break with the rules of dramatic writing and they proposed a new type of theater character. Philippe Claudel then proposes a work with a totally changed character and a particular actantial organization. He builds a character in his play system based on the central character happens to involve the other characters by a bursting process. This writing therefore corresponds to two new theatrical forms called "monothéâtre" and "post-dramatic". The "monothéâtre" meanwhile is unique to a single character on stage able to dialogue with itself or with objects as the monologue itself is a kind of dialogue. The "post-dramatic" for its part remains a writing board or the game dominates on writing, which is why there is a rupture of the fictional aspect of the text with breaking the fourth wall.

Keywords: character, dramatic, theatrical forms, character system, bursting, monothéâtre, post-dramatic, stage writing, fictional aspect, fourth wall.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. Motivations et intérêts

Ce travail est d'un double intérêt pour nous, ceci sur le plan personnel et sur le plan général.

Premièrement, sur le plan personnel, il permettra à nous, élèves professeurs de français d'atteindre un double objectif. Il nous permettra tout d'abord de maîtriser les techniques d'approches du nouveau théâtre, comprendre la typologie du personnage de théâtre après l'avoir différencié de celui du roman. Il faudra surtout comprendre la nouvelle approche et conception théâtrale avec notamment le théâtre de l'absurde, le monothéâtre et le postdramatique qui se veulent très complexe à cause de leur caractère philosophique et innovateur.

En tant qu'amateur de l'art théâtral, il sera question de comprendre le nouveau théâtre qui, selon Daniela Roventa-Frumusani est plus un genre de la représentation qu'un genre littéraire. De comprendre les nouvelles techniques de la représentation ; de la distribution des rôles ; du jeu théâtral ; de maîtriser les nouvelles techniques de la mise en scène. Il nous permettra de parfaire notre culture théâtrale notamment celle sur le nouveau théâtre afin de pouvoir monter nous aussi des nouvelles pièces et de pousser nos élèves à faire du théâtre.

Deuxièmement sur le plan général, ce travail nous permettra d'entrevoir des nouvelles techniques d'approches des textes théâtraux car le nouveau théâtre a l'art de briser les règles de l'écriture dramaturgique. Face à cette révolution sur le plan de l'écriture qui implique naturellement une réorganisation structurale et actantielle, une nouvelle approche de ces textes théâtraux mérite d'être mise sur pied afin de mieux les appréhender.

Il nous permettra aussi d'aborder l'œuvre de Philippe Claudel du point de vue du personnage afin de mieux la comprendre. Ce travail nous permettra surtout de comprendre les techniques de la mise en scène dans le nouveau théâtre qui se font déjà ressentir sur le texte, tout en réduisant le nombre de personnages.

Nous espérons en même temps, et ceci dans l'optique de nous perfectionner, mener une étude du nouveau théâtre, afin d'outiller les élèves face à ces textes dont la structure et le modèle sont parfois différents des autres textes théâtraux tels qu'enseignés.

Le terme théâtre, qui vient du Grec *thêôria*, signifie *action d'examiner, regarder* est un genre littéraire particulier qui fonctionne sur une double énonciation car il est à la fois texte et représentation. Qu'il soit écrit en vers ou en prose, le théâtre a une structure particulière que les autres genres ne possèdent pas ; il peut donc se découper en tableaux, en actes, en scène et en dialogue.

Le théâtre est un art conventionnel où le jeu est au centre de tous les protagonistes car, du dramaturge au spectateur ou lecteur, jusqu'au comédien sur scène en passant par le metteur en scène, l'idée de jeu demeure. Il a depuis sa création à ses formes les plus évoluées reçu ses lettres de noblesse grâce à un ensemble de règles inspirées du théâtre antique. Ces dernières ont pu élaborer ce qu'on a appelé au XVIIème siècle, le théâtre classique ou encore le théâtre aristotélicien car Aristote en est le dépositaire. Celui-ci respectait un certain nombre de règles telles que celle des trois unités énoncée par Boileau : *Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli, Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli* ; ou encore la division de la tragédie telle que pensée par Aristote dans Poétique

Pour ce qui est de la qualité des formes que doivent employer les parties de la tragédie, nous en avons parlé précédemment. Maintenant, en ce qui concerne leur quantité et leurs divisions spéciales, on distingue les suivantes : le prologue, l'épisode, le dénouement, la partie chorique et, dans cette partie¹

En tant que genre littéraire, l'acception du théâtre devrait prendre en compte l'élément texte et ses composantes. Il renferme alors des valeurs figuratives et thématiques qui font de lui une véritable polyphonie informationnelle et c'est cela la théâtralité, une épaisseur de signe.

La particularité du théâtre repose sur un ensemble de signes mis en discours tels que les personnages, qui à travers leurs confrontations sur scène organise l'intrigue de la pièce. La lecture d'une pièce théâtrale repose ainsi sur un ensemble d'éléments à reconnaître. Il s'agit par exemple de la structure du texte, son découpage en scènes et les dialogues. C'est cette particularité qui caractérise les personnages de la pièce que le lecteur ou l'apprenant devrait maîtriser. C'est dans cette optique que le personnage est l'élément essentiel du théâtre car il est au centre de la théâtralité.

¹ Aristote, Poétique, Trad. J. Hardy. Paris : Les Belles Lettres, 1977.

Etymologiquement, le terme personnage vient du *latin persona* qui signifie *masque de théâtre* et par extension le rôle au théâtre. En littérature, c'est un être de papier imaginaire, représenté dans une œuvre et sans lequel l'œuvre ne saurait fonctionner.

Philippe Hamon dans une approche sémiotique, définit le personnage comme un ensemble de signes linguistiques au lieu de l'accepter comme notion centrée sur la personne humaine. Il le considère alors comme une reconstruction mentale que le lecteur opère à partir d'un ensemble de signifiants répandu dans le texte. Dans son article intitulé *Pour un statut sémiologique du personnage*² ; Philippe Hamon développe toute une théorie du personnage qui propose la typologie des personnages et leurs fonctions.

De par son étymologie donc, le personnage est par essence rattaché au théâtre car selon Michel Pruner *le personnage est au cœur de la théâtralité ... il implique une relation interpersonnelle à partir de laquelle le système dramatique peut se mettre en place*³.

Il désigne un rôle joué par une personne réelle. C'est la raison pour laquelle Georges Zaragoza propose de le distinguer la personne du personnage ; pour cela il pense que *la personne appartient au réel et que le personnage appartient au fictif*⁴.

Le personnage se caractérise alors en fonction des différents rapports qu'il entretient avec les autres personnages, par son rôle et sa typologie. Contrairement à celui du roman qui est pris en charge par le récit, le personnage de théâtre se caractérise en s'opposant aux autres et à travers les autres éléments du récit que sont le temps et l'espace. Cette typologie lui permet de se constituer en système. Système dans lequel il fonctionne lui-même et avec les autres personnages. C'est cette interaction qui fait en sorte qu'il subisse généralement une transformation au cours de l'intrigue.

Lorsqu'on parle de système de personnage, on se réfère à un ensemble d'éléments actantiels, formant un tout. C'est tout ce qui est personnage et rôle actantiel qui construit l'intrigue d'une pièce de théâtre ou d'un roman. Il est très souvent étroitement lié au récit car il évolue à travers celui-ci. Dans le système de personnage, on retrouve le système du personnage qui désigne l'ensemble d'éléments qui caractérisent un personnage et le

²Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

³Michel Pruner, *Les théâtres de l'absurde*, Armand Colin, 2008.

⁴Georges Zaragoza, *Le personnage de théâtre*, Armand Colin, 2006, P. 01.

construisent, et le système des personnages qui désigne l'ensemble des systèmes du personnage mis ensemble, c'est-à-dire chaque unité actantielle formant un ensemble.

Contrairement au personnage du roman qui est pris en charge par le récit, le personnage de théâtre se prend en charge lui-même. C'est-à-dire qu'il évolue tout au long de l'intrigue à travers ses différentes actions. C'est certainement la raison pour laquelle il n'a cessé d'évoluer depuis son origine qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, est relié à l'origine du théâtre.

En effet, le théâtre tire son origine du culte adressé au dieu Grec Dionysos. Culte au cours duquel le personnage a progressivement évolué du protagoniste au tritagoniste en passant par le deutéragoniste ce qui a permis la réduction de l'aspect lyrique au profit du dialogue. Et tout comme le théâtre, le personnage n'a cessé d'évoluer au fil des années sous l'influence de l'histoire littéraire et sociopolitique. Raison pour laquelle le personnage de théâtre présente une typologie diversifiée selon qu'on est dans le théâtre classique, contemporain ou moderne.

Le théâtre contemporain reste problématique car on ne peut définir avec précision la date de sa naissance ; il reste tout de même vrai qu'il pourrait se situer depuis Corneille qui a commencé à s'interroger sur la raison d'être des règles. C'est pourquoi Catherine Naugrette citant Corneille affirme :

Savoir ce que sont les règles. Par exemple, savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour, et de lieu ; savoir ce que c'est que ce vraisemblable et ce nécessaire, car il est constant qu'il y a des préceptes, puisqu'il y a un art. Mais il n'est pas constant quels ils sont⁵.

On pourrait donc considérer comme théâtre contemporain celui qui précède le théâtre classique et se propose de rompre avec ses règles. Il voit le jour avec l'avènement de la mise en scène ; c'est pourquoi Emile Zola cité par Naugrette affirme que

Voici trois ans que je ne cesse de répéter que le drame se meurt. Que le drame est mort. Lorsque j'ai dit que les planches étaient vides, on m'a répondu que j'insultais nos gloires dramatiques, à entendre la

⁵ Catherine Naugrette, L'esthétique théâtrale, Armand Colin, 2007, p.119.

critique, jamais le théâtre n'aurait eu un tel éclat en France. Et voilà brusquement que l'on confesse notre pauvreté et notre médiocrité. On me donne raison après s'être fâché et m'avoir quelque peu injurié. On constate la crise actuelle... eh bien ! Nous sommes donc enfin d'accord. Tout va de mal en pis, le drame est en train de disparaître⁶

Le théâtre moderne quant à lui désigne une vague de nouvelles formes théâtrales nées après la seconde guerre mondiale, parmi lesquelles on peut citer le théâtre de l'absurde, le théâtre de la cruauté, le théâtre de la distanciation, le théâtre épique, le postdramatique, etc.

Ces nouvelles formes théâtrales ne manquent pas d'innover avec des personnages qui se rapprochent énormément de ceux du roman.

Mais dans le théâtre, les personnages prennent eux-mêmes l'intrigue en charge ; ceci grâce aux différentes oppositions et confrontations qui naissent dans l'intrigue. Il reste tout de même vrai qu'ils sont différents en fonction des écrivains. Ce qui nous a donc poussés à choisir comme corpus pour ce travail *Le Paquet (2010)*, une pièce de Philippe Claudel, écrivain du XXI^{ème} siècle.

En effet, *Le paquet* est la seconde pièce de théâtre écrite et mise en scène par Philippe Claudel. Et pour un second coup d'essai il arrive à monter un chef d'œuvre qui marque les esprits.

Cette pièce est un long monologue du personnage que l'auteur nomme *L'Homme*, personnage dont on ne connaîtra le nom qu'à travers ses différents récits : (Bernard Benoît André Bourson). Âgé de la cinquantaine, pauvrement vêtu, il a toujours attiré autour de lui beaucoup de sympathie. L'homme traîne sur la scène un gros paquet qui a la forme d'un corps. Les investigations menées tout au long de la lecture laissent croire que ce paquet renferme tout le passé de cet homme, ou alors le corps de sa femme qu'il aurait tué.

Cette pièce est un mélange assez curieux, fait de bouts de vies, dont on ne sait d'ailleurs s'ils sont vrai ou pas mais qui laissent surtout paraître un langage subversif présentant son dégoût du monde moderne avec ses publicités, ses clichés commerciaux. Tout cela n'est peut-être qu'un prétexte pour l'auteur de pointer les travers et les dérives de notre société.

⁶ Catherine Naugrette, Op. Cit. p. 169.

2. État de la question

Nous ne sommes pas les premiers à nous intéresser à l'étude du théâtre en général et à celle du personnage du nouveau théâtre en particulier. Certaines études ont posé par le passé et même actuellement les jalons de notre étude.

C'est le cas de Georges Zaragoza qui s'intéresse au personnage dans son ouvrage *Le personnage de théâtre*. Pour lui le personnage de théâtre est un être que nous avons l'habitude de rencontrer au quotidien. Pour ce faire il fait d'une part la distinction entre personne et personnage, et personnage de roman et celui de théâtre d'autre part. Il s'intéresse surtout dans son ouvrage à la distribution des rôles qui, selon lui, désigne *la répartition des rôles d'une pièce entre les comédiens qui vont la représenter*⁷ ; et à quelques relations fondamentales entre les personnages. Ce qui lui permet à la fin d'en ressortir sa typologie et ses rapports avec son espace ludique.

C'est aussi le cas de Michel Pruner, dans son ouvrage intitulé *Les théâtres de l'absurde* où il commence tout d'abord par donner les caractéristiques du théâtre de l'absurde. Il va aussi s'intéresser au personnage qui, selon lui est *au cœur de la théâtralité*⁸. Il présente ici un personnage de théâtre évolué, car les conventions sont désormais abandonnées. Pruner arrive à démontrer que le personnage du théâtre de l'absurde a évolué sur le plan de l'onomastique ; son nom peut être une simple fantaisie de l'auteur ou partir de sa fonction ; il affirme justement à ce sujet que « *le héros absurde est souvent désigné en revanche par le nom commun de sa fonction* »⁹

Anne Ubersfeld s'est aussi intéressé à l'étude du personnage dans son ouvrage intitulé *Lire le Théâtre I* qui nous propose une lecture du texte théâtral qui prend en compte la représentation, ce qu'elle a appelé *texte-représentation*. Pour elle *la représentation est chose instantanée, périssable : seul le texte perdure*¹⁰.

Elle va plus loin et propose une sorte de modèle actantiel au théâtre, ceci à travers les composantes structurelles des personnages de théâtre, en passant par la différence entre l'actant et le personnage, jusqu'aux différents modèles actantiels.

⁷ Georges ZARAGOZA, *Le personnage de théâtre*, ARMAND COLIN, 2006, P.15.

⁸ Michel PRUNER, *Les théâtres de l'absurde*, ARMAND COLIN, 2008, p. 111.

⁹ Ibidem

¹⁰ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, ed BELIN, 1996, p.7.

Anne Ubersfeld continue en posant un regard critique sur la notion de personnage ce qui lui permet de le situer dans un système actantiel et lui permet même de construire une grille du personnage.

Michel Vinaver a aussi travaillé sur le théâtre dans son ouvrage *Écrits sur le théâtre 2* où il propose toute une approche poétique du théâtre ; c'est pourquoi il affirme *il y a dans la pièce une certaine musique... sans cette musique, il n'y aurait pas de pièce. La musique est constitutive de la pièce.*¹¹ Il met donc le théâtre entre le spectacle et la lecture, un objet de double plaisir étroitement lié.

Plus encore, Jean-Robert Tchamba dans son mémoire de D.E.A, se penche sur l'étude d'une nouvelle forme théâtrale : le monothéâtre, qui est d'origine africaine, européenne et américaine. Il présente surtout cette forme de théâtre comme une sorte de monologue, le monologue étant lui-même un dialogue du personnage avec lui-même, avec un objet ou plus avec le public.

Mais bien avant, Hans-Thies Lehmann dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre postdramatique* présente une nouvelle forme de théâtre qui se caractérise par une remise en cause du primat du texte et du « drame » au sens d'action. Narration et texte y apparaissent comme deux éléments équivalents, remis en cause par ce type de théâtralité. Le théâtre s'éloignerait de la notion de drame, alors que la société se dramatiserait.

Il reste tout de même vrai que ces études n'ont pas pris en compte la possibilité d'une rencontre entre ces nouvelles formes dans une seule pièce de théâtre comme c'est le cas dans notre corpus. Nous ne disposons que des ouvrages qui traitent spécifiquement ces formes de théâtre, partant bien sûr des formes classiques à celles les plus évoluées. Le personnage n'est abordé ici que comme représentation de la personne sans toutefois voir un possible éclatement de ce dernier en plusieurs autres personnages comme c'est le cas dans notre corpus.

3. Problème et problématique

Le théâtre est par essence l'orchestration de plusieurs personnages qui racontent une histoire. Il repose donc sur la confrontation des personnages qui se posent et s'opposent à travers les dialogues; qu'il soit en vers ou en prose, il s'organise en tableaux, en actes, en scènes, en dialogues ou monologues. Au théâtre, le récit n'est plus pris en

¹¹ Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre 2*, Ed. L'Arche, 1998, P.17.

charge par la voix du narrateur, mais par les acteurs à travers les dialogues, bien qu'il existe un narrateur implicite qui se manifeste à travers les didascalies. Aussi la logique d'une histoire voudrait-elle que le récit soit linéaire, cohérent et que les différents mouvements narratifs soient cohésifs.

Le Paquet de Philippe Claudel qui est notre objet d'étude pose alors un problème crucial, partant d'un constat : cette pièce de théâtre s'organise autour d'un seul personnage et repose sur un récit incohérent et non cohésif.

Ce qui nous conduit tout d'abord à une question centrale : comment lire une pièce de théâtre qui n'a qu'un seul personnage ?

Nous pouvons ajouter à celle-ci un bon nombre de questionnement à savoir:

- Quels sont les ressorts dramatiques de cette nouvelle forme de théâtre ?
- Comment cette nouvelle forme d'écriture conserve-t-elle sa théâtralité tout en brisant les règles d'écriture dramaturgique ?
- Quel serait l'organisation actantielle d'une telle pièce de théâtre ?
- Comment s'organise le système de personnage de la pièce ?

4. Hypothèses

Face à ces questions, une réponse centrale nous vient à l'esprit : au nouveau théâtre, l'accent n'est plus mis sur la forme du texte, mais sur la représentation car le jeu prime désormais sur le texte grâce à l'écriture de plateau.

Nous pouvons donc énoncer comme hypothèses secondaires de ce travail :

- Cette pièce relèverait d'une forme nouvelle de théâtre né en Afrique, en Amérique et en Europe appelé le « monothéâtre »
- *Le Paquet* serait en même temps une écriture de la rupture relevant du « postdramatique »
- L'organisation actantielle dans *Le Paquet* reposerait sur un seul personnage qui arrive à mettre les autres personnages en scène par le procédé d'éclatement.
- Le système de personnage de cette pièce s'organiserait sur le personnage central qui constitue à lui seul le système du personnage de la pièce autour duquel se construit le système des personnages.

5. Objectifs de l'étude

Nous espérons démontrer dans ce travail que, même si la structure du texte théâtrale a évoluée, il conserve toute sa théâtralité. Plus encore le théâtre aura gagné sur l'aspect théâtral car malgré l'absence de dialogue ou d'opposition entre les personnages, le nouveau théâtre privilégie le jeu.

Nous tenterons aussi de montrer que le personnage du nouveau théâtre est énormément influencé par l'écriture, la mise en scène et le contexte de production du texte. Ceci parce que beaucoup de nouveaux textes sont écrits en contexte de spectacle, ce qu'on a appelé « écriture de plateau ».

Nous essayerons enfin de démontrer que les nouvelles pièces de théâtre peuvent se permettre d'indiquer un seul personnage dans le texte ou sur scène comme c'est le cas dans notre corpus, mais reposer sur un système de personnage composé de plusieurs personnages, qui sont mis en scène par le procédé d'éclatement.

6. Cadre théorique

Pour mener à bien cette analyse, il importe d'adopter une méthode d'analyse des textes littéraires qui se veut efficace et bien organisée. Considérant donc que notre travail repose sur l'étude des personnages et des structures narratives, la méthode qui nous paraît la mieux appropriée pour ce travail est l'analyse sémiotique.

La sémiotique est la science qui étudie les signes. Selon Ferdinand De Saussure, elle est *la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale*. Ce terme a été employé pour la première fois par Emile Littré qui l'utilisait essentiellement en médecine. Elle a donc été récupérée par F. De Saussure pour être employé dans la communication, notamment avec son célèbre système signifiant/signifié. Elle se charge d'étudier et de décrypter les différents signes dans les œuvres littéraires en particulier, et dans la communication en générale ; c'est pourquoi Daniela Roventa-Frumusani citant Anne Uberfeld affirme :

La sémiotique du théâtre aura pour but de démêler "les divers niveaux de lecture possibles et de montrer leur articulation " parmi lesquels le narratif (l'histoire sur scène ou les mythes), le discursif (la performativité des actes de parole) et le sémique (en tant que co-fonctionnement des éléments du spectacle)¹².

¹² Daniela Roventa-Frumusani, La sémiotiquethéâtrale, web design :Dezibel Media, 2007, P. 07.

La sémiotique se charge donc de déconstruire le texte et de le reconstruire afin de retrouver ce que Louis Panier appelle dans sa célèbre fiche d'analyse sémiotique *la loi d'assemblage de sens* ; c'est dans ce sens qu'il affirme :

*c'est une loi de construction du sens (et non pas une règle linguistique d'agencement de mots ou de phrases, ni une règle d'organisation des états de choses, ou des "faits" représentés qui ferait appel à notre seule «!encyclopédie!»)*¹³

La sémiotique n'a donc pas selon Panier une formule toute faite permettant de découvrir automatiquement le sens d'un texte, mais elle est plutôt *une théorie de la signification mise en discours, elle fournit des catégories.*

7. Plandu travail

Nous avons organisé notre travail en quatre chapitres. Le premier intitulé *Une écriture monodramatique* nous permettra de voir comment cette pièce est ancrée dans le monothéâtre à travers les sources d'inspiration, les formes de dialogues et les types de didascalies.

Dans le deuxième chapitre nous analyserons l'aspect subversif du texte à travers *Une écriture de la rupture relevant du postdramatique*, c'est-à-dire comment la pièce correspond à une nouvelle forme théâtrale dont le texte est totalement influencé par le jeu, car il s'agit d'une écriture de plateau, exactement comme notre corpus a été créé au petit théâtre de Paris pour être immédiatement joué.

Ce qui nous permettra de voir les sources de théâtralité du texte et surtout des personnages dans une isotopie de l'écart. Le chapitre suivant nous permettra de déstructurer le texte afin de comprendre son *organisation actantielle* à travers sa dimension actantielle et actorielle ; mais avant nous aurons ressorti la nomenclature des personnages de la pièce car pour une pièce qui n'a qu'un seul personnage, il est intéressant de savoir que plusieurs autres personnages viennent se greffer sur lui.

Le dernier chapitre nous permettra enfin de voir le système de personnage de la pièce ; ce système se en deux sous-systèmes à savoir le système du personnage et le système des personnages. A ce niveau intervient la nature des relations que ces différents personnage peuvent entretenir, d'où l'étude du réseau d'action et d'interaction.

¹³ Louis Panier, Analyse sémiotique d'un texte : fiche technique, pas de maison d'édition, 2003, P. 1.

CHAPITRE I : UNE ECRITURE MONODRAMATIQUE

L'écriture monodramatique est une pièce de théâtre écrite pour le jeu d'un seul acteur mais ayant tous les attributs d'une pièce de théâtre et qui est regardé par un public mobilisé pour la circonstance. C'est donc une écriture théâtrale. Il s'agira alors pour nous de présenter cette pièce de Philippe Claudel dans son approche monodramatique. Rappelons d'abord que le monodrame est une forme théâtrale née en Afrique, en Amérique et en Europe, on parle d'avantage de monologue ou de solos. C'est pourquoi le journal le jour paraissant à Abidjan dans son numéro 1329 le définissait comme : *le jeu d'un seul acteur sur scène. En plus des mimes et de la danse, le comédien du mono incarne aussi des personnages différents.*

1.1.Un texte monodramatique

Le texte monodramatique tient sa particularité de sa forme et de sa source d'inspiration. Sur le plan de sa forme il présente une structure romanesque bien qu'on peut noter de temps à autre des formes de dialogue. Tout comme notre corpus, le texte monodramatique se confondrait à un texte romanesque il est possible qu'il ne soit pas découpé en répliques. Mais reste joué par un seul personnage ; le seul élément représentatif du texte théâtral reste les didascalies.

1.1.1. Les sources d'inspiration

Les textes monodramatiques peuvent partir d'une double inspiration : ils peuvent être une simple adaptation ou un texte effectivement écrit pour un seul comédien.

Ils sont une simple adaptation lorsqu'il s'agit d'un poème ou d'un roman transformé pour être joué par un comédien seul. Les adaptations peuvent concerner les nouvelles voire les pièces de théâtre écrites pour plusieurs personnes mais réorganisées pour un seul personnage. Ce qui veut donc dire que dans ce type de texte, le jeu prime. Cette catégorie d'écriture ne concerne pas le corpus qui nous intéresse.

Pour ce qui est des textes effectivement écrits pour un seul comédien, ils sont des monologues que *les auteurs et les éditeurs présentent comme des pièces de théâtre*¹⁴. C'est pourquoi cette œuvre dès la première de couverture est présentée par la maison

¹⁴Jean-Rober Tchamba, *le monothéâtre et les nouveaux défis de la dramaturgie africaine contemporaine*, DEA, P. 36.

d'édition Stock comme une pièce de théâtre. On peut aussi voir dès la cinquième page des didascalies indicatives *pièce pour un homme seul* (PP5).

On retrouve aussi une didascalie indicative ou encore une précision pour les lecteurs en dessous de la didascalie liminaire qui n'annonce qu'un seul personnage «Homme». Ce texte précise au lecteur les conditions dans lesquelles la pièce a été écrite, question de le préparer à lire un texte énormément influencé par la mise en scène. On peut donc lire :

La pièce a été créée en janvier 2010 au petit théâtre de Paris dans une mise en scène de l'auteur. Le personnage de l'Homme était interprété par Gérard Jugnot (PP7).

Cette indication nous donne même déjà un aperçu du comédien qui représente le personnage sur scène, ce qui commence à nous donner un bref aperçu de la psychologie et du physique du personnage en scène. Le texte donne déjà au lecteur un aperçu du physique du personnage mis en scène. En tant qu'écriture de plateau, cette pièce a été écrite pour être jouée par une personne précise. Ce qui montre que le personnage porte certainement les caractéristiques de cette personne (*Gérard Jugnot*) et plus encore que le dramaturge dans la construction de son personnage a été influencé par la personne qu'il espérait représenter.

1.1.2. Les différents monologues

Jean-Rober Tchamba dans son mémoire de DEA en Arts du spectacle intitulé *le monothéâtre et les nouveaux défis de la dramaturgie africaine contemporaine* pense que *les textes de monothéâtre prennent des formes diverses : solipsisme, récits de vie, mémoires, épanchements narcissiques*¹⁵. En ce qui concerne *Le Paquet* de Philippe Claudel, nous constatons que cette pièce renferme certains de ces types de monologues.

1.1.2.1. Les monologues par solipsisme

Il s'agit ici *des formes de discours sans histoire linéaire, une suite réflexion sur des sujets divers*¹⁶ on retrouve des traces de monologue par solipsisme dans cette pièce, car le personnage central (l'Homme) donne l'impression par son discours d'être une personne troublé ; mais troublé par la société et le monde dans lequel il vit. C'est pourquoi il ne

¹⁵ Ibidem

¹⁶ ibidem

manque pas de toucher des points de l'actualité de la politique *c'est pourquoi je vous propose chère concitoyens, que chaque famille de France mette tout en œuvre l'émergence...* PP 47, marketing *étudiez avec nous une formule de crédit adaptée à vos besoins PP15, etc.*

1.1.2.2.Les mémoires

Les mémoires concernent tout autre récit ne se rapportant pas au héros racontant. C'est le cas dans cette œuvre où l'Homme nous narre les récits qui n'ont rien à voir avec lui ; c'est le cas des multiples narrations des comportements sociaux du monde moderne qui l'aliène *la grippe aviaire, Eurotunnel, la couche d'ozone, la bande de Gaza, ben Laden...* PP 23, *validez madame, validez-je vous prie* PP 25, etc.

1.1.2.3.Les épanchements narcissiques

Ce sont des textes où le personnage met en exergue ses états d'âme, accuse ou se révolte ; il est au centre de toute l'action et la réalité. C'est le cas dans cette œuvre où le personnage central (l'Homme) présente implicitement toute sa révolte contre un monde qui a d'abord été très dure envers lui *je fus confié à des prêtres qui m'élevèrent religieusement en me violant à tour de rôle* PP59 mais qui a pu malgré cela être un homme riche et puissant *le destin de 12349 employés dépend de moi – oui c'est à peu près le nombre de personnes qui travaillent dans mes différentes sociétés, holdings, consortiums groupes, usines...* PP3. Il constate donc après tout ceci qu'il a plutôt été dénaturé et a perdu l'essentiel de sa vie (sa femme) mais a plutôt été transformé en une sorte de névrosé.

1.2.Les caractéristiques du texte monodramatique

Comme tout texte théâtral, le texte monodramatique est composé comme le présente Anne Ubersfeld de

deux parties distinctes mais indissociables, le dialogue et les didascalies ; les didascalies constituant la matrice textuelle de représentativité, c'est-à-dire les directions de mise en scène que nous livre l'auteur lui-même.

Le dialogue quant à lui peut être vrai ou faux, ou une simple discussion du personnage avec des éléments de son entourage.

1.2.1. Le dialogue

Il est vrai que parler de dialogue dans un monologue est problématique et paradoxale car les deux se distinguent par l'interactivité de l'un et par le solécisme de l'autre. Cependant, le monologue se rapproche aussi du dialogue dans la mesure où il peut être une conversation du personnage avec lui-même ou d'autres éléments. On pourrait donc avoir dans une pièce de monothéâtre comme l'écrit Pavis *des dialogues du personnage avec une partie de lui-même, avec un autre personnage fantasmé ou avec le monde pris à témoin*¹⁷ le dialogue entre le personnage et un être imaginaire, entre le personnage et un être et un objet (faux dialogue) et des vrais dialogues. Dans cette œuvre justement, Philippe Claudel par une technique d'écriture particulière entremêle ces différents types de dialogues monodramatiques.

1.2.1.1. Le dialogue entre le personnage et une partie de lui-même

Il s'agit ici d'une conversation que le personnage entretient avec lui-même ou encore une pensée profonde qu'il extériorise. Ce cas se fait ressentir dans *Le Paquet* car le personnage est constamment en train de s'interroger sur l'essence du monde. On peut donc avoir des situations tels que : *Ô mon Dieu, qu'il fait froid, mais qu'il fait froid soudain, et si noir* PP82, cette expression, est adressé à son propre intérieur ! Le personnage joue avec le style narratif et discursif ; ce style discursif lui permet soit de narrer son histoire, soit d'exprimer une idée enfouie en lui. C'est pourquoi il se remémore les circonstances de sa naissance *le 25 novembre 1953, à Massy-Palaiseau, maternité du bon accueil, à trois heures trente-quatre du matin est né Bernard Benoît André Bourson...* (pp 49). Les didascalies qui viennent en tête de cette réplique montre clairement que cette confidence, l'Homme se la fait à lui-même *il se blottit contre son paquet. Il murmure pp49.*

1.2.1.2. Le dialogue avec le monde pris à témoin

C'est essentiellement sur ce genre de dialogue que repose cette pièce car de bout en bout de la pièce, l'Homme discute avec le public ; nous assistons ici à une sorte de dialogue sans retour où il s'adresse au public sans que celui-ci n'ait à répondre. C'est pourquoi on retrouve dans les récits de l'Homme plusieurs occurrences de la troisième personne du pluriel *ne croyez pas ça pp 10, vous allez penser que j'exagère pp11, etc.* l'Homme arrive même à identifier ses interlocuteurs dans son discours *un parfait*

¹⁷Pavis Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Editions sociales, 1980.

cornichons, un crétin complet, un professeur d'université, un menuisier, une femme de ménage détentrice d'une thèse de psychologie animale pp36.

C'est donc à ce public que l'Homme va exposer toute son horreur du monde moderne et surtout les périples de sa vie

1.2.1.3. Les vrais dialogues

Philippe Claudel dans cette pièce arrive tout de même à introduire les dialogues. Il ne s'agit pas d'un dialogue ayant des caractéristique de celui de théâtre qui consiste à placer le nom du personnage avant la réplique, mais plutôt un dialogue de récit, très récurrent dans les romans qui consiste juste à placer les tirets avant chaque réplique. Et ce type de dialogue on en retrouve qu'un dans toute la pièce

- *comment faites-vous, caporal, pour être ainsi aimé de toute la chambrée ?*

- *Je ne sais pas mon lieutenant*
- *C'est incroyable ! je n'ai jamais vu cela !*
- *Moi je suis habitué mon lieutenant, tout petit déjà !!*
- *Les autres vous adorent, ce sont tous vos amis !*
- *Je sais mon lieutenant !*
- *Jamais on ne vous a fait la moindre brimade... (pp12).*

En effet, il s'agit ici d'un dialogue entre le lieutenant De Bagnolet et l'Homme au service militaire (Caporal) ; les deux rôle sont donc interprétés pas l'Homme qui veut par cette technique de dédoublement faire vivre au public l'ambiance du service militaire et surtout leur montrer qu'il a toujours eu beaucoup d'amis.

1.2.1.4. Les faux dialogues

Il s'agit ici d'un type de conversation que le personnage central fait vivre à son public de manière indirect, ceci grâce à un système de dédoublement. En effet il prête sa voix à d'autres personnages présents dans ses récits, ce qui rend encore son texte plus vivant. Il les fait intervenir cette fois non pas par un dialogue direct mais par le discours direct. Rappelons qu'il s'agit d'un discours où le narrateur rapporte exactement les paroles des locuteurs tels qu'elles ont été énoncées, et dans le cadre de la dramaturgie, il interprète même leurs voix. C'est pourquoi l'Homme nous replonge dans l'ambiance du service militaire avec des maximes de l'armée *Brigitte Bardot est une salope mais j'suis trop con pour la baiser !* (pp17-18) les didascalies qui viennent avant cette réplique montre

l'intensité nouvelle avec laquelle il exerce ce geste et par conséquent que ceci n'est qu'une interprétation d'un ensemble de personnages qu'ils auraient connu au service militaire.

De même, il arrive aussi à mettre en scène ou encore à refaire une interprétation de sa femme au public car c'est à eux qu'il narre sa vie. Pour mieux situer son public au moment de l'action il arrive à interpréter son propre rôle et celui de ce sa femme *mille excuses, je voudrais valider, validez madame, validez je vous en prie* (pp25).

1.2.1.5. Le dialogue entre le personnage et un être imaginaire

C'est un dialogue du personnage avec un être imaginaire. C'est pourquoi Anne Ubersfeld affirme :

Les non-dialogues-monologues et soliloques-sont naturellement et même doublement dialogue : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, un spectateur ; dialogues ensuite parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur autre¹⁸.

1.2.1.6. Le dialogue entre le personnage et un objet

Le personnage peut s'adresser au monde ou à un objet ; c'est pourquoi Mikhaïl Bakhtine affirme : *chaque discours suppose, et donc met en situation de dialogue, au moins deux sujets, l'homme qui parle et son groupe social¹⁹*. C'est sans doute pour accentuer ce côté dialogique que Philippe Claudel a adopté de nombreuses techniques pour développer des faux dialogues dans son œuvre.

C'est pourquoi, il arrive à dialoguer avec son paquet, un dialogue à sens unique car il ne recevra pas de réponse qu'il n'attendait d'ailleurs pas.

La technique la plus utilisée dans cette catégorie de dialogue est le style direct, car le personnage central (l'Homme) donne la parole aux autres personnages au style direct.

1.2.2. Les textes didascalies

Comme dans tout texte dramaturgique dialogué, le texte de monothéâtre contient aussi des indications scéniques. La présence des textes didascalies dans cette pièce montre

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Editions Berlin, 1996.

¹⁹ Sangsue, Daniel, « L'intertextualité » *le grand atlas Universalis des littératures*, Paris : AncylopediaUniversalis SA, 1990, P.28-29.

qu'elle est conçue pour être tout d'abord jouée. Notre analyse prendra donc en compte les didascalies extra et intra-dialogue.

1.2.2.1. Les didascalies extra-dialogue

Elle comporte les éléments textes à l'extérieur des répliques et qui donnent des indications sur la liste des personnages (didascalies initiales), sur les décors qui sont généralement donnés au début de chaque scène mais pour une pièce n'ayant aucun découpage.

Elles sont données en début de la pièce *sur la scène, un banc public et à quelques mètres de lui une poubelle de ville* (pp9), sur les objets et accessoires *il traîne derrière lui un paquet, énorme, grand comme un corps, qui semble aussi lourd qu'un corps et qui en a vaguement la forme* (pp10), sur les costumes et la coiffure *pauvrement vêtu. Ses vêtements, quoique propres, semblent aussi fatigués que lui. Il a une barbe de trois jours* (pp 9), sur l'éclairage *il quitte la scène par le fond tandis que l'obscurité devient encore plus dense et le dérobe tout à fait à la vue* (pp87).

Toutes ces didascalies permettent au dramaturge de présenter son personnage et le milieu dans lequel il évolue, ce qui contribue énormément à la compréhension de la pièce ; leur présence de manière récurrente donne à chaque fois au lecteur une impression de prise de parole.

Qu'il s'agisse des prise de parole du personnage central ou celles des autres personnages, l'auteur se trouve l'origine et l'organise grâce aux didascalies extra-dialogue *il devient rêveur. Cela dure trois, quatre secondes. Puis il reprend vivement pp 11 il s'éponge le front, sourit, devient grave. Un temps. Soudain il se lève brusquement, se met au garde-à-vous et hurle* pp12

1.2.2.2. Les didascalies intra-dialogue

Ce sont des indications scéniques qu'on retrouve à l'intérieur des répliques ou des prises de paroles ; l'auteur intervient dans le discours du personnage pour apporter une précision, ceci uniquement sur le plan de l'écrit.

Il s'agirait ici des didascalies d'élocutions qui permettent d'indiquer l'attitude du personnage au moment où il parle *il parle de plus en plus vite, son regard s'affole, il paraît*

ne plus maîtriser ce qu'il dit, comme s'il était entraîné par les mots pp 23, *il a soudain une expression grimaçante et mime le broyage avec ses mains*PP29. Les didascalies intradialogiques sont surtout toutes ces indications scéniques qui marquent la présence du dramaturge au côté du lecteur pour mieux l'orienter et dévoiler en même temps tous les secrets de son texte ; c'est aussi pour que ce texte soit encore plus proche de la représentation.

En définitive, la typologie et les caractéristiques du texte de Philippe Claudel nous montrent qu'il est essentiellement ancré dans le monothéâtre. Elle a été montée pour un Homme seul et renferme tous les éléments de théâtralité.

CHAPITRE II : UNE ECRITURE DE LA RUPTURE : LE POSTDRAMATIQUE

De toutes les nouvelles formes de théâtre qui ont vues le jour, le postdramatique reste l'une des plus difficiles à cerner car il repose énormément sur la représentation. Selon Hans-Thies Lehmann cité par Anne Monfort

Lepostdramatique se caractérise par une remise en cause du primat du texte et du « drame » au sens d'action. Narration et texte y apparaissent comme deux éléments équivalents, remis en cause par ce type de théâtralité. Le théâtre s'éloignerait de la notion de drame, alors que la société se dramatiserait²⁰.

Deux grandes orientations scéniques peuvent être considérées comme l'héritage du théâtre postdramatique. D'une part l'écriture de plateau qui est une

écriture non exclusivement textuelle étant au centre du processus de création ; ce type d'écriture use de matrices qui peuvent être plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires. L'écriture, et éventuellement la narration, y sont assumées par la mise en scène au sens large, c'est-à-dire par l'ensemble des médias constituant le spectacle²¹,

et d'autre part la notion de théâtre néo-dramatique qui désigne une théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute²².

Ce chapitre nous permettra de voir comment cette pièce de Philippe Claudel s'inscrit dans une écriture de la rupture, c'est-à-dire montrer comment la pièce est ancrée dans le postdramatique. Pour cela, nous verrons comment les personnages du texte sont déstructurés et comment l'écriture postdramatique de la pièce brise son aspect fictionnel.

2.1. Une théâtralité générée par un système de personnage disloqué

L'une des particularités du théâtre postdramatique est la rupture, rupture d'avec les règles d'écriture dramaturgique, ce qui fait d'ailleurs toute sa poéticité. C'est pourquoi Clément Greenberg citant Didier Plassard affirme : *Toute l'histoire de l'art témoigne de la futilité des règles de préférence établies a priori et démontre l'impossibilité d'anticiper l'issue de l'expérience esthétique²³*. En tant que forme théâtrale reposant sur le jeu, le texte

²⁰ Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, 2009.

²¹ Tackels Bruno, *Fragments d'un théâtre amoureux*. Besançon (Les Solitaires intempestifs), 2001.

²² Op. cit

²³ Clément Greenberg, « Abstraction, figuration et ainsi de suite », *Art et culture*, Macula, Paris, 1988, p. 149.

s'en trouve énormément influencé ; c'est pourquoi le système de personnage s'en trouve modifié.

2.1.1 Les différentes stratégies de la représentation du personnage

Philippe Claudel use de plusieurs techniques pour arriver à organiser le système des personnages de sa pièce. En effet, la pièce s'organise sur un seul personnage mais plusieurs rôles peuvent ressortir de celle-ci. C'est dire que le système de personnage de la pièce est assez complexe. Il repose à la fois sur les personnages présents et absents de la scène. Par personnages présents, on voit celui de l'Homme qui est présent physiquement sur la scène et ceux à qui il prête sa voix par le jeu de dédoublement. Les personnages absents, quant à eux sont ceux qui sont juste évoqués dans les différents récits mais qui jouent tout de même un rôle assez important dans l'évolution de l'intrigue.

2.1.1.1. Les personnages présents sur la scène

Comme mentionné par les didascalies liminaires, le texte de Claudel est *une pièce pour un homme seul* mais pour conserver une certaine esthétique théâtrale, ce personnage présent sur scène interprète les autres et les met en scène. C'est pourquoi nous pouvons diviser les personnages présents sur cette scène en deux : l'Homme et les personnages interprétés par le jeu de dédoublement.

2.1.1.1.1. L'Homme

C'est le seul acteur présent sur la scène. C'est lui qui se charge de l'intrigue et surtout d'organiser les autres personnages. Il est une sorte de metteur en scène mis lui-même en scène. Sa présence physique sur scène contrairement à celle des autres se matérialise par la description physique qui est faite de lui dans les didascalies dès son entrée sur scène *un homme entre. La cinquantaine, pauvrement vêtu. Ses vêtements quoique propre semble aussi fatigués que lui. Il a une barbe de trois jours (pp 9)*.

Le nom que lui donne l'auteur lui confère une mission qui va au-delà de son personnage et de la pièce. En effet, il s'appelle *Bernard Benoît André Bourson*, mais l'auteur préfère l'appeler l' « Homme ». Il vaut la peine de faire la distinction entre l'Homme avec grand H et l'homme avec petit H. le second renvoie bien sûr à l'être humain mais uniquement celui de sexe masculin alors que le premier désigne l'humanité toute entière.

Ce qui laisse penser que Philippe Claudel charge son personnage central d'une mission humanitaire. C'est pourquoi il parle à la fois au public et au monde entier *les progrès de l'humanité dépassent l'humanité* (pp39).

Il se charge d'assumer la fonction que lui donne l'auteur tout au long de la pièce, celle de porter l'intrigue.

2.1.1.2. Les personnages interprétés grâce au jeu de dédoublement

Il s'agit des personnages à qui l'Homme prête directement sa voix et son corps, d'où leur présence physique sur scène. L'Homme devient tour à tour le Lieutenant De Bagnolet, le Caporal, sa femme, sa grand-mère et l'instituteur de ses 10 ans.

Il fait appel au lieutenant De Bagnolet et au caporal sur scène pour faire une représentation de ce qu'était le service militaire. Il devient donc tour à tour l'Homme Lieutenant et l'Homme caporal, pour réaliser les seuls dialogues de la pièce.

Il arrive aussi à faire intervenir sa femme *mille excuses, je voudrai valider* (PP 25), procédé qu'il utilise aussi pour sa grand-mère et l'instituteur de ses 10 ans en leur prêtant son corps, mais non plus sous forme de dialogues, mais à travers le discours direct. L'Homme est donc un personnage metteur en scène car il organise son récit à sa manière en faisant intervenir différents personnages à travers lui alors qu'il est lui-même mis en scène par l'auteur.

2.1.1.3. Les personnages absents de la scène

Les personnages qui sont juste évoqués dans les récits de l'Homme. Ils sont pourtant considérés comme des personnages à part entière de la pièce car ils y jouent une fonction très importante dans la construction de l'intrigue ; intrigue qui, repose sur la vie du personnage central et les raisons qui font de lui ce qu'il est désormais : un personnage névrosé, dégoûté par le monde moderne.

Ces personnages interviennent dans la pièce grâce aux différents récits qui rappelons le sont une caractéristique du théâtre postdramatique. C'est pourquoi Anne Monfort affirme que

Dans les deux grandes formes héritières du théâtre postdramatique - l'« écriture de plateau » et le théâtre néo-dramatique -, un invité inattendu, le récit, met en cause la distinction classique du

*dramatique et du narratif. L'irruption du récit n'est pas chose nouvelle dans l'histoire du théâtre – c'était même un des morceaux de bravoure du théâtre classique – mais ici, le récit n'est pas interne à la mimésis : il devient une instance propre, redéfinissant l'imitation et la fiction*²⁴.

Grace à la narration, le postdramatique arrive à conserver l'aspect dramaturgique du texte.

Parmi ces personnages nous pouvons avoir Maurice Boulard, l'ami de l'Homme qui commence par être adjuvant avant de jouer un rôle d'opposant à l'Homme. Nous avons aussi les Merdureaux Monique reste adjuvant jusqu'à la fin, Mais Robert lui devient opposant juste après qu'il ait eu une aventure avec la femme de l'Homme.

Citons aussi Roger Freud qui est un personnage dont le nom seul laisse déjà paraître la fonction. Ce nom nous fait en effet penser à Sigmund Freud, le célèbre psychanalyste, et ce personnage est effectivement psychanalyste. Il est chargé de parcourir et d'explorer le psychisme de l'Homme afin de découvrir l'origine de son trouble psychologique.

Nous pouvons aussi avoir l'adjudant Brouchiète, qui était le supérieur de l'Homme au service militaire. Il est absent de la scène mais ses caractéristiques sont présentés par l'homme *un petit mélancolique, avec un œil qui disait merde à l'autre (pp 18)* et permettent de construire un personnage à part entière de la pièce dont les lecteurs et le public peuvent se faire une représentation mentale et le représenter même en action, ce qui constitue aussi une technique du théâtre postdramatique, une expression poussée de l'imagination de l'innovation et de la créativité.

Ce personnage, malgré son caractère joue un rôle d'adjuvant à l'Homme. Sans toutefois prendre la parole ces personnages constituent un maillon essentiel du système des personnages de la pièce.

2.2.Des personnages dans une isotopie de l'écart

Dans cette partie nous verrons comment Philippe Claudel construit sa pièce avec des personnages de la marge ; ils sont systématiquement héros de l'histoire ou personnages essentiels.

²⁴ Anne Monfort, Op. Cit.

Ils ont une caractérisation et une fonctionnalité qui leur est propre. Cette caractérisation pourrait nous montrer que l'auteur met en scène une société ou un monde à part. C'est pourquoi il conviendrait d'étudier le héros marginal, et les variantes du personnage de la marge de la pièce.

2.2.1. Le héros marginal

Le Paquet a la particularité de mettre en scène l'histoire d'un personnage issu de la marge ayant une quête, le bonheur et tout ce qui peut s'y rattacher (l'amour, la richesse, l'harmonie, etc.). Sa marginalité pourrait donc se caractériser par son histoire hors normes et son portrait physique et moral.

2.2.1.1.Des histoires hors de la norme

L'histoire du personnage central (l'Homme) et celle de certains personnages de la pièce sortent vraiment du commun.

En effet, l'Homme a eu une naissance normale, ce que confirme le rapport de sa naissance

le 25 novembre 1953, à Massy-Palaiseau, maternité du Bon Accueil, à trois heures trente-quatre du matin est né Bernard André Bourson, fils de Germain Louis Amédée Bourson, ouvrier soudeur, et de Gilberte Sidonie Suzette Bourson née Flatinger, sans emploi. L'enfant pesait 4 kilos 340 grammes (pp 49).

D'après ce rapport il est un enfant légitime né dans de très bonnes conditions. Cependant les événements qui suivront feront de lui un personnage marginal. Son père est devenu alcoolique après un accident, sa mère, elle aussi alcoolique est morte renversé par une voiture; il fut donc confié à des prêtres qui le violèrent à tour de rôle. Voilà un certain nombre d'évènements qui ont contribué à faire de lui un être à part et surtout prêt à affronter le monde

livré à moi-même, je vivais dans la rue mendiant ma pitance...je fus confié à des prêtres qui m'élevèrent religieusement et me violèrent à tour de rôle puis désormais ainsi armé pour la vie et muni d'un solide bagage culturel, je fis mes débuts à vingt et un an dans la haute finance (pp59).

L'Homme va ensuite arriver à conquérir le monde et amasser beaucoup de richesse. Par ailleurs ce monde moderne ne lui apportera pas le bonheur qu'il recherche, mais ne sera qu'un autre moyen d'aliénation pour lui. Surtout qu'à cause de ce monde

moderne, il a perdu celle qu'il aime. L'auteur nous montre à travers ce personnage, comment le monde moderne affecte l'être humain avec tous ses clichés *les toasts au caviar, le ski à Gstaad, la grippe aviaire, Eurotunnel, la couche d'ozone, la bande de gaza...* (pp23), toute cette actualité qui le transforme en un automate.

Nous pouvons avoir comme être à part dans cette pièce Maurice Boulard, qui est pourtant un homme bien, mais à qui la vie ne fait pas de cadeau. Non seulement il conduit encore une R8 mais plus encore il se fait tuer dans une Simca 1100.

2.2.1.2. Les portraits physiques et moraux

Les différentes descriptions des personnages du texte sont faites soit par l'auteur à travers les didascalies, soit par le personnage central (l'Homme) dans ses récits. Ces récits ont la particularité de montrer des êtres totalement influencés par le monde dans lequel ils vivent. Les portraits moraux sont faits pour la plupart indirectement, c'est-à-dire que l'auteur laisse le soin au lecteur de juger de lui-même du niveau ou de la qualité du psychisme du personnage.

Commençons par le personnage de l'Homme dont le caractère se construit tout au long du texte. L'auteur nous laisse progressivement voir un personnage troublé par la modernité.

D'abord, ces traits physiques montrent quelqu'un de normal, *ses vêtements quoique propres semblent aussi fatigués que lui. Il a une barbe de trois jours* (pp9), précisions qui montrent que cet Homme prend tout de même le soin de se raser la barbe et de porter des vêtements propres ; donc l'idée d'une quelconque anomalie psychique serait inimaginable.

Il y a chez ce type de personnage une certaine lucidité mais avec *une légère altération du système logique entraînant une pensée illogique*²⁵ c'est pourquoi Pierre Lévy-Soussan affirme que

la logique est donc archaïque, absurde, inadéquate, pseudo-logique, ne porte à aucune conséquence pragmatique. Elle admet les contraires (ambivalence intellectuelle) et peut être diffluyente comme nous l'avons vu plus haut (absence d'axe thématique précis). La

²⁵Pierre Lévy-Soussan, Psychiatrie, Collection Med-Line, 1994.

*pensée est soit concrète et répétitive, soit imaginaire et sans cohérence, ou les deux à la fois*²⁶

Au fur et à mesure que l'intrigue évolue, l'Homme montre donc par son comportement qu'il est affecté par plusieurs éléments de son univers. C'est pourquoi à chaque instant, un élément du monde moderne refait surface contre sa volonté, on peut ainsi avoir des répliques inattendues telles que *nos hôtes sont à votre disposition si vous le souhaitez pour étudier avec vous une formule de crédit adaptée à vos besoins* (pp15) ; il se substitue à un banquier proposant des services aux clients, ce qui n'a aucun rapport avec son discours précédent. Ou encore

(il parle de plus en plus vite, son regard s'affole, il paraît ne plus maîtriser ce qu'il dit, comme s'il était entraîné par les mots), la grippe aviaire, Eurotunnel, la couche d'ozone, la bande de Gaza, Ben Laden, les pluies acides, la guerre en Irak, les Talibans, le réchauffement climatique, la mort de Jean Paul II, la réélection de Poutine, le tsunami... (PP23)

Qui est l'actualité mondiale qui refait surface ; ou même *fermez le bouton. Baissez le store. Faites tomber le hachoir sur l'oignon et coupez-le finement avant de le précipiter dans la poêle. Laissez blondir dans le beurre avant d'ajouter le bouillon* (pp28) il va d'une situation dramatique (la mort de son ami Maurice Boulart par accident) à une histoire banale, à une recette de cuisine, dans le but de montrer la banalité d'un accident de circulation dans le monde moderne qui se rapprocherait d'une vulgaire recette de cuisine.

Ces différentes réactions de l'Homme montrent que son physique qui présentait déjà un homme d'une grande expérience n'a pas menti car cette expérience se fait ressentir par les différents traumatismes que l'homme a subis en parcourant le monde.

2.2.2. Des personnages issus de la rupture

Par rupture, nous voyons cette capacité qu'a le théâtre postdramatique à admettre sur le plan du jeu des éléments innovateurs tels que des personnages inattendus. Rupture à la fois de la linéarité et surtout de la logique du texte, mais qui reste un aspect très poétique de cette nouvelle typologie de texte.

À ce titre, le texte de Philippe Claudel fait énormément intervenir les personnages de la rupture ; parmi eux nous pouvons avoir :

²⁶ Ibidem

L'agent publicitaire qui propose aux clients les services qu'offre une banque *notre ligne directe est un numéro vert, le 08 12 81 38 15 et nous saurons vous écouter. Votre voiture est bonne à être remplacée ? Un désir de vacances ? Un coup de pouce pour les études de vos enfants...* (pp15); il part d'une pensée qu'il offre gratuitement à son public pour montrer enfin que rien n'est gratuit à travers les publicités qui cherchent toujours le moyen de faire consommer au public ses produits.

L'accusé devant un tribunal qui essaye de se disculper *je le jure, votre honneur* (pp24), qui est réplique qui intervient sans logique alors qu'il essaye de convaincre le public de sa personnalité.

Le chef des recettes qui propose une recette au public *faire tomber le hachoir sur l'oignons et coupez-le finement avant de le précipiter dans la poêle* PP28

L'homme politique en pleine campagne électorale

c'est pourquoi je vous propose mes chères concitoyens, que chaque famille de France mette tout en œuvre pour faciliter l'émergence et la reproduction de cette partie de la population à qui nous devons tant... (Il fait le geste de calmer la foule comme si elle était en liesse) (pp47)

Il se perd dans son récit et adopte l'attitude d'un homme politique en plein discours, ce qui laisse l'impression qu'il est un être troublé.

Le chef de bord d'un TGV *bonjour je suis Marcel votre chef de bord. Nous sommes heureux de vous accueillir dans ce TGV 8592 à destination de Lyon Perrache* (pp53). Un autre récit de la cassure car il sort totalement de son personnage (l'Homme) pour devenir Marcel et cela, les didascalies le présentent bien *il se lève promptement, comme un diable sorti de sa boîte* (pp53).

Un opérateur de téléphonie mobile *si vous n'êtes pas content, composez notre numéro gratuit, patientez, nous allons donner suite à votre appel, une opératrice va vous répondre et pendant ce temps nous nous efforcerons d'écourter agréablement votre attente* (PP79).

Ces différentes cassures montrent effectivement que le personnage qui est mis en scène est troublé d'où le manque de logique dans ses propos mais l'énorme poésie du

texte car cette technique relève ici d'un désir de l'auteur de laisser libre court à son imagination et d'adapter son texte comme il le veut.

2.3. Une rupture de l'aspect fictionnel du texte

D'après Anne Monfort *l'irruption de la diégésis permet un autre type de jeu sur la temporalité, notamment par le biais d'accélération, d'ellipses, etc.*²⁷, Gérard Genette pensait déjà que la diégésis permettait un travail de fiction, bien plus que la mimésis qui ne se contentait que de la reproduction exacte d'une action extérieure. L'aspect fictionnel du texte repose sur une imitation et l'éloignement de ce celle-ci se rapproche du discours et rompt avec l'aspect fictionnel ; c'est pourquoi Anne Monfort citant Gérard Genette affirme :

L'imitation directe, telle qu'elle fonctionne à la scène, consiste en gestes et en paroles [...] et indique que les paroles ne font que répéter et non représenter : « s'il s'agit d'un discours réellement prononcé, ils le répètent, littéralement, et s'il s'agit d'un discours fictif, ils le constituent, tout aussi littéralement ; dans les deux cas, le travail de la représentation est nul »²⁸.

Pour Genette donc le seul mode de représentation fictionnel repose sur le récit, car il est le seul capable de transposer, condenser, recréer.

Cependant, l'écriture de plateau implique parfois une rupture de l'aspect fictionnel ou de l'autofiction car les personnages parlent fréquemment en leur nom. C'est pourquoi Anne Monfort affirme *Puisque l'écriture du texte et celle du plateau vont de pair, le concept d'autofiction passe de l'auteur à l'acteur : comme l'auteur de roman fictionnalise sa vie dans le texte, l'acteur se met lui-même en scène comme personnage*²⁹. Il existe sur scène une fiction et une non-fiction car pour Lehmann *cette situation reflète une question fondamentale du théâtre. Le postdramatique et ses héritiers actualisent cette « fracture latente du théâtre, en faisant coexister plusieurs niveaux de réel ou de fictif*³⁰.

²⁷ Anne Monfort, Op. Cit.

²⁸ ibidem

²⁹ ibidem

³⁰ Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*. Paris (L'Arche), 2002.

La pièce de Philippe Claudel s'inscrit dans cette particularité textuelle, c'est pourquoi il conviendrait de voir comment elle se construit entre le réel et le fictif d'une part et la prédominance du réel à travers le jeu de l'acteur entre le *je* et *il* ³¹.

2.3.1. Un texte entre réel et fictif

Philippe Claudel construit sa pièce entre le réel et le fictif dans la mesure où, l'intrigue se déroule sur une scène comme le précise les didascalies *sur la scène un banc public et à quelques mètres de lui une poubelle de ville t-((pp9)*, ce qui conserve l'idée de jeu et par là même l'aspect fictionnel du texte.

Dès l'entrée du personnage, le texte nous fait comprendre que nous sommes dans un jeu théâtral et cette idée demeure jusqu'à la fin de la pièce *il quitte la scène par le fond tandis que l'obscurité devient plus dense et le dérobe tout à fait de la vue* (pp87). Voilà une précision de l'auteur à travers les didascalies qui ramène le lecteur à la réalité, celle selon laquelle, quel que soit le degré de rapprochement de l'intrigue à la réalité, ça n'était qu'un jeu.

De plus, l'absence d'opposition entre les personnages favorise la narration du texte. L'Homme à travers ses récits conserve un certain degré de fiction. Ceci à travers l'histoire de sa vie qui se rapproche de celle de beaucoup d'autres humains car il parle ici au nom de tous *nous sommes vraiment un très petit pays, dirigé par un petit homme* (pp 43), *le monde est complexe, comme les gens qui le hantent* (pp14), *les progrès de l'humanité dépassent l'humanité* (pp39). Surtout que sa vie est fantasmagorie : d'abord, une naissance normale, des problèmes dans son enfance qui aurait affecté la plupart, mais malgré cela, il a pu devenir un homme riche et célèbre.

Ce qui aurait été suffisant pour plusieurs personnes dans son cas, mais il recherche plutôt un bonheur total et constate à la fin que ce bonheur ne se retrouve pas dans les biens matériels mais dans la pensée d'un inconnu laissée sur le mur d'un Wagon *chaque homme mérite ce qu'il a : le riche sa fortune. Le pauvre, son...* (pp71).

Cependant, cette fiction se rapproche énormément de la réalité car Philippe Claudel arrive à briser le quatrième mur, ceci dans la mesure où le personnage sur scène dialogue avec le public *je vous la donne...vous voulez que je vous parle de ma femme ?*, un

³¹ Anne Monfort, Op. Cit.

dialogue à sens unique, mais il arrive tout de même à identifier son public *un parfait cornichons, des crétiens complets, mais aussi des professeurs d'université, un menuisier d'une intelligence supérieure, une femme de ménage détentrice d'une thèse de psychologie animale, je vois aussi quantité de médecins* (pp36).

Nous assistons dans cette pièce à un mélange entre fiction et réel ou encore entre discours et poésie, car le personnage joue entre ces deux style, c'est ce que Anne Monfort a appelé *l'autofiction*. Deux narrateurs se côtoient dans cette pièce à savoir le narrateur principal qui est présent dans le texte à travers les didascalies et le narrateur secondaire qui se met en scène lui-même.

2.3.2. La prédominance du réel à travers le jeu de l'acteur entre le « je » et « il »

Comme le pense Malzacher, avec le postdramatique, il est de plus en plus difficile de penser que le personnage qui évolue derrière le quatrième mur est dans un monde fictionnel vu que ce quatrième mur n'existe plus. Pour ce qui est de *Le Paquet*, nous assistons à une sorte de représentation vivante, ce qui permet au personnage un certain désamorçage. C'est pourquoi l'Homme se permet de temps en temps de s'adresser à son public et surtout de jouer constamment entre le *je* et *il*.

Le public en face de lui est conscient du fait qu'il ne s'agit que d'un ensemble de code mis en œuvre pour construire le jeu. C'est pourquoi ce public réagit à certaines actions de l'Homme *ne riez pas !* (pp50).

Dans cette pièce, il y a une sorte de remise en cause de la convention entre le *je* et le *il* dans la mesure où l'Homme sur scène garde le naturel du personnage qui l'interprète et en tant qu'écriture de plateau, cette pièce est conçu pour Gérard Jugnot. En effet, il parle plus dans cette pièce à travers le *je* ce qui rend l'intrigue plus réel ; le *il* n'intervient que rarement à travers les récits.

Mais ce texte a surtout la particularité de doublement fonctionner entre le *je* et le *il* comme le prévoyait déjà Lehmann

C'est parce qu'existe à l'intérieur de la même personne la « fracture latente » entre deux situations de paroles, inhérente à la

scène et extérieure à la scène, que le passage du je au il est rendu possible³².

³² Hans-Thies Lehmann, Op. Cit.

CHAPITRE III: ORGANISATION ACTANTIELLE DE LA PIECE

Le théâtre implique naturellement une opposition entre les personnages, car chaque prise de parole par un acteur est une question posée ou une interpellation à un autre. Le texte de théâtre repose donc sur un arrangement initialisé par l'auteur qui décide de qui devra faire ou dire quoi. Chaque personnage est donc chargé d'éléments et caractéristiques qui le constituent en système et qui lui permettent d'assurer le rôle d'un maillon du système que constitue la pièce. C'est pourquoi Georges Zaragoza citant Patrice Pavis affirme que *le personnage s'intègre...au système des autres personnages*.³³

Nous allons dans ce chapitre étudier tout d'abord l'organisation actantielle de la pièce car tout texte théâtral est construit sur un angle actantiel particulier. Il s'agit de voir ici comment Philippe Claudel organise sa pièce sur le plan actantielle, à travers ceci, nous pourrons établir la nomenclature de la pièce, c'est-à-dire le repérage et le classement des différents personnages à travers leur fonction ce qui nous permettra de construire sa dimension actantielle et actorielle.

3.1. Nomenclature des personnages de la pièce

Nous pouvons avoir dans cette pièce cinq catégories de personnages en fonction de leur temps d'apparition: le personnage central (*L'Homme*) qui est le héros de la pièce, le public à qui s'adresse l'Homme, les personnages mis en discours par le jeu de dédoublement, les personnages mis en discours par les récits rapportés au style direct, et les personnages évoqués dans les récits.

3.1.1. Le personnage central (L'Homme)

Tel que mentionné dans les didascalies liminaires, *Le Paquet* est une *pièce pour un homme seul* P 6, et l'auteur le nomme *Homme*. Les caractéristiques physiques de ce dernier sont évoquées par le dramaturge dès les premières didascalies. *La cinquantaine, pauvrement vêtu. Ses vêtements quoique propre, semblent aussi fatigués que lui. Il a une barbe de trois jours.* P 9 son nom propre ne nous sera révélé que plus tard *Bernard Benoît Amédée Bourson*P49.

³³ Georges Zaragoza, le personnage de théâtre, Armand COLIN, collection LETTRES SUP, 2006, P. 15.

3.1.2. Le public

Personnage passif de la pièce, c'est à lui que l'Homme raconte toute son existence. Cette catégorie de personnage est même identifiée à la page 36 *un parfait cornichons, des crétins complets, des professeurs d'Université, un menuisier d'une intelligence supérieure, une femme de ménage détentrice d'une thèse de psychologie animale, des médecins*. Mais il est surtout matérialisé dans cette pièce par le pronom personnel « vous » et la deuxième personne du pluriel qui revient une bonne centaine de fois.

3.1.3. Les personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement

Le jeu de dédoublement est une terminologie que nous empruntons à Georges Zaragoza lorsqu'il essaye de qualifier la double fonction de *Krapp*, personnage de *La dernière Bande* de Beckett. Nous verrons donc ici les personnages que l'Homme fait intervenir à travers les dialogues. Pour cela donc, nous aurons à ce niveau deux personnages mis en dialogue et ce sera d'ailleurs le seul dialogue de la pièce.

3.1.3.1. Le Lieutenant

C'est le premier personnage à prendre la parole par la bouche de l'Homme ; il est juste désigné ici par son grade (P 12). Son véritable nom et son surnom nous sont révélés plus tard *De Bagnolet* ou encore *La Porte*P13.

3.1.3.2. Le Caporal

Cette fonction est encore assurée ici par l'Homme qui perd cette fois-ci son nom propre et sa fonction actorielle pour prendre plus tôt un grade *Caporal* P12 ; il nous ramène dans sa jeunesse, lorsqu'il était au service militaire.

3.1.4. L'Homme éclaté en plusieurs personnages

Le constat fait dans cette œuvre est que le personnage central fait parler plusieurs autres personnages non plus en les mettant en situation de dialogue, mais en rapportant leur discours au style direct. Il leur prête alors sa voix en les convoquant sur scène. C'est ce qui s'appelle l'éclatement, une technique propre au nouveau théâtre. Le personnage central présent sur scène interprète ou encore mime les personnages absents. Nous aurons donc :

3.1.4.1. Monsieur Pêchu l'instituteur

C'est l'instituteur du personnage central à l'âge de 10 ans, et celui-ci arrive à lui donner la parole dans cette pièce car il n'essaye pas de le paraphraser, mais l'interprète ou alors prête sa voix à son instituteur, *je sens le poète en vous. Il suffirait d'un rien pour que vous deveniez le nouveau Rimbaud* (P 17).

3.1.4.2. La femme du personnage central

Elle constitue l'un des principaux objets de désir du personnage central ; il arrive à la mettre en scène à travers son récit, où il rapporte directement les propos de cette dernière, *mille excuses, je voudrais valider* (P 25) ceci pour conserver toute la poésie et la vivacité du discours tels qu'il a été prononcé.

3.1.4.3. La grand-mère du personnage central

Elle aussi est mise en discours dans cette pièce à travers le discours rapporté, ou encore par l'éclatement du personnage central car tout comme les autres personnages, il interprète sa grand-mère et la convoque en même temps sur scène *un matin, on ouvre les yeux, tout rose et frais, et le soir on les ferme, ridé comme une vieille pomme*. Il passe naturellement d'une voix à une autre sans l'intervention du dramaturge.

3.1.5. Les personnages évoqués dans les récits et qui y ont une fonction

Il existe dans cette pièce une catégorie de personnages qui ne sont pas mis en discours, mais assument néanmoins une fonction dans le récit. Ceux-ci se rapprochent énormément du personnage de roman qui est pris en charge par le récit. Nous pouvons les classer en deux catégories qui sont : ceux actifs dans le récit et ceux passifs c'est-à-dire qui sont juste évoqués.

3.1.5.1. Les personnages actifs ou ayant une fonction dans les récits

Ces personnages sont mis en action dans les récits du personnage central et contribuent même à l'évolution de l'intrigue ; c'est pourquoi des détails de leur vie et leur action sont mentionnés. Il s'agit de :

- **L'adjutant Brouchette**

C'était un *petit Corrèzien mélancolique, avec une œil qui disait merde à l'autre* (p17) ; c'est lui qui avait trouvé la célèbre phrase grâce à laquelle les soldats étaient puni *Brigitte Bardot est une salope mais j'suis trop con pour la baiser !* (p18)

- **Maurice Boulard**

Ami de l'Homme, il l'avait conduit dans une Simca 1100 le jour de son mariage avant de se faire tuer dans un accident de circulation dans une R8 (p26).

- **La femme de Maurice Boulard**

Elle n'a pas eu le courage d'aller identifier le corps de son mari à la morgue car elle était occupé par réunion Tupperware (p29).

- **Robert et Monique Merdureau**

Ce sont les voisins de l'Homme, et robert s'est fait engueulé par ce dernier après que sa femme se soit installée chez lui.

- **Gilberte Sidonie Suzette Bourson née Flatinger**

C'est la mère de l'Homme, elle avait une grande ambition commerciale mais a vidé les caisses de son commerce avec l'aide de son amant, avant de se faire tuer renversé par une voiture (p59).

- **Germain Louis Amédée Bourson**

C'est le père de l'Homme, qui était ouvrier zingueur est devenu alcoolique après la chute d'un toit (p59).

- **Roger Freud**

C'est le psychiatre de l'Homme avec qui ils explorent la psyché de l'Homme (p60).

- **L'amant de sa mère**

Un opportuniste qui a refait surface pour aider la mère de l'Homme à vider les caisses de son commerce (p59).

- **Les prêtres**

A qui l'Homme a été confié après la mort de ses parents et qui le violèrent à tour de rôle (p59).

3.1.5.2. Les personnages passifs ou justes évoqués

- Jeannot
- Les hôtesse
- Les superbes Africaines

3.1.5.3. La nomenclature de ces différents personnages peut se résumer dans le tableau suivant

Le personnage central	Le Public	Les personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement	L'Homme éclaté en plusieurs personnages	Les personnages actifs ou ayant une fonction dans les récits	Les personnages passifs ou justes évoqués
-L'Homme	-le groupe d'individus venu voir le spectacle	-le lieutenant de Bagnolet -le Caporal	-Monsieur Pêchu l'instituteur -la femme du personnage central -la grand-mère du personnage central	-L'adjudant Brouchette -Maurice Boulard -La femme de Maurice Boulard -Robert et Monique Merdureau -Gilberte Sidonie Suzette Bourson née Flatinger -Germain Louis Amédée Bourson -Roger Freud -L'amant de sa mère -les prêtres	-Jeannot -Les hôtesse -Les superbes Africaines

3.2. Dimension actorielle de la pièce

Le rôle thématique et discursif d'un personnage lui est attribué par le dramaturge. C'est dans ce sens qu'Anne Ubersfeld pensait que *l'acteur est une unité lexicalisée...un élément animé caractérisé par un fonctionnement identique, au besoin sous divers noms et dans différentes situations*³⁴

Il s'agira donc d'étudier les qualités et les comportements attribuer par l'auteur aux cinq catégories de personnes répertoriés, car selon Patrick Charaudeau *l'être est quelque chose faisant quelque chose, ayant quelque chose, étant quelque part et étant quelque chose*³⁵

3.2.1. Le personnage central

C'est la catégorie de personnage principale de cette pièce car c'est à travers lui que se manifeste toutes les autres catégories.

3.2.1.1. Qualités

C'est le personnage principal, héros de la pièce. Né le 25 novembre 1953, Massy-Palaiseau P49, Il a toujours attiré près de lui beaucoup de monde ; âgé de la cinquantaine, il a parcouru le monde et possédait beaucoup de biens

3.2.1.2. Comportement

Il a beaucoup aimé le service militaire, fait de la poésie et de la philosophie sans le vouloir. Il ne croit plus en Dieu, a perdu sa femme qu'il aurait rencontrée lors d'une partie de Tiercé. L'Homme en a marre du monde moderne, de l'actualité mondiale des politiciens et des règles qui l'aliènent et le poussent à se comporter comme un névrosé. Il aurait vendu tous ses biens et ne posséderait plus que le paquet qu'il tire sur scène P83.

3.2.2. Le public

C'est une catégorie particulière car elle n'occupe qu'une fonction de spectatrice à l'intrigue développée par l'Homme. Sa présence dans le texte permet de rappeler au lecteur qu'il s'agit plus d'un jeu.

³⁴Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Edition sociale, Paris , 1978

³⁵Patrick Charaudeau:*Langage et discours: éléments de sémiolinguistique*(théorie et pratique)

3.2.2.1. Qualité

Le principal espace dans lequel se déroule l'action de cette pièce est un théâtre avec une scène et un public et cela nous est précisé dès les premières didascalies *sur la scène un banc public et à quelques mètres une poubelle* P 9. Le public est l'ensemble de personnes venu voir le spectacle. L'auteur note aussi sa présence *il semble prendre conscience de la présence du public*P10. Ce public sera même identifié plus tard car il est constitué de *un parfait cornichons, des crétiens complets, des professeurs d'Université, un menuisier d'une intelligence supérieure, une femme de ménage détentrice d'une thèse de psychologie animale, des médecins*P36.

3.2.2.2. Comportement

Ils sont calmes et rient parfois des blagues de l'Homme, mais n'ont jamais été avec lui car il constate à la fin qu'il a toujours été seul P86.

3.2.3. Les personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement

Il s'agit des personnages que l'Homme arrive à mettre en scène par jeu de dédoublement, c'est-à-dire qu'il interprète d'autres personnages, ce qui constitue les vrais dialogues de la pièce.

3.2.3.1. Le Lieutenant De Bagnolet

Il fait apparition dans la pièce grâce aux récits de l'Homme

3.2.3.2. Qualité

Surnommé La Porte, il est un officier d'armée autoritaire

3.2.3.2.1. Comportement

Il n'arrive pas à comprendre pourquoi son Caporal attire beaucoup de monde autour de lui sans toutefois subir toutes les brimades que les autres subissent.

3.2.3.2.2. Le Caporal

C'est le jeune soldat avec qui le lieutenant discute ; il a un grade de caporal.

3.2.3.2.3. Qualité

Il a toutes les qualités de l'Homme car c'est l'une de ses interprétations étant plus jeune

3.2.3.2.4. Comportement

Il ne comprend lui-même comment il fait pour s'attirer la sympathie de tout le monde.

3.2.4. L'Homme éclaté en plusieurs personnages

C'est procédé que l'Homme utilise énormément dans cette pièce, car il fait ressortir de nombreux autres personnages du quotidien.

3.2.4.1. Monsieur Pêchu l'instituteur

C'est un personnage qui prend la parole aussi par la bouche de l'Homme

3.2.4.2. Qualité

Instituteur de l'Homme à l'âge de dix ans, c'est un homme à l'intuition développé.

3.2.4.3. Comportement

Il ressentait un poète qui somnolait en l'homme dès l'âge de dix ans *je sens le poète en vous. Il suffirait d'un rien pour que vous deveniez le nouveau Rimbaud (P17).*

3.2.4.3.1. La femme du personnage central

C'est aussi un autre personnage à qui l'Homme prête sa voix

3.2.4.3.2. Qualité

Adeptes du Tiercé, elle a épousé l'Homme six mois après l'avoir rencontré « *six mois plus tard nous étions mariés* » P26. Déjà décédé, c'était une « *Emma Bovary contemporaine* » P 64.

3.2.4.3.3. Comportement

Elle aimait aller au théâtre avec son mari ; après que celui-ci ait cessé d'avoir une sexualité, « *elle se procurait, pour survivre, quantité d'orgasme sur internet avec des*

inconnus »P 64. Elle s'est finalement installée chez Merdureau après que sa femme l'ait quitté.

3.2.4.3.4. La grand-mère du personnage central

3.2.4.3.5. Qualité

Grand-mère de l'Homme, c'était une femme pleine de sagesse.

3.2.4.3.6. Comportement

Elle n'était jamais écouté par l'Homme lorsqu'elle lui disait « *un matin, on ouvre les yeux, tout rose et frais, et le soir on les ferme, ridé comme une vieille pomme* » P 49-50.

3.2.5. Les personnages actifs ou ayant une fonction dans les récits

Il s'agit d'une catégorie de personnage qui interviennent dans les récits de l'Homme et qui assument des fonctions dans ceux-ci.

3.2.5.1. L'adjutant Brouchette

3.2.5.1.1. Qualité

Sous-officier de l'armée, c'était une « *vrai peau de vache* » P18

3.2.5.1.2. Comportement

Bien qu'il n'a jamais puni l'Homme, il a un esprit machiavélique et lorsqu'il punissait quelqu'un, il l'obligeait à répéter cette phrase : *Brigitte Bardot est une salope mais je suis trop con pour la baiser P18.*

3.2.5.1.3. Maurice Boulard

3.2.5.1.4. Qualité

Collègue syndicaliste de l'Homme, il s'est tué cinq ans après le mariage de ce dernier dans une Renault 8.

3.2.5.1.5. Comportement

Il conduisait l'Homme dans une Simca 1100, il a une attitude digne d'un mauvais joueur car sa tête a posé un regard accusateur sur l'Homme qui était venu rendre service à sa femme en identifiant le corps.

3.2.5.1.6. La femme de Maurice Boulard

3.2.5.1.7. Qualité

Epouse de Maurice Boulard, c'est une femme très occupé dans sa réunion de Tupperware

3.2.5.1.8. Comportement

Elle n'a pas pu se rendre à l'hôpital pour reconnaître le corps de son mari

3.2.5.1.9. Robert et Monique Merdureau

3.2.5.1.10. Qualité

Ce sont les voisins de l'Homme

3.2.5.1.11. Comportement

Ils ont été invités à l'inauguration de la maison de l'Homme P 35 ; après la mort de Monique, Robert a accepté que la femme de l'Homme s'installe chez lui.

3.2.5.1.12. Gilberte Sidonie Suzette Bourson née Flatinger

3.2.5.1.13. Qualité

Mère de l'Homme, elle s'appelait Flatinger avant d'épouser le père de ce dernier. Elle se prénomme Gervaise et était propriétaire d'une blanchisserie.

3.2.5.1.14. Comportement

Elle était dès le départ une femme forte mais après la chute de son mari, elle va aussi se plonger dans la débauche et l'alcool avec son amant délaissant ainsi son fils P 58-59.

3.2.5.1.15. Germain Louis Amédée Bourson

3.2.5.1.16. Qualité

Père de l'homme, il était ouvrier Zingueur avant sa chute d'un toit.

3.2.5.1.17. Comportement

Il est devenu alcoolique après sa chute d'un toit et transformait en litre de vin l'argent de la caisse de la blanchisserie de sa femme P 58-59.

3.2.5.1.18. Roger Freud

3.2.5.1.18.1. Qualité

C'est le psychanalyste de l'Homme, qui habite le *douzième étage d'une barre HLM de Garges-les-Gonesse* P 57.

3.2.5.1.18.2. Comportement

Roger Freud pratique des séances de psychanalyse tous les samedis matins avec l'Homme, il a l'habitude de manger des frites le vendredi soir et de ne changer les chaussettes que le dimanche. C'est un aventurier de l'âme qui explore avec l'Homme tous les recoins de sa psyché.

3.2.5.1.19. L'amant de sa mère

3.2.5.1.20. Qualité

C'est homme qui profite de la mère de l'Homme, et l'aide à se ruiner.

3.2.5.1.20.1. Comportement

Il refait surface dans la vie de la mère de l'Homme juste pour profiter de la situation, P 59.

3.2.6. Les personnages passifs ou justes évoqués

Cette catégorie de personnage n'occupe pas une dimension actorielle analysable dans ce texte car ils n'assument aucune fonction dans l'évolution de l'intrigue.

En définitive, nous constatons que la première catégorie c'est-à-dire celle du personnage central est la fonction principale de la pièce car toutes les autres catégories gravitent autour d'elle. C'est donc dire que les autres personnages assument des rôles en fonction du personnage central, ce qui nous permet de les classer en deux catégories à savoir le personnage central et les autres catégories qui gravitent autour de lui, à travers les personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement, l'Homme éclaté en plusieurs personnages.

Ceci nous permet alors de voir la prochaine dimension des personnages à travers la dimension actantielle.

3.3. Dimension actantielle de la pièce

Le nouveau théâtre se caractérise par une dramaturgie de la rupture avec notamment un récit déstructuré, le refus de l'intrigue, une progression différente. Justement, la structure de ce texte et son organisation actorielle nous amène à analyser sa dimension actantielle pour voir comment s'articulent les éléments de la syntaxe narrative et se distribuent en couples positionnels sujet/objet, destinataire/destinateur, adjuvant/opposant. Pour Greimas ces couples sont des

*Positions formelles permettant l'éclosion et l'articulation du sens... susceptible de rendre compte de l'organisation de l'imaginaire humain, projection tout aussi bien d'univers collectifs qu'individuels*³⁶

Pour mener une analyse de la dimension actantielle de cette œuvre, nous nous inspirons du modèle de base construit à l'aide d'unités que Greimas nomme les actants et

³⁶A.J.Greimas, Du sens II, seuil, Paris, 1983, P. 51.

qui ne peuvent pas s'identifier au personnage. Pour y arriver nous allons d'abord essayer de reconstruire la linéarité du texte afin de construire les couples positionnels et oppositionnels de la pièce. En ce qui concerne *Le Paquet*, nous avons classé les personnages par catégorie et la dimension actantielle de la pièce tourne autour du personnage central. Mais il pourrait tout de même arriver que les autres personnages soient concernés par cette dimension. Il s'agira là de l'Homme éclaté en plusieurs autres personnages.

Mais avant de procéder au découpage actantiel de la pièce, il convient de la reconstruire, car cette pièce se caractérise par la non cohésion du récit que l'Homme fait de sa vie. Il conviendrait donc de reconstruire se récit afin de mettre en évidence les objets de désir.

3.3.1. Reconstruction du récit

Les différentes articulations de la vie de l'Homme nous sont révélées de manière désordonnée, et il conviendrait de les classer.

L'Homme, encore appelé Bernard Benoît André Bourson est né le 25 novembre 1953 à Massy-Palaiseau. Il est le fils de Germain Louis Amédée Bourson et de Gilberte Sidonie Suzette Bourson née Flatinger, P 49. Son père, qui était d'abord ouvrier soudeur ensuite ouvrier zingueur est devenu alcoolique après être tombé d'un toit, P58.

Sa mère qui se prénomait Gervaise venait d'ouvrir une blanchisserie avec ses économies mais le magasin périclita car son mari ne cessait de transformer en litre de vin l'argent de la caisse. La mère de l'Homme se livra elle aussi à la débauche, aidée par l'un de ses amants qui avait refait surface. L'Homme quant à lui était livré à lui-même, mendiant sa pitance dans la rue. Après que sa mère mourut renversée par une voiture et son père par une crise de delirium, il fut confié à des prêtres qui le violèrent à tour de rôle. Il alla tout de même à l'école et eut pour instituteur à 10ans monsieur Pêchu P17. Il obtint ensuite un CAP métier de banque à son quatrième essai, P59, complété par un MBA obtenu à Harvard. Il travailla ensuite comme mineur pendant deux ans dans le nord de la France. Il fit ses débuts à vingt et un ans dans la haute finance internationale comme stagiaire non rémunéré à la succursale du Crédit agricole d'Issy-Les-Moulineaux, P 60.

Il eut tout de même le temps de faire le service militaire où il eut le grade de Caporal et fit la connaissance du Lieutenant De Bagnolet, P 12-13 et de l'adjudant Brouchette, P 18.

Un jour lorsqu'il faisait son tiercé chez Jeannot le Bar-Tabac qui est au numéro 23 de la rue des Deux-Gares à Saint-Ouen, P 24, il fit la rencontre de sa femme P 25 et six mois plus tard ils étaient mariés, P26. Ils quittèrent la marie dans une Simca 1100 conduite par Maurice Boulard son collègue qui s'est tué cinq ans plus tard sur la route avec une Renault 8 P27. Il alla reconnaître le corps de Maurice Boulard le 25 Août 1980 qui s'est tué sur la départementale 311 entre Bezons et Houilles, P 29.

L'Homme et sa femme achetèrent à crédit un pavillon à Saint-Ouen en 1978 et il y vit encore, P 34. Ils invitèrent leur voisin Robert et Monique Merdureau à célébrer la fin de l'achat de cette maison, P35.

Toute sa vie, il a amassé une richesse qui dépasse l'entendement humain, P 34, car il possède des multiples sociétés, holding, consortiums, groupes, usines, entreprises, off-shore, multinationales, banque, compagnies d'assurances, épicerie arabes, P37. Mais après l'effondrement il a tout vendu, actifs actions, obligations, stock-options sicav, assurance vie, etc.

L'Homme qui était un mari passionné dès le départ a arrêté d'avoir une sexualité ; sa femme devint donc une de ces Emma Bovary contemporaine qui se produisait nombre d'orgasme sur internet P64, elle s'installa quelque temps après chez Merdureau qui l'aimait bien P77.

Sa femme l'a quitté depuis tant d'années qu'il ne se souvient plus de son visage P81. Il a donné sa voiture il y'a six mois à un employé de chez Speedy, et il a également donné sa maison à un groupe de jeunes après la mort de sa femme P 67.

Il pratique désormais des séances de psychanalyse tous les samedis matins avec Roger Freud.

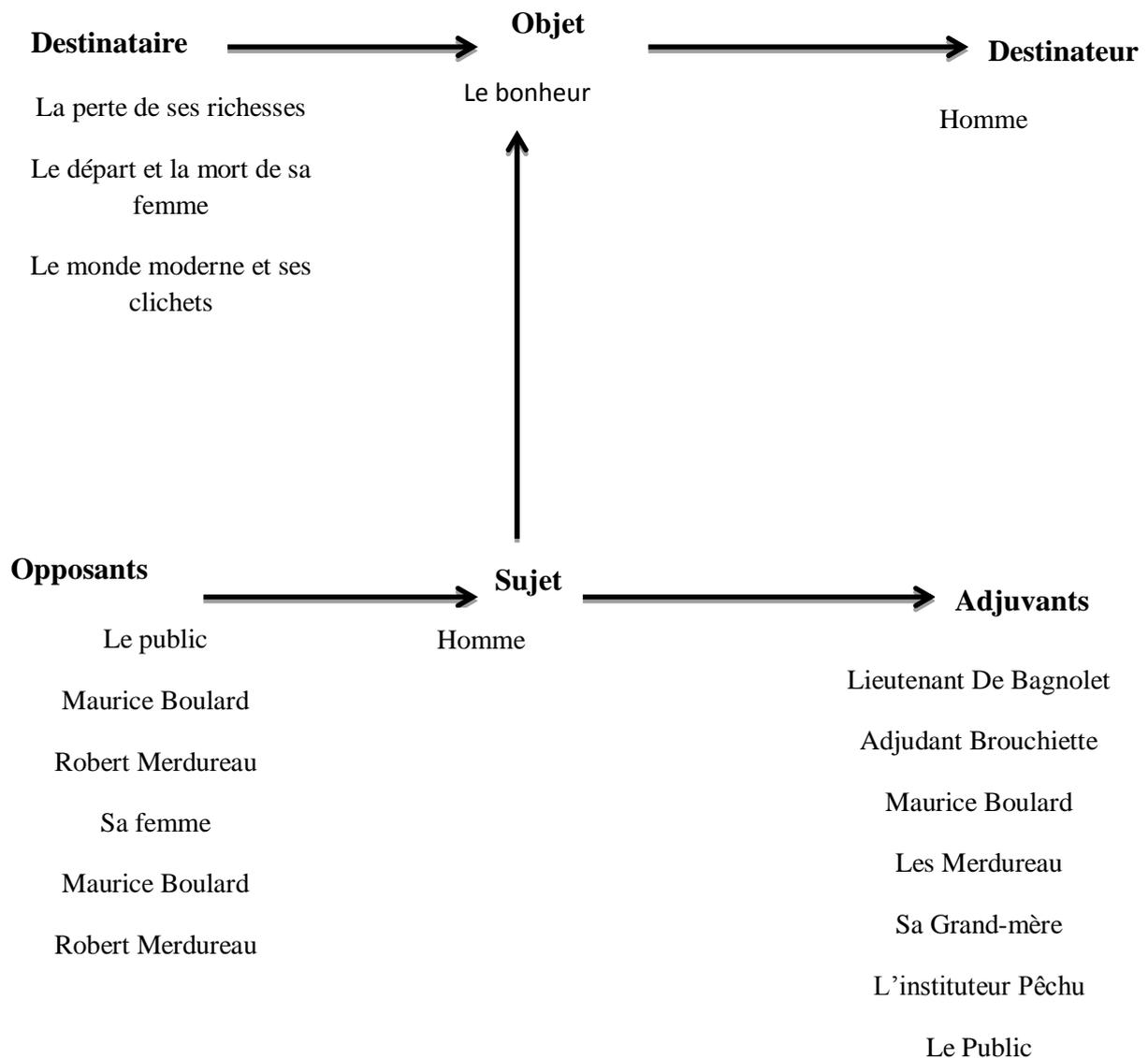
3.3.2. Repérage des grands moments de sa vie

Grâce à ces différents récits de sa vie nous pouvons antidater et découper chaque étape de sa vie.

- 25 novembre 1953 à Massy-Palaiseau : naissance de l'Homme
- Quelques années plus tard ses parents décèdent et il est confié à des religieux qui le violent à tour de rôle
- 10 ans plus tard (1963) il a pour instituteur monsieur Pêchu à Saint-Ouen
- Quelques années plus tard, obtention du CAP à Saint-Ouen, et du MBA à Harvard
- Deux ans plus tard, il travaille comme mineur dans le nord de la France
- A 21 ans (1974) il travailla dans la haute finance à la succursale du Crédit agricole d'Issy-les-Moulineaux
- Service militaire où il a pour chef le lieutenant De Bagnolet
- Il rencontra sa femme un soir chez Jeannot, le bar-tabac de la rue des Deux-Gares à Saint-Ouen (Février 1975)
- Six mois plus tard ils étaient mariés (Août 1975)
- 1978, achat du pavillon à Saint-Ouen
- Cinq ans plus tard, c'est-à-dire le 27 Août 1980 mort de son ami Maurice Boulard
- Obtention de ses richesses
- Deux ans avant (2010) fin d'achat de la maison
- Perte de tous ses biens
- Six mois avant (2010) don de sa voiture
- Mort de sa femme
- 2010 tous ce qui lui reste de précieux est contenu dans son paquet.

Le schéma actantielle de cette pièce aura alors comme sujet le personnage central car il est au centre de toute quête. Le principal objet de désir sera alors le bonheur, qu'il espère trouver dans un premier temps dans les biens matériels qu'il a passé sa vie à amasser. Mais il constate que le vrai bonheur ne se trouve pas dans les richesses car celles-ci l'aliènent au contraire, mais plutôt auprès de sa femme. Mais celle-ci s'était déjà réfugié chez Merdureau où elle trouvait certainement le réconfort que l'Homme ne lui apportait plus. L'un des principaux opposant à sa quête sera donc le monde moderne dans lequel il n'a pas trouvé le bonheur qu'il espérait. On pourra donc avoir le schéma suivant.

3.3.2.1. Schéma actantielle de la pièce



Dans ce schéma nous avons comme sujet l'Homme et bien que cette pièce soit essentiellement philosophique, l'objet de désir reste son bonheur, qu'il ne retrouve pas dans le monde moderne, dans les biens matériels ou encore auprès de sa femme qui plus l'a quitté. Le déclencheur de l'action sera donc le monde moderne et ses clichés, la perte de ses biens et le départ de sa femme, et cette action ne profite qu'à lui-même.

Plusieurs éléments et personnages s'opposent au bonheur de l'Homme ; on peut ainsi avoir Maurice Boulard donc le regard porté sur l'Homme était accusateur, bien qu'il soit venu rendre service. Robert Merdureau qui était pourtant l'ami de l'Homme mais a accepté que la femme de ce dernier s'installe chez lui. La femme de l'Homme qui l'a

quitté. Le public qui donnait l'impression d'être avec l'Homme avant qu'il se rende compte qu'il a toujours été seul.

D'autres actants de la pièce peuvent être classés parmi les adjuvants, c'est le cas du Lieutenant De Bagnolet et l'Adjudant Bouchiette qui n'avaient jamais puni l'Homme et qui l'admiraient beaucoup. Maurice Boulard qui était l'ami de l'Homme et lui servait de chauffeur le jour de son mariage. Les Merdureau, qui sont les voisins de l'Homme avec qui il a célébré la fin de l'achat de sa maison. Sa grand-mère et l'instituteur Pêchu qui lui prodiguaient de bons conseils dans son enfance. Le public, qui est venu dans la salle pour voir l'Homme et riait même à certaines de ces blagues.

**CHAPITRE IV: SYSTEMES DU PERSONNAGE ET SYSTEMES
DESPERSONNAGES DE LA PIECE**

Parler du système du personnage et du système des personnages de la pièce revient à soulever des singuliers problèmes que pose le personnage. Le personnage *est un élément à risque, formé d'éléments en interaction, lui-même élément d'un autre système complexe constitué par l'ensemble des personnages.*³⁷ Il s'agira donc de distinguer le système du personnage qui articule tout ce qu'on peut savoir d'un personnage du système des personnages de la pièce qui met en relation les personnages les uns avec les autres. Notre corpus a donc la particularité d'avoir un seul personnage présent, ce qui constituera déjà notre système du personnage, et le système des personnages reposera alors sur l'ensemble des autres personnages qu'il fait intervenir par l'éclatement.

4.1.Système du personnage de la pièce

Nous étudierons le système du personnage tel que définit plus haut, c'est-à-dire chaque unité actantielle et ses caractéristiques. Pour cela l'Homme constituera une unité actantielle plus vaste grâce à laquelle nous construirons le système du personnage de la pièce car il est un personnage qui explose en plusieurs. Nous construirons donc ce système sur la base des éléments qui le caractérisent et d'informations apportées par ses éléments.

En effet, l'auteur donne comme nom à ce personnage dans les didascalies liminaires Homme (P 7) Écrit en majuscule, ce qui peut laisser croire que toute l'espèce humaine est représentée à travers ce personnage. Bien que son vrai nom nous soit donné plus loin *Bernard Benoît André Bourson* (P49) ce qui lui confère, comme à tout le monde une identité dans la société. Une identité sous de multiples casquettes car dans cette pièce, en dehors des personnages que l'Homme évoque ou met en scène, il interprète aussi sans le vouloir de nombreux personnages du quotidien. On peut donc avoir deux catégories de représentation de ce personnage.

4.1.1. L'Homme à travers les autres personnages qu'il met en scène

Il s'agit ici de l'éclatement de l'Homme en plusieurs rôles ou encore des personnages qu'il fait intervenir par sa voix. Nous aurons donc :

³⁷Danielle Chaperon, Le système des personnages, web design : Dezibel2003-2004.

4.1.1.1.Le Lieutenant De Bagnolet

L'Homme prend la casquette de cet officier d'armée pour nous plonger dans l'ambiance du service militaire. C'est un personnage simple, vu la logique de ses propos *comment faites-vous, caporal, pour être ainsi aimé de toute la chambrée ?* (p12).L'intonation que l'Homme lui donne à travers la ponctuation montre qu'il s'agit d'un homme autoritaire.

4.1.1.2.Le caporal

C'est le grade de l'Homme au service militaire ; il arrive à interpréter son rôle étant plus jeune. L'Homme est donc Le Caporal et joue un personnage dans un personnage ; ce jeu permet de montrer la différence entre l'Homme actuel et celui du service militaire qui était un peu timide.

4.1.1.3.L'instituteur de ses dix ans, et sa grand-mère

Encore une autre facette de l'Homme, car il prête sa voix à son instituteur et à sa grand-mère au style direct ; la présence des guillemets montre qu'il ne les paraphrase pas mais leur prête plutôt sa voix. Ces deux personnages arrêtent d'exister seulement dans le récit parce qu'ils sont convoqués sur scène et prennent la parole par la voix de l'Homme. Ils sont des êtres pleins de sagesse vues les leçons qu'ils donnent à l'Homme.

4.1.1.4.La femme de l'Homme

En plus d'exister dans le récit, l'Homme l'invite sur scène pour mettre en scène leur rencontre. Elle est caractérisée alors ici comme une femme gentille et polie, incapable de faire du mal à qui que ce soit *excusez-moi je voudrais valider*(P25) ; d'après l'Homme les éloges qu'il fait de sa femme ne suffisent pas pour convaincre son public, il préfère donc la mettre en face du public par sa voix afin de soutenir son récit.

4.1.2. Les Personnages du quotidien interprété par l'homme

Il est question de voir toutes les autres fonctions que l'Homme occupe dans la pièce. En effet, nous constatons que ce texte manque de cohésion car le personnage passe du coq à l'âne, va d'une histoire à l'interprétation d'un agent marketing, d'un cuisinier

d'une hôtesse et que sais-encore. Nous pouvons donc avoir les caractéristiques suivantes de l'Homme.

4.1.2.1.L'Homme-cuisinier

Il devient naturellement un spécialiste ou un moniteur de cuisine qui propose à ses apprenants une recette de cuisine *faites tomber le hachoir sur l'oignon et coupez-le finement avant de le précipiter dans la poêle. Laissez blondir dans le beurre avant d'ajouter le bouillon* (p28).

4.1.2.2.L'Homme-agent marketing

Expert dans son domaine, c'est un agent marketing capable d'amener les clients à consommer les produits proposés par la *société spécialisée dans les solutions d'appoint au financement des ménages*P15.

4.1.2.3.L'Homme agent de transport ferroviaire

Ici, il s'appelle Marcel et il est le *chef de bord du TGV 8592 à destination de Lyon Perrache* P 53. Il est un agent assez compétent qui propose aux passagers toutes les offres de la *SNCF et de la compagnie des wagons-lits*P. 54.

4.1.2.4.L'Homme-politicien

Il interprète un politicien en pleine campagne électorale. Il essaye de convaincre son auditoire à travers toutes promesses « *c'est pourquoi je vous propose, mes chers concitoyens...si vous votez pour moi dimanche prochain* » P47-48.

4.1.2.5.L'Homme-philosophe

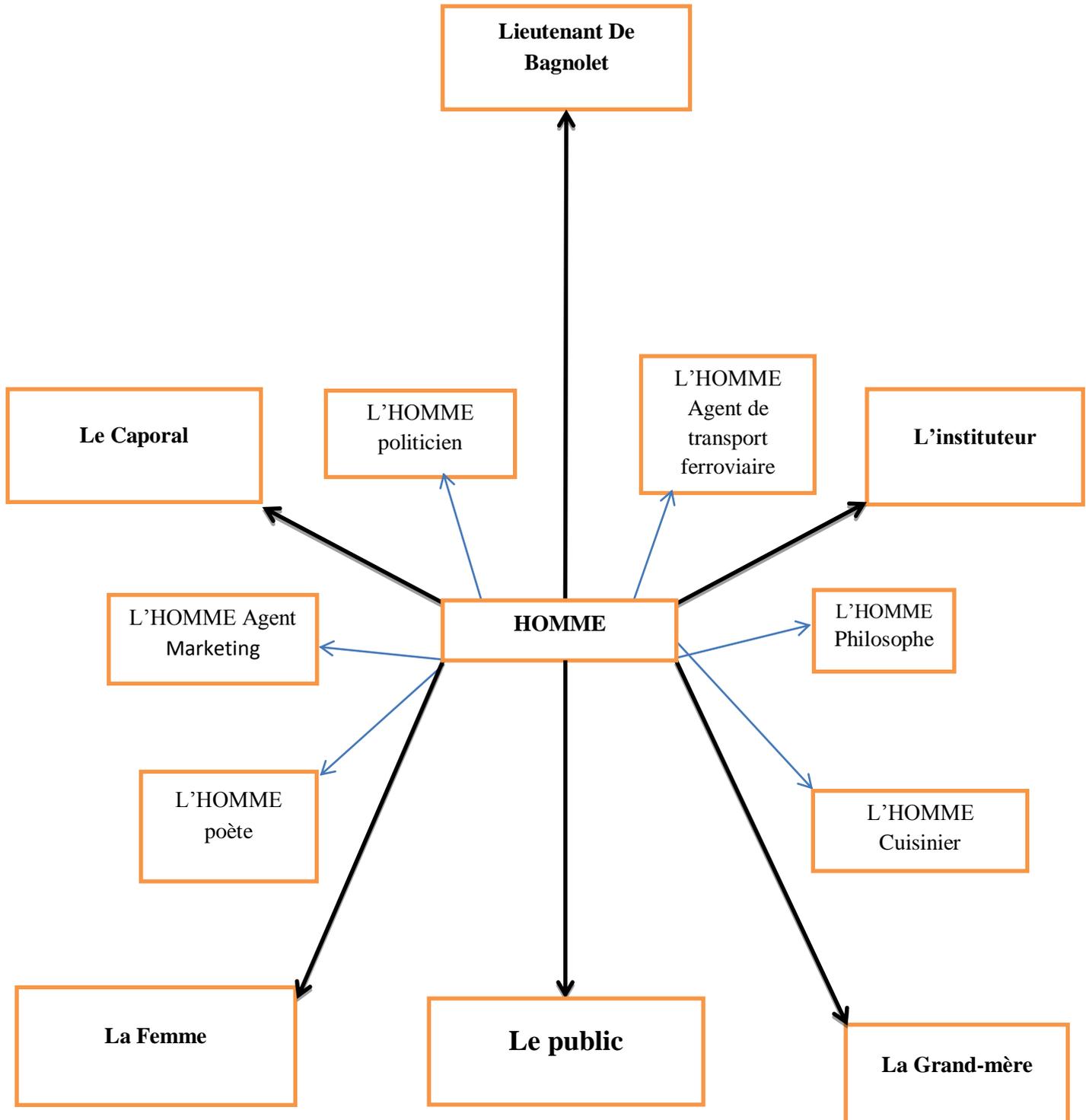
Il arrive à proposer des pensées philosophiques à son auditoire de manière naturelle, *le monde est complexe comme les gens qui le hantent* P 14, P70, P85.

4.1.2.6.L'Homme-poète

Pressenti par monsieur Pêchu, l'Homme a toujours eut des prédispositions de poète c'est pourquoi il arrive à créer des alexandrins naturellement, sans aucune difficulté *va-li-dez Ma-da-me va-li-dez je-vous-en-prie* »P 25, *Ja-not-a-va-li-dé-sa-gri-lle-de-lo-to* P26.

Ces différentes postures de l'Homme dans la pièce nous permettent alors de construire le système du personnage complexe qu'il représente. Ce système peut se résumer dans le schéma suivant :

4.1.2.7. Schéma du système du personnage de l'Homme



Nous pouvons voir à travers ce schéma, que l'Homme occupe deux catégories de fonction à savoir : la fonction des personnages qu'il met en dialogue en leur prêtant sa voix sur scène, ce qui se matérialise dans ce schéma par les flèches en gras, et la fonction des personnages du quotidien qu'il interprète, ce qui se matérialise dans le schéma par des flèches fines.

Nous aurons pour la fonction des autres personnages mis en dialogue, l'Homme-Homme, l'Homme-Lieutenant, l'Homme-Caporal, l'Homme-Instituteur Pêchu, l'Homme-Grand-mère, et l'Homme-Femme.

Pour la fonction d'interprète des différents métiers nous aurons alors : l'Homme-Politicien, l'Homme-Cuisinier, l'Homme-Philosophe, l'Homme-Poète, l'Homme-Agent de transport ferroviaire, l'Homme-Agent marketing.

Le système du personnage de cette pièce est donc celui de l'Homme, personnage central de l'œuvre qui a comme traits caractéristiques les particularités des autres personnages de la scène vu que ceux-ci n'interviennent qu'à travers lui.

4.2.Système des personnages de la pièce

Le système des personnages concerne toute la pièce et nous permet de voir comment l'auteur arrive à organiser les personnages de son œuvre. C'est le lieu de l'interaction verbale et du système relationnel des personnages ; il est composé de chaque système du personnage, c'est-à-dire des caractéristiques de chaque unité actantielle. Les différentes actions de chaque personnage contribuent à l'évolution du récit ; nous les étudierons d'abord sur la base des rapports entre eux, ensuite de leur rapport avec l'environnement, puis leur évolution au cours du récit, ce qui nous permettra enfin de construire le système de la pièce.

Le système des personnages de *Le Paquet* sera construit en allant du personnage central (L'Homme) aux personnages évoqués car ils contribuent à l'évolution de l'intrigue. Pour cela, nous aurons une fois de plus au centre l'Homme mais cette fois les autres personnages seront analysés comme des unités actantielles autonomes et sur la base des rapports qu'ils entretiennent avec l'Homme dans l'intrigue. Nous essayerons de construire un réseau d'action et d'interaction autour du personnage central puisqu'il est le seul personnage réellement en action dans cette pièce.

4.2.1. Réseau d'action et d'interaction de la pièce

C'est un réseau qui permet de voir comment les personnages de la pièce interagissent, ce qui permet aussi de voir la nature de leur relation. C'est pourquoi nous aurons au centre de ce réseau l'Homme et les autres personnages qui graviteront autour de lui.

4.2.1.1.L'Homme et le public

Ils entretiennent une relation de confiance. La présence de l'un explique celle de l'autre, car le personnage central rappelle qu'ils sont dans une salle de spectacle P36. Ils l'écoutent religieusement sans toutefois prendre la parole. La pièce repose sur une communication à sens unique.

4.2.1.2.L'interaction L'Homme-Caporal et L'Homme-Lieutenant De Bagnolet

Comme avec tout le monde dans son enfance, l'Homme-Caporal a toujours attiré beaucoup de personne autour de lui et s'est toujours fait des amis. Le lieutenant est impressionné par cet être qui n'a droit qu'à des traitements de faveur venant de ses collègues. Le rapport entre ces deux personnages constitue le seul dialogue de la pièce.

4.2.1.3.L'interaction entre l'Homme et sa Femme

Cette interaction est matérialisée ici par le style direct car l'Homme prête sa voix à sa femme et à lui-même sur scène *je voudrais valider, validez madame, validez je vous prie* (P25). Ils constituent dès le départ un couple parfait qui va au théâtre, au super marchés et qui jouaient au scrabble ensemble. Mais cette relation a commencé à se détériorer lorsque l'Homme a arrêté d'avoir une sexualité car sa femme se procurait plutôt des *quantité d'orgasme sur internet* P64. Elle s'est ensuite installée chez Merdureau après que la femme de ce dernier soit morte, ce qui serait peut-être à l'origine de sa mort. L'Homme l'aurait-il peut-être tué à cause de son infidélité ?

4.2.1.4.Le système l'Homme et sa grand-mère

Dans cette pièce, c'est un système d'échange dans la mesure où la grand-mère prodigue à ce dernier des conseils et il lui prête à son tour sa voix pour le faire. Ils entretiennent tout d'abord un rapport d'ascendant et descendant et la transmission des savoirs passe de la grand-mère au petit-fils. La grand-mère lui donne donc un conseil tiré

de son expérience *un matin on ouvre les yeux...ridé comme une pomme* P49-50. La conversation entre ses deux personnages telle que présentée par l'Homme reste à sens unique. Il arrive à comprendre aujourd'hui les paroles de sa grand-mère qui étaient pleines de sagesse.

4.2.1.5. Le système l'Homme et l'Instituteur Pêchu

Ces deux personnages entretiennent une relation d'enseignant-apprenant. Cette relation pourrait être jugée d'excellente car les paroles de monsieur Pêchu le démontre *je sens le poète. Il suffirait d'un rien pour que vous deveniez le nouveau Rimbaud* P17. Ces paroles de son enseignant peuvent se vérifier aujourd'hui car l'Homme constate qu'il est un grand versificateur.

4.2.1.6. Le système l'Homme et les personnages évoqués

Ici nous aurons les relations que l'Homme entretenait avec des personnages tels que :

4.2.1.6.1. Les Merdureau :

D'abord voisins de l'Homme, ils sont devenus ensuite de très bons amis. Mais après la mort de Monique Merdureau, Robert qui aimait bien la femme de l'Homme lui a permis de s'installer chez lui, ce qui a détérioré la relation entre l'Homme et Robert Merdureau P77.

4.2.1.6.2. Maurice Boulart et sa femme

C'est l'ami syndicaliste l'Homme. Leur relation était bonne dès le départ car c'est Maurice qui conduisait l'Homme et sa femme le jour de leur mariage, P26. Mais cette relation s'est détériorée après la mort de ce dernier car le regard de sa tête accusait plus tôt l'Homme. L'Homme passe d'une relation amicale avec Maurice à une relation conflictuelle.

4.2.1.6.3. Les parents de l'Homme

Ils n'ont pas pris en compte leur fils lorsqu'ils se sont lancés dans l'alcoolisme ; l'Homme était abandonné à lui-même. La relation entre lui et ses parents n'était pas très bonne P59.

4.2.1.6.4. Roger Freud

C'est le psychologue avec qui l'Homme pratique des séances de Psychanalyse tous les samedis P60. Ils sont des aventuriers de l'âme et à Roger Freud l'Homme dit tout.

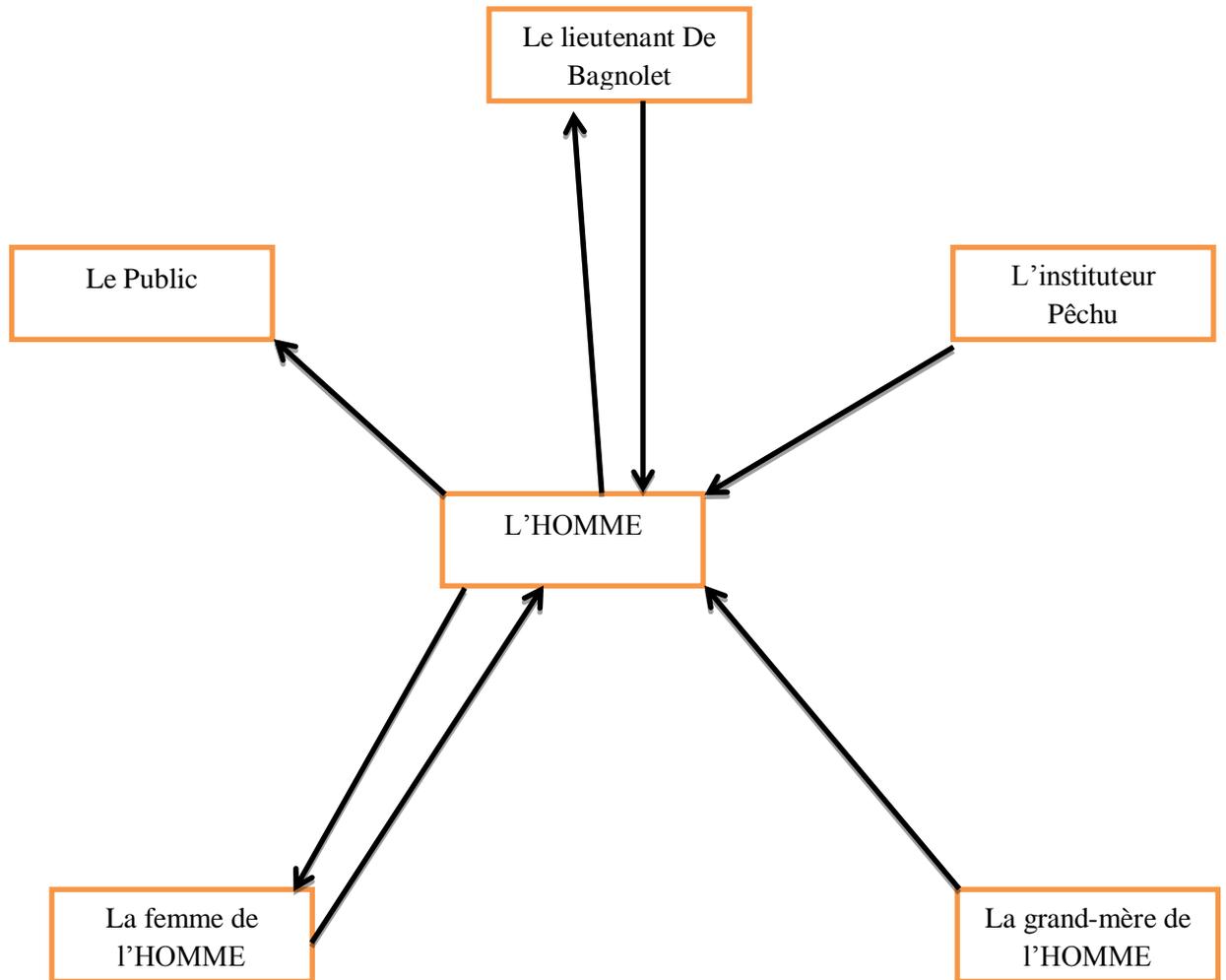
4.2.1.6.5. Les prêtres

Ils entretiennent avec l'Homme une relation essentiellement conflictuelle car les uns et les autres le violent à tour de rôle dans son enfance (P 59).

4.2.2. Représentation graphique de l'interaction verbale

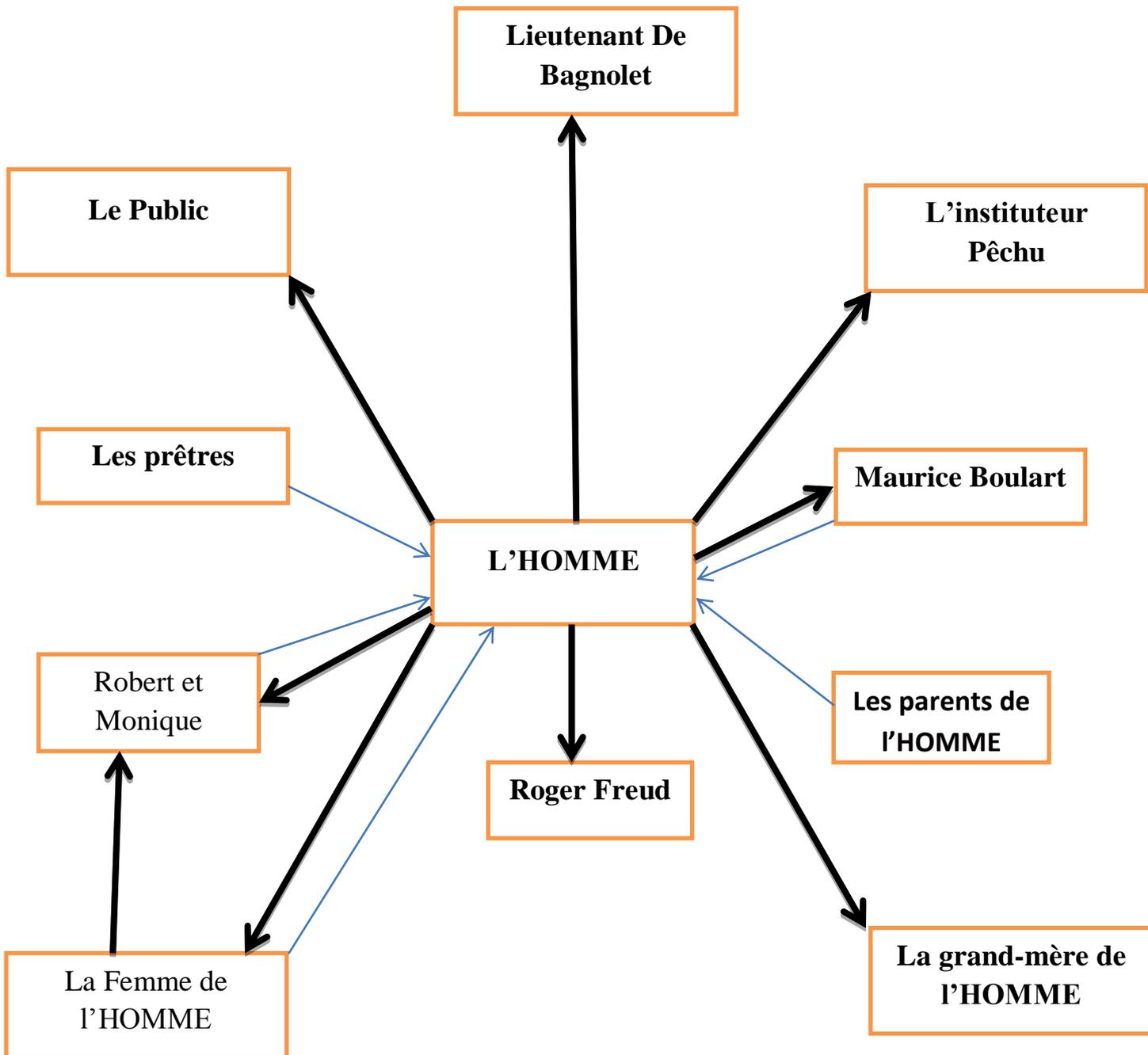
Il de présenter à l'aide d'un schéma les différents échanges entre les personnages et plus particulièrement les possibles échanges de paroles entre l'Homme et les autres personnages.

4.2.2.1. Schéma sur l'interaction verbale entre les personnages de la pièce



Dans ce schéma, les échanges verbaux sont matérialisés par les flèches. Les flèches vont donc vers le public parce que c'est à lui que le personnage central s'adresse tout au long de la pièce. Il y'a échange entre l'Homme et sa femme et l'Homme-Caporal et le lieutenant De Bagnolet, c'est la raison pour laquelle les flèches vont dans les deux sens. Les flèches vont dans le sens de l'Homme lorsqu'il est en interaction avec l'instituteur pêchu et sa grand-mère.

4.2.2.2.Schéma sur le système relationnel



Ce schéma met en exergue deux types de relations à savoir harmonieuse et conflictuelle. L'Homme entretient une relation essentiellement harmonieuse avec le Lieutenant De Bagnolet, l'instituteur Pêchu, le Public, la grand-mère de l'Homme et Roger Freud, d'où les flèches en gras. Il entretient aussi des relations à la fois harmonieuses et

conflictuelles avec Maurice Boulart Robert et Monique Merdureau et sa Femme de l'Homme, d'où les flèches à la fois en gras et fines. Il entretient enfin une relation essentiellement conflictuelle avec les prêtres et ses parents.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de notre analyse intitulée *Le personnage dans le nouveau théâtre : cas de Le Paquet de Philippe Claudel*, étude qui se proposait de voir les nouvelles techniques d'organisation actantielle dans le nouveau théâtre.

Nous avons réalisé qu'une pièce de théâtre pouvait rompre avec les canons d'écriture classique, c'est-à-dire ne pas s'organiser en actes et en scènes mais conserver tout son esthétique théâtrale.

A travers notre principale question de recherche : *comment lire une pièce de théâtre qui n'a qu'un seul personnage ?* Notre but était de montrer que le dialogue n'était pas la matrice première du théâtre mais que la représentativité prime dans le nouveau théâtre qui présente une nouvelle typologie du personnage. C'est ce que nous avons fait à travers les différents chapitres de notre travail au cours desquels nous avons répondu aux questions connexes attachées à la principale à savoir :

- Quels sont les ressorts dramatiques de cette nouvelle forme de théâtre ?
- Comment cette nouvelle forme d'écriture conserve-t-elle sa théâtralité tout en brisant les règles d'écriture dramaturgique ?
- Quel serait l'organisation actantielle d'une telle pièce de théâtre ?
- Comment s'organise le système de personnage de la pièce ?

Pour ce qui est de la première question nous dirons que *Le Paquet* de Philippe Claudel par sa distribution se rapproche d'une nouvelle forme de théâtre née en Afrique, en Amérique et en Europe appelée le Monothéâtre. C'est une forme inspirée du monologue qui donne l'impression que le théâtre retourne à ces origines c'est-à-dire qu'il retrouve son organisation actantielle première. Il met en scène un seul personnage qui peut dialoguer avec lui-même, avec un être imaginaire ou encore avec un objet. Le monothéâtre connaît du succès grâce à son nombre réduit de personnages qui permet une grande mobilité. Le monothéâtre sur le plan de l'écrit présente une structure différente notamment avec le personnage soliloque et quand bien même l'auteur décide d'y mettre des dialogues, ils se présentent sous une forme romanesque c'est-à-dire que les prises de paroles se font juste après des tirets et non les noms des personnages parlant comme c'est le cas dans notre corpus.

La pièce de Philippe Claudel a donc été conçue sur une base monodramatique avec notamment la présence d'un personnage soliloque sur scène, la prédominance des didascalies, et surtout la présence des dialogues, faux ou vrai. Cette pièce montre surtout le désir de Claudel de construire une pièce qui répond aux nouvelles formes de spectacle tout en conservant l'aspect théâtral et la drammativité du texte.

Nous avons donc posé que le dialogue ou le découpage en scènes et en actes ne sont pas les éléments fondamentaux du texte de théâtre, mais les matrices de représentativité ; et

pour le lire et le décrypter, ces caractéristiques ne sont plus très prises en compte (*le prologue, l'épisode, le dénouement, la partie chorique, etc.*).

Le second chapitre qui répondait à la deuxième question se proposait de voir comment l'écriture de la rupture conservait toute sa théâtralité et pour cela, cette pièce ne pouvait être qu'une forme nouvelle de théâtre née dans les années 90, que le théoricien du théâtre contemporain Hans-Thies Lehmann a appelé le postdramatique. Il s'agit d'une forme de théâtre qui se caractérise par une remise en cause du primat du texte et du drame au sens de l'action ; comme l'affirme Anne Monfort *Narration et texte y apparaissent comme deux éléments équivalents, remis en cause par ce type de théâtralité. Le théâtre s'éloignerait de la notion de drame, alors que la société se dramatiserait*³⁸.

Il s'est avéré que cette forme de théâtre met en scène des personnages de la marge notamment avec le personnage de l'Homme qui présente des signes d'un être troublé, ceci par son discours incohérent.

Cette forme de théâtre a la particularité d'utiliser un personnage éclaté en plusieurs. En effet, le personnage central sur scène arrive à faire intervenir les autres à travers lui par un procédé d'éclatement.

Il s'agit là d'une technique de représentation du personnage propre au postdramatique qui peut laisser voir dans le texte des personnages présents et absents de la scène. On assiste alors à une brisure du quatrième mur, ce qui crée une rupture de l'aspect fictionnel ; les spectateurs ou lecteurs assistent à une mise en garde de l'aspect théâtral de l'intrigue, ce qui leur prépare au jeu. Et justement dans cette pièce nous avons un public qui se prête au jeu du dramaturge.

Le troisième chapitre s'est attelé à répondre à la troisième question, raison pour laquelle il s'intitulait *Organisation actantielle de la pièce*. Il s'est proposé d'observer la pièce de Philippe Claudel en cherchant à savoir comment elle s'organisait sur le plan actantielle vu qu'en apparence un seul personnage y figure.

Nous nous sommes donc proposé de construire la nomenclature de la pièce avant de voir sa dimension actantielle et actorielle. Ceci nous aura permis de constater que cette pièce possède cinq catégories de personnage dont l'une est au centre. En effet, l'Homme reste le personnage principal, autour duquel gravitent toutes les autres catégories de personnages à savoir :

Le public, les personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement, l'Homme éclaté en plusieurs personnages et les personnages évoqués dans les récits.

Pour ce qui a été du public, il joue le rôle d'un personnage passif, toute sa fonction est greffé aux récits de l'Homme ; ce qui se rapprocherait un tant soit peu du théâtre environnemental tel que présenté par Richard Schechner dans *Performance*. Quant aux personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement ils ont constitué une catégorie de

³⁸ Anne Monfort, Op. Cit.

personnage qui a pu prendre la parole dans la pièce par la voix de l'Homme. Cette catégorie de personnage prend à la fois les caractéristiques de l'Homme et celles du personnage évoqué.

La catégorie suivante concerne l'ensemble des interprétations que l'Homme fait des fonctions quotidiennes qu'il s'imagine assumer. En effet, cette catégorie concerne les personnages que l'Homme fait intervenir par le procédé d'éclatement, un procédé très récurrent dans le nouveau théâtre et surtout le postdramatique.

La dernière catégorie concerne des personnages justes évoqués dans les récits de l'Homme ; ils ne sont pas mis en action mais ont assumé une fonction dans la vie de celui-ci. Ils méritent d'être pris en compte dans les différentes techniques de représentation du personnage de la pièce.

Le dernier chapitre quant à lui s'est proposé de voir comment les personnages de la pièce peuvent s'organiser en système. La pièce n'ayant donc qu'un seul personnage, il fallait construire tout d'abord le système du personnage c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques qui construisent ce personnage.

Pour cela un schéma nous aura permis de comprendre que le personnage central est chargé des caractéristiques des autres personnages et ceux-ci font de lui un véritable ensemble constitué de plusieurs éléments. Partant de là, il nous a fallu construire le système des personnages de la pièce, c'est-à-dire l'ensemble des personnages de la pièce et les liens qui les unissent. Et une fois de plus l'Homme se retrouvait au centre de ce système, et leur relation ont été analysées sur la base de l'interaction verbale et du système relationnel. Ce qui nous a aussi permis d'analyser la nature des rapports entre ces personnages. Analyse qui nous a révélé certains rapports harmonieux et conflictuels entre l'Homme et les autres personnages.

Il découle donc de toute cette analyse qu'au-delà de la structure du texte, la théâtralité est conservée grâce aux matrices de représentativité. C'est dire qu'avec le nouveau théâtre, l'accent est mis sur la représentation qui influence alors le texte.

Le jeu devient la source du texte ce qui a accentué l'aspect théâtral malgré l'absence de dialogue ou l'opposition entre les personnages. Cela, Brecht le présente comme l'une des influences majeures sur le théâtre du XXe siècle en même temps qu'il en constitue l'une des principales tendances.

*Par son ampleur aussi bien que par son ambition, l'ensemble des écrits esthétiques fournit la matière de ce qui est sans doute la dernière grande poétique théâtrale de l'époque moderne. Une poétique qui n'est pas seulement du texte mais surtout de la scène et qui prend en compte tous les aspects du théâtre*³⁹

³⁹ Catherine Naugrette, Op. Cit. p 213

Nous avons aussi pu démontrer que le personnage du nouveau théâtre est énormément influencé par l'écriture, la mise en scène et le contexte de production. Le personnage est aujourd'hui plus proche du public, grâce à l'absence du quatrième mur. La personne commencerait à se confondre au personnage grâce au théâtre de la distanciation par exemple qui permet au personnage de sortir de temps en temps de son rôle.

Il peut aussi par le procédé d'éclatement jouer plusieurs rôles à la fois et revêtir les caractéristiques des personnages interprétés. C'est donc dire que la typologie du personnage de théâtre a évolué avec le temps et peut désormais s'adapter au contexte d'écriture ou encore au contexte sociopolitique. C'est le cas avec le théâtre de l'absurde né après la deuxième guerre mondiale qui s'interroge énormément sur l'absurdité du monde, raison pour laquelle ses personnages sont généralement de la marge.

Cet ensemble d'innovations sur la dramaturgie pousse l'audace et la curiosité des dramaturges et metteurs en scène qui de plus en plus conçoivent des pièces osées. C'est pourquoi Philippe Claudel laisse penser à travers ses didascalies liminaires que la pièce reposera sur un seul personnage, mais en réalité elle repose sur toute une organisation actantielle car le théâtre est par essence la mise en scène de la société.

BIBLIOGRAFIE

1. Œuvres de l'auteur

1.1. Corpus

Claudé, Philippe, *Le Paquet*, Paris, Stock, 2010.

1.2. Autres œuvres de l'auteur

Claudé, Philippe, *Quelques-uns des cent regrets*, Paris, Balland, 1999.

Claudé, Philippe, *J'abandonne*, Paris, Balland, 2000.

Claudé, Philippe, *Le Bruit des trousseaux*, éditions Stock, 2002.

Claudé, Philippe, *Les Âmes grises*, Paris, Stock, 2003.

Claudé, Philippe, *La Petite Fille de Monsieur Linh*, Paris, Stock, 2005.

Claudé, Philippe, *Le Rapport de Brodeck*, Paris, Stock, 2007.

Claudé, Philippe, *L'Enquête*, Paris, Stock, 2010.

Claudé, Philippe, *Parfums*, Paris, Stock, 2012.

Claudé, Philippe, *Les Petites mécaniques*, Paris, Mercure de France, 2002.

Claudé, Philippe, *Trois petites histoires de jouets*, Besançon, Virgile, coll. « Suite de sites », 2004.

Claudé, Philippe, *Le Monde sans les enfants : et autres histoires* (ill. Pierre Koppe), Paris, Stock, 2006.

Claudé, Philippe, *Le bruit des Trousseaux*, Paris, Stock, 2001.

Claudé, Philippe, *Au revoir Monsieur Friant*, Paris, Phileas Fogg, 2001.

Claudé, Philippe, *Trois nuits au palais Farnèse*, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2005.

Claudé, Philippe, *Tomber de Rideau*, Baume-les-Dames, Æncrages & Co, 2009.

Claudé, Philippe, *Quelques fins du monde*, Baume-les-Dames, Æncrages & Co, 2011.

2. Ouvrages critiques

2.1. Livres

- Abirached, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.
- Barthes, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Seuil, 2002.
- Biet, Christian et Triau, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Gallimart, 2006.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris, 1992.
- Corvin, Michel, *Le Théâtre nouveau en France, Que sais-je ?* PUF, Paris, 1964.
- Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Actes Sud-Papiers, 2010.
- D'Aubignac Abbé, *La Pratique du théâtre*, Paris, Champion, 1927.
- Forestier G. *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Hubert M.-C. *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin (U Lettres) 1998.
- Jacquot, Jean, *Le Théâtre moderne : tome I Hommes et tendances, Tome II, Depuis la deuxième guerre mondiale*, Editions du CNRS, Paris, 1967.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*. Paris (L'Arche), 2002.
- Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin, 2007
- Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Armand Colin, 2008
- Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie, *le personnage de théâtre contemporain : décomposition, recomposition*, Editions Théâtrale, 2006.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, 1991.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, 1993.
- Tackels, Bruno, *Fragments d'un théâtre amoureux*. Besançon (Les Solitaires intempestifs), 2001.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Ed BELIN, 1996.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Editions Berlin, 1996.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 1996.

Vernois, Paul, *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Klinck-Sieck, Paris, 1981.

Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klinck-Sieck, Paris, 1972.

Vinaver, Michel, *Ecrits sur le théâtre 2*, Ed L'Arche, 1998.

Zaragoza, Georges, *Le personnage de théâtre*, ARMAND COLIN, 2006, P15

2.2.Articles

Audigier, F., *Des multiples dimensions de la réflexion didactique »in Rencontre nationale sur la didactique de l'histoire et de la géographie*, 1986, p. 16

Chaperon, Danielle, *Le système des personnages*, web design : Dezibel 2003-2004.

Corvin Michel, « *contribution de l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain* », *Travail théâtral*, N°22, Genève, 1976.

Corvin, Michel, « *Approches sémiologiques d'un texte dramatique : la parodie d'Arthur Adamov* », *Littérature*, N°9, 1973.

Danan, Joseph, *Ecrire pour la scène sans modèle de représentation ? Etudes Théâtrale*, N° 24-25, 2002

Danan, Joseph, *Lecture du texte de théâtre*, in *Le théâtre et l'école*, Anrat/Actes Sud-Papiers, 2002

Danan, Joseph, *Mutations de l'action*, *L'annuaire théâtral*. Revue Québécoise d'étude théâtrales N° 36 automne 2004

De Rougemont, M., Borie, M., Schérer, J. *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*. Paris: CEDES, 1982.

Dort, Bernard, « *Genet ou le combat avec le théâtre* », *Théâtre réel*, Le Seuil, Paris, 1971.

Fischer-Lichte, Erika, *Réalité et fiction dans le Théâtre contemporain*, Registre, N° 11/12, Institut d'études théâtrales, Hiver 2006-printemps 2007.

Greenberg, Clément, *Abstraction, figuration et ainsi de suite*, Art et culture, Macula, Paris, 1988.

Le Marinel, Jacques, « *Le jeu avec les mots dans le nouveau théâtre* » *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, 1975.

Le Marinel, Jacques, « *Le jeu avec les mots dans le nouveau théâtre* » *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, 1975.

Mervant-Roux Marie Madeleine, *Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action*, l'annuaire *Théâtral*, *Revue québécoise d'études théâtrales*, N° 36 ? Automne 2004.

Monfort, Anne, *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique*, Trajectoires, 2009.

Pruner, Michel, « *L'espace dans la dramaturgie de Ionesco* », colloque de Cerisy, *Ionesco, situation et perspectives*, Belfond, Paris, 1980.

2.3. Thèses et mémoires

Faouzia Bendjelid, *L'Écriture de la Rupture dans l'œuvre Romanesque de Rachid Mimouni*, Thèse de Doctorat, 2005-2006.

Ndzié, Pierrette Anne Marie-Noël, *La Structure Du Récit Dans La Tache De Sang De Philomène Bassek*, D.I.P.E.S II, 1998-1999.

Tchamba, Jean-Rober, *le monothéâtre et les nouveaux défis de la dramaturgie africaine contemporaine*, DEA, 2006.

3. Ouvrages théoriques et méthodologiques

Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1972.

Charaudeau, Patrick, *Langage et discours: éléments de sémiolinguistique* (théorie et pratique)

Fontanille, Jean, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1998.

Fontanille, Jean, *Sémiotique et littérature*, Essai de méthode, Paris, P.U.F. 1999.

Geimas, Algidas-Julien et Courtes Jean, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 1*, Paris, Hachette, 1979.

Geimas, Algidas-Julien et Courtes, Jean, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 2*, Paris, Hachette, 1986.

Geimas, Algidas-Julien, *Maupassant, la sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

Geimas, Algidas-Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

Genette Gérard, « *Frontières du récit* », in *Gérard Genette, Figures II*, Paris Le Seuil, (1969).

Greimas, Algidas .Julien, *.Du sens II*, seuil, Paris, 1983.

Hamon, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

Klinkenberg, Jean-Marie, *précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.

Kowzan, T. *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan (Université), 1992.

Mbala Ze, Barnabé, *La narratologie revisitée : entre Antée et Protée*, PUY, 2001.

Panier, Louis, *Analyse sémiotique d'un texte : fiche technique*, pas de maison d'édition, 2003 P.

Roventa-Frumusani, Daniela, *La sémiotique théâtrale*, web design : Dezibel Media, 2007.

Vladimir, Propp, *Morphologie du conte ; Etienne Souriau, les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Points, 1928.

4. Ouvrages généraux

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 195.

Barthes, Roland, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1972.

Bellemin-Noël, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, P.U.F. 1978.

Fontanille, Jean, *Le temps aspectualisé*, Limoges, Pulim, 1998.

Fontanille, Jean, *Les espaces subjectifs*, Paris, Hachette, 1989.

Genette, Gerard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Genette, Gerard, *Introduction à l'architex*, Paris, Seuil, 1979.

Genette, Gerard, *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Seuil, 1983.

Genette, Gerard, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

Hamon, Philippe, *Le personnel de roman*, Genève, Droz, 1983.

Hamon, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F. 1992.

Lévy-Soussan, Pierre, *Psychiatrie*, Collection Med-Line, 1994.

Martinand, Jean-Louis, *Quelques remarques sur les didactiques de disciplines*, Les sciences de l'éducation, n° 1-2. Caen. 1987

Sigmund, Freud, *Abrégé de psychanalyse*, Paris, P.U.F. 1970.

5. Dictionnaires

Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, 2 vol. Paris, Bordas, 1995.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales, 1980.

Sangsue, Daniel, « *L'intertextualité* » le grand atlas Universalis des littératures, Paris : Ancylopédia Universalis SA, 1990.

6. Webbographie

- WWW.ens.cm/blog/mbalaze

TABLE DES MATIERES

DEDICACE.....	
REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT	iii
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
1. Motivations et intérêts.....	2
2. Etatde la question.....	7
3. Problèmeet problématique	8
4. Hypothèses	9
5. Objectifs de l'étude.....	10
6. Cadre théorique	10
7. Plan du travail.....	11
CHAPITRE I : UNE ECRITURE MONODRAMATIQUE	12
1.1. Un texte monodramatique	13
1.1.1. Les sources d'inspiration	13
1.1.2. Les différents monologues	14
1.1.2.1. Les monologues par solipsisme	14
1.1.2.2. Les mémoires.....	15
1.1.2.3. Les épanchements narcissiques.....	15
1.2. Les caractéristiques du texte monodramatique	15
1.2.1. Le dialogue.....	16
1.2.1.1. Le dialogue entre le personnage et une partie de lui-même	16
1.2.1.2. Le dialogue avec le monde pris à témoin	16
1.2.1.3. Les vrais dialogues	17
1.2.1.4. Les faux dialogues.....	17
1.2.1.5. Le dialogue entre le personnage et un être imaginaire	18
1.2.1.6. Le dialogue entre le personnage et un objet	18
1.2.2. Les textes didascalies	18
1.2.2.1. Les didascalies extra-dialogiques.....	19

1.2.2.2.	Les didascalies intra-dialogiques	19
CHAPITRE II : UNE ECRITURE DE LA RUPTURE : LE POSTDRAMATIQUE.....		21
2.1.	Une théâtralité générée par un système de personnage disloqué	22
2.1.1	Les différentes stratégies de la représentation du personnage	23
2.1.1.1.	Les personnages présents sur la scène.....	23
2.1.1.3.	Les personnages absents de la scène	24
2.2.	Des personnages dans une isotopie de l'écart.....	25
2.2.1.	Le héros marginal	26
2.2.2.	Des personnages issus de la rupture	28
2.3.	Une rupture de l'aspect fictionnel du texte.....	30
2.3.1.	Un texte entre réel et fictif	31
2.3.2.	La prédominance du réel à travers le jeu de l'acteur entre le « je » et « il ».....	32
CHAPITRE III: ORGANISATION ACTANTIELLE DE LA PIECE		34
3.1.	Nomenclature des personnages de la pièce	35
3.1.1.	Le personnage central (L'Homme).....	35
3.1.2.	Le public.....	36
3.1.3.	Les personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement.....	36
3.1.3.1.	Le Lieutenant	36
3.1.3.2.	Le Caporal.....	36
3.1.4.	L'Homme éclaté en plusieurs personnages.....	36
3.1.4.2.	La femme du personnage central	37
3.1.4.3.	La grand-mère du personnage central	37
3.1.5.	Les personnages évoqués dans les récits et qui y ont une fonction.....	37
3.1.5.1.	Les personnages actifs ou ayant une fonction dans les récits	37
3.1.5.2.	Les personnages passifs ou justes évoqués.....	39
3.1.5.3.	La nomenclature de ces différents personnages peut se résumer dans le tableau suivant	39
3.2.	Dimension actorielle de la pièce	40
3.2.1.	Le personnage central	40
3.2.1.1.	Qualités.....	40
3.2.1.2.	Comportement.....	40

3.2.2.	Le public.....	40
3.2.2.2.	Comportement.....	41
3.2.3.	Les personnages mis en dialogue par le jeu de dédoublement.....	41
3.2.3.1.	Le Lieutenant De Bagnolet.....	41
	Il fait apparition dans la pièce grâce aux récits de l'Homme	41
3.2.3.2.	Qualité	41
3.2.3.2.1.	Comportement.....	41
3.2.3.2.2.	Le Caporal	41
3.2.3.2.3.	Qualité	42
3.2.3.2.4.	Comportement.....	42
3.2.4.	L'Homme éclaté en plusieurs personnages.....	42
3.2.4.1.	Monsieur Pêchu l'instituteur.....	42
3.2.4.2.	Qualité	42
3.2.4.3.	Comportement.....	42
3.2.4.3.1.	La femme du personnage central	42
3.2.4.3.2.	Qualité	42
3.2.4.3.3.	Comportement.....	42
3.2.4.3.4.	La grand-mère du personnage central	43
3.2.4.3.5.	Qualité	43
3.2.4.3.6.	Comportement.....	43
3.2.5.	Les personnages actifs ou ayant une fonction dans les récits	43
3.2.5.1.	L'adjudant Brouchette.....	43
3.2.5.1.1.	Qualité	43
3.2.5.1.2.	Comportement.....	43
3.2.5.1.3.	Maurice Boulard	43
3.2.5.1.4.	Qualité	43
3.2.5.1.5.	Comportement.....	44
3.2.5.1.6.	La femme de Maurice Boulard	44
3.2.5.1.7.	Qualité	44
3.2.5.1.8.	Comportement.....	44
3.2.5.1.9.	Robert et Monique Merdureau.....	44

3.2.5.1.10.	Qualité.....	44
3.2.5.1.11.	Comportement	44
3.2.5.1.12.	Gilberte Sidonie Suzette Bourson née Flatinger	44
3.2.5.1.13.	Qualité.....	44
3.2.5.1.14.	Comportement	45
3.2.5.1.15.	Germain Louis Amédée Bourson	45
3.2.5.1.16.	Qualité.....	45
3.2.5.1.17.	Comportement	45
3.2.5.1.18.	Roger Freud.....	45
3.2.5.1.18.1.	Qualité	45
3.2.5.1.18.2.	Comportement	45
3.2.5.1.19.	L'amant de sa mère.....	45
3.2.5.1.20.1.	Comportement	46
3.2.6.	Les personnages passifs ou justes évoqués	46
3.3.	Dimension actantielle de la pièce.....	46
3.3.1.	Reconstruction du récit	47
3.3.2.	Repérage des grands moments de sa vie.....	48
3.3.2.1.	Schéma actantielle de la pièce	50
CHAPITRE IV: SYSTEMES DU PERSONNAGE ET SYSTEMES DES PERSONNAGES DE LA PIECE		52
4.1.	Système du personnage de la pièce.....	53
4.1.1.	L'Homme à travers les autres personnages qu'il met en scène.....	53
4.1.1.1.	Le Lieutenant De Bagnolet.....	54
4.1.1.2.	Le caporal	54
4.1.1.3.	L'instituteur de ses dix ans, et sa grand-mère.....	54
4.1.1.4.	La femme de l'Homme.....	54
4.1.2.	Les Personnages du quotidien interprété par l'homme.....	54
4.1.2.1.	L'Homme-cuisinier	55
4.1.2.2.	L'Homme-agent marketing	55
4.1.2.3.	L'Homme agent de transport ferroviaire.....	55
4.1.2.4.	L'Homme-politicien.....	55

4.1.2.5.	L'Homme-philosophe	55
4.1.2.6.	L'Homme-poète	55
4.1.2.7.	Schéma du système du personnage de l'Homme.....	56
4.2.	Système des personnages de la pièce	57
4.2.1.	Réseau d'action et d'interaction de la pièce.....	58
4.2.1.1.	L'Homme et le public.....	58
4.2.1.2.	L'interaction L'Homme-Caporal et L'Homme-Lieutenant De Bagnolet	58
4.2.1.3.	L'interaction entre l'Homme et sa Femme	58
4.2.1.4.	Le système l'Homme et sa grand-mère	58
4.2.1.5.	Le système l'Homme et l'Instituteur Pêchu	59
4.2.1.6.	Le système l'Homme et les personnages évoqués	59
4.2.1.6.1.	Les Merdureau :	59
4.2.1.6.2.	Maurice Boulart et sa femme.....	59
4.2.1.6.3.	Les parents de l'Homme.....	59
4.2.1.6.4.	Roger Freud	60
4.2.1.6.5.	Les prêtres.....	60
4.2.2.	Représentation graphique de l'interaction verbale	60
4.2.2.1.	Schéma sur l'interaction verbale entre les personnages de la pièce	61
4.2.2.2.	Schéma sur le système relationnel	62
	CONCLUSION GENERALE	64
	BIBLIOGRAFIE.....	69
	TABLE DES MATIERES	76