

La rapidité dans *Les drames brefs* de Philippe Minyana

Speed in the short dramas by Philippe Minyana

MANUEL GARCÍA MARTÍNEZ

Universidad de Santiago de Compostela
manuel.garcia.martinez@usc.es

Abstract

Speed is an aspect of literary time rarely addressed by literary theories. This article deals with the speed of brevity in Philippe Minyana's short dramas. Philippe Minyana wrote *Drames brefs (1)* in 1995, and *Drames brefs (2)* in 1997. In rhetorical tradition conciseness is associated with speed. However, this series of short dramas gives rise to an impression of complex speed. At the same time that there is a prevailing impression of speed, desired by their author, there is also a sense of slowness. The analysis of these plays shows that rapid speed is mainly due to the brevity of the sentences, the abundance of breaks and the absence of links between the sentences, which correspond to the temporality of the text. Instead, the speed of the environments, the situations, the themes and the actions shown, which are an aspect of temporality within the text, evoke a repetitive world, and an impression of slowness.

Key-words

Brevity, narrative speed, temporality, short theatre.

Resumen

La velocidad es un aspecto del tiempo literario poco abordado por las teorías literarias. Este artículo trata la velocidad de lo breve en los dramas cortos de Philippe Minyana, que escribió *Drames brefs (1)* en 1995, y *Drames brefs (2)* en 1997. Lo conciso está asociado por la tradición retórica a la rapidez. Sin embargo, esta serie de dramas breves dan lugar a una impresión de velocidad compleja. Al mismo tiempo que producen una impresión dominante de rapidez, deseada por su autor, suscitan igualmente una sensación de lentitud. El análisis de estas obras muestra que la rapidez se debe principalmente a la brevedad de las frases, la abundancia de rupturas y la ausencia de nexos de relación entre las frases, que corresponden a la temporalidad del texto. En cambio, la velocidad de los ambientes y las situaciones, los temas y las acciones mostradas, que son un aspecto de la temporalidad dentro del texto, evocan mundo repetitivo y una impresión de lentitud.

Palabras claves

Brevidad, velocidad narrativa, temporalidad, teatro breve.

1. Introduction

La notion de vitesse a été très peu abordée par la théorie littéraire. Pourtant la vitesse est considérée par la sociologie comme une expérience temporelle quotidienne qui est fondamentale dans la modernité tardive (Rosa, 2010: 53). Elle est aussi une des principales expériences que nous vivons aujourd'hui dans le temps en littérature (Kukkonen, 2020: 74). Cet article porte sur la vitesse du bref dans les *Drames brefs* de Philippe Minyana.

Dans la tradition littéraire, l'idée de brièveté est associée à celle de rapidité. Par exemple, Démétrios, au III^e-II^e s. av. J.-C., signalait que "l'élégance du style est due à 'l'effet de vitesse' produite par la concision de l'écriture" (Demetrios, 1993: 42; Dessons, 2015: 79); Quintilien indiquait la rapidité qu'impliquait retirer les termes superflus¹...

Philippe Minyana écrit *Drames brefs (1)* en 1995, et *Drames brefs (2)* en 1997.² *Drames brefs (1)* est composé de six drames courts, indépendants les uns des autres, et *Drames brefs (2)* de huit. Ces drames brefs participent de goût de la modernité pour les formes brèves. Par ailleurs, l'auteur voulait une rapidité pour le jeu de ces pièces et il utilisa divers recours stylistiques et dramaturgiques pour inscrire cette vitesse dans ses textes. Néanmoins la vitesse de ces pièces est très particulière: malgré leur rapidité, leur lecture laisse une impression de monde hors du temps, plongé dans la lenteur.

Aussi cet article cherchera-t-il à démontrer d'abord la nature de la brièveté et la concision des textes mêmes, puis à mettre en rapport la concision et la rapidité, en étudiant les marqueurs de cette dernière, pour ensuite essayer d'analyser l'origine de ces impressions de vitesse si différentes.

Mais de quelle vitesse s'agit-il? A quel niveau se situent cette ou ces vitesses? Dans les textes littéraires, la distinction des niveaux où les vitesses apparaissent permet d'aborder cet aspect.

Nous prendrons comme point de départ pour l'analyse de ces niveaux, la distinction établie par Michel Sandras, suivant Paul Ricoeur (1984), entre d'une part, la temporalité "(...) du texte lui-même, déterminée par certaines de ces caractéristiques formelles", comme les vers dans le cas des poèmes, les rimes, la forme graphique, ou l'espacement, l'intervalle ou encore la fin suspendue, l'absence de clôture qui "(...) aménagent une respiration pour le lecteur: pour méditer, s'interroger" (Sandras, 2017: 11); d'autre part, la temporalité

(...) interne au texte, au dit, qui correspond à l'expérience du temps dans l'histoire du sujet. (...) Elle est éclairée par le célèbre développement de Saint Augustin dans le livre XI des *Confessions* et sa conception de triple présent: présent de l'attente (le fu-

1 Quintilien, 1976. *Institution Oratoire*. Livres IV-V. Paris, Belles Lettres.

2 *Drames brefs (1)* fut publié aux Éditions Théâtrales, en 1995, et mis en scène par Robert Cantarella au Théâtre Sorano de Toulouse, en octobre 1995, et au Théâtre Ouvert, à Paris, en novembre-décembre 1995. *Drames brefs (2)* fut publié aux Éditions Théâtrales, en 1997, et mis en scène pour la première fois par Philippe Minyana à la Maison des arts de Bordeaux, en janvier 1998.

tur), celui de l'attention (le présent du présent), celui du souvenir (le présent du passé) (Sandras, 2017: 11).

Pour Paul Ricoeur, la vitesse se trouve aux deux niveaux (1984: 147). Analysant la vitesse du roman, K. Kukkonen distingue également deux niveaux: la vitesse du discours, la vitesse qui est inscrite dans la forme de narration (Kukkonen, 2020: 74), et la vitesse de l'histoire, vitesse à laquelle vivent les personnages où se succèdent les événements de l'histoire. Elle propose de remplacer la formule traditionnelle du "temps du discours" par "la vitesse du discours" et celle du "temps de l'histoire" par la "vitesse de l'histoire" pour parler de la vitesse narrative (accélération ou désaccélération) (Kukkonen, 2020: 75)³.

Cependant, comme tous les textes dramatiques, les *Drames brefs* contiennent également une autre dimension qui est due à la finalité scénique du texte, rendue évidente par l'oralité des textes.

2. La brièveté des pièces

La vitesse (et notamment la rapidité) est d'abord d'ordre discursif et la rapidité est un effet sensible du bref (Dessons, 2015: 92). De nombreux facteurs contribuent à la brièveté des pièces analysées.

Leur dimension est très limitée. Chacune de ces pièces comprend seulement entre quatre et neuf pages. Plusieurs de ces pièces sont subdivisées en séquences plus brèves. Par exemple, *Deux C'est ainsi* dans *Drames brefs (2)*, comprend six sous-séquences, dont certaines sont très courtes ne comprenant qu'une seule phrase...

Les phrases sont brèves, indépendamment de leur disposition, et les propositions indépendantes sont nombreuses.

Les deux livres sont sensiblement différents quant à la disposition des phrases. Dans *Drames brefs (1)*, les répliques tendent à être ordonnées comme des vers libres très courts, comme dans *Un*:

FILS 2.–
Il est vrai qu'on fourbissait les armes
les pires
les mots les expressions
en pleine figure des refus
les regards qu'on jette exprès
et on prévoit les regards
des regards aiguisés (...) (Minyana, 1995: 23).

3 Il faut par ailleurs noter que la brièveté de *Drames Brefs*, fait qu'il y ait peu de variations de vitesse au sein d'une même pièce. Nous parlons de rapidité ou d'accélération soit quand le déroulement de la pièce produit cette impression par rapport à la mémoire que nous conservons de la vitesse des pièces théâtrales (du même genre ou avec des situations semblables) soit quand il se produit une variation de l'impression de vitesse le plus souvent au sein même d'une réplique.

Dans *Drames brefs* (2), les phrases se suivent dans de longues répliques –qui ne sont pas sans rappeler les monologues de *Chambres* (1986), *Inventaires* (1987) ou *André* (publiés en 1993)–, comme dans *Un ami* dans *Drames brefs* (2):

HOMME À LA LETTRE.- (*voix stridente, sans doute*)

Sa vie ne tenait qu'à un fil notre ami est parti avant-hier au petit matin si l'expression abattu par le chagrin est discutable l'expression ivre de chagrin en dit plus nous étions ivres de chagrin c'est-à-dire chancelants l'expression il faut nourrir son chagrin est exacte nous le nourrissions gigot-flageolets bavette à l'échalote petit salé-lentilles boeuf bourguignon tête de veau langue de boeuf haddock morue tarte aux fruits (...)
(Minyana, 1997 [2006]: 13).

Cependant ces longues répliques sont en réalité des monologues. Il y a peu de dialogues à proprement dit: les répliques ne trouvent aucune réponse.

Par ailleurs, les répliques sont suivies de didascalies indiquant des mouvements ou les positions des personnages, qui interrompent la continuité. Les didascalies indiquent des actions brèves, simples, répétitives et souvent énigmatiques. Par exemple, les didascalies, indiquant des “pauses” très nombreuses dans *Cinq* de *Drames brefs* (1), marquent la concision de phrases:

L'HOMME GRIS.–
Ma maman est morte
Petite pause.
Née en novembre
Prénom Bernadette
Petite pause.
Une grande gigue
Petite pause.
Un mariage un électricien
pas d'échange rien la routine (Minyana, 1995: 59).

3. La rapidité des textes

La dimension des pièces et la brièveté des phrases ne sont pas les seuls facteurs qui contribuent à l'impression de rapidité.

Au sein des répliques, souvent il n'y a pas de ponctuation. Philippe Minyana a découvert les effets de l'absence de ponctuation en jouant une pièce de Michel Vinaver⁴. Sans ponctuation les phrases différentes se suivent sans rupture, ce qui leur confère une plus grande rapidité.

4 “Et il y a eu Vinaver. J'ai travaillé en tant qu'acteur sur le théâtre du Vinaver, qui n'était pas ponctué. J'en ai vu les avantages. Le texte avait des ailes tout à coup. Il y avait cette inévitable et relative vitesse de la parole qui me correspond, qui me convient bien parce que c'est aussi ma vitesse à moi dans la vie” (Minyana, 2000: 110).

Par ailleurs, il y a peu de mots de liaison qui structurent le développement de la pensée. Kathryn Hume indique qu'un des moyens pour créer une sensation d'accélération consiste à enlever les transitions et les liens attendus (2005: 111) ou encore multiplier les éléments (2005: 110). La suite des phrases établissent directement des associations sémantiques inattendues, faisant l'économie d'une "argumentation qui aurait été nécessaire pour que ces termes aient une légitimité logique ou discursive à être associés" (Dessons, 2015: 84): la succession des phrases dans les répliques, à la façon des images d'un poème, suppose souvent un raccourci dans la construction du sens. L'absence de ponctuation et de mots-outils font que les phrases soient mises à un même niveau, non hiérarchisées "(...) à l'exacte image de la banalité des vies qu'ils restituent" (Corvin, 2000: 19).

D'autre part les énumérations sont nombreuses. Les mêmes mots, les mêmes structures syntaxiques, les mêmes expressions et les mêmes thèmes sont repris avec des variations, comme les éléments d'une phrase musicale; en outre, l'absence de mots de liaison augmente l'effet de répétition. L'effet de rapidité de succession des mots se trouve ainsi accru. L'adaptation de *Philoctète* de Sophocles par Philippe Minyana⁵ est un exemple de ces variations:

COMMENT DIRE C'ÉTAIT LA GUERRE JE FUS BANNI JE FUS PIQUÉ PAR UN
SERPENT ON ME LAISSA POUR MORT ON DIT DE MOI IL EST MORT EN FAIT
J'ÉTAIS PIQUÉ AU PIED LA PLAIE QUI S'ÉTAIT INFECTÉE S'ÉTAIT MISE À
PUER JE PUAIS DU PIED ET ILS M'ONT ABANDONNÉ DANS L'ÎLE JE PUAIS
(...) (Minyana, 1997 [2006]: 55).

Par ailleurs, la suite des séquences des répliques contiennent de nombreuses fulgurances, au sens d'un mot ou d'une phrase qui apparaît comme un événement qui crée un choc et un contraste avec ce qui précède. Au départ de la notion de fulgurance se trouve l'idée de l'éclair: "Avec l'éclair (le *fulgur*, la foudre), on atteint ainsi le summum de la brièveté, l'extrême condensation, l'intensité maximum de l'expression". Du point de vue temporel, la fulgurance est un "temps extrêmement court, voire une sorte de suspens inouï de la perception du déroulement du temps" (Meynard, Thomas, 2021: 12). Dans les *dramas breves*, la suite de phrases est une succession rapide d'images imprévues, où parfois une réplique isolée révèle le sens des phrases antérieures, par exemple dans *Insert (Images filmées) de Dramas breves (1)*.

VOIX 1.-
Elle faisait les cent pas les cent pas
Visage ravagé par
Masque du

5 Dans la pièce éponyme, le héros grec Philoctète, un personnage anonyme et solitaire, exilé du monde et de lui-même, exprime la douleur et la souffrance physique d'un corps vieillissant (Humbert-Mougin, 2018: 427-431), ce qui correspond avec le thème principal des *Dramas Breves*.

Ignorant tout des lois de ce
Peu préparée aux rudesses de
Si peu de vie en elle
Pâle les cent pas (...) (Minyana, 1995: 63).

Souvent le déroulement produit l'impression d'une accélération, par la répétition et l'accumulation des recours mentionnés ci-dessus. Dans les *Drames brefs* cependant, ces impressions d'accélération se limitent le plus souvent à l'intérieur des répliques.

La simultanéité contribue également à la rapidité. La relation entre la simultanéité et la rapidité a été analysée de plusieurs façons. Pour Gérard Dessons, le bref a pour conséquence que le discours perde la "linéarité de l'acte empirique de la lecture" pour acquérir une "modalité particulière qui se comprend davantage comme une simultanéité d'effets" (Dessons, 2015: 89). Les actions inachevées des *Drames brefs* vont encore plus loin dans le même sens: comme elles ne sont pas associées dans une suite, elles se poursuivent implicitement et deviennent simultanées aux actions qui sont énoncées ultérieurement. Par ailleurs, pour la sociologie de l'accélération (Rosa, 2010: 96; Aubert, 2018: 12-14) qu'un individu vive plusieurs déroulements simultanés –comme cela est fréquent dans la vie quotidienne actuelle–, a pour conséquence une accumulation d'actions et de données beaucoup plus importante qu'il n'est habituel dans un laps de temps donné, ce qui produit une impression d'accélération.

L'écriture dramatique de Philippe Minyana est élaborée en vue de sa réalisation scénique. L'oralité de ses textes contribue à la rapidité. Philippe Minyana s'inspire du théâtre de Michel Vinaver et du théâtre du quotidien. Ses textes présentent des "gens ordinaires" dont il parvient à préserver une partie de leur forme de parler, "l'oralité de leur discours, ou du moins à en donner l'impression" (Corvin, 2000: 10). La part de la signalisation modale, où domine le registre vocal, qui opère sur les moyens corporels et physiques en même temps qu'elle indique la réalisation orale d'une société et d'un moment de l'histoire, où ne sont pas toujours suivies les règles conventionnelles, est très importante dans les textes de Minyana: "L'action vocale entraîne un desserrement des contraintes linguistiques; elle laisse émerger les traces d'un savoir sauvage, émanant de la faculté langagière même, dans la complexité concrète et la chaleur de la relation interpersonnelle" (Zumthor, 1987: 179).

L'auteur conçoit ses textes comme une partition, qui doit être interprétée et complétée par les acteurs, afin de trouver la forme de jeu adéquat et y inscrire les pauses (Minyana, 2000: 111). Ces textes ont été écrits en contact avec les acteurs qui allaient jouer le rôle. Dans l'élaboration de *Drames brefs (1)* et *Drames brefs (2)*, Philippe Minyana a été même présent dans le "processus de production du spectacle" (Maragnani, 2000: 83). Or, face à la lenteur relative des mises en scène des années 80 d'un metteur en scène comme Antoine Vitez, Philippe Minyana préférait l'urgence de la parole, "(...) cette parole verticale qui touche directement le public" (Giorgetti, 2000: 124):

Le théâtre pour moi, dit-il ce sont des mots qui roulent et qui font du bruit (...) C'est le phrasé qui m'intéresse (...) c'est-à-dire une vitesse d'exécution (...) Ce qui était intéressant était (...) de jouer la partition. C'est-à-dire de ne pas jouer le sens mais l'allure musicale, la rapidité ("La parole irréprouvable", Mardis du théâtre de France Culture, 25 février 1992, cité par Corvin, 2000: 19).

Cette vitesse semble surtout due à une recherche d'une nouvelle forme de jeu, d'un nouveau rapport entre le texte et les acteurs sur scène, réagissant contre les dictionnaires naturalistes conventionnelles, comme faisait Antoine Vitez, grâce à une diction très éloignée de la parole spontanée. Ainsi les personnages des pièces de Philippe Minyana n'ont pas de psychologie naturaliste, et les textes écartent toute possibilité de jeu réaliste (Minyana, 2000: 111).

Néanmoins, la vitesse adoptée varie en fonction des étapes dans sa longue carrière, créant différentes écritures (Pavis, 2000: 39). Dans *Chambres* (1986) ou *Inventaires* (1987), ou *André*, Philippe Minyana introduit, selon Robert Cantarella, quelque chose de nouveau dans le théâtre français, des logorrhées, un flot de paroles très rapides, qui semblent ne pouvoir être arrêtées, qui échappaient aux conventions des dialogues (Minyana, 2000: 112). La rapidité des monologues de *Chambres* est due au flux de paroles et de thèmes qui se succèdent et se mélangent dans un langage parlé, avec des reprises sans transition, de scènes privées, d'images de corps.... Avec *La Maison des morts* et *Drames brefs (1)*, que Minyana appelle "pièces de deuil" il y a une écriture, plus segmentée, une parole plus "(...) courte, serrée, dense, segmentée (...)" (Maragnani, 2000: 81). "Chaque parole est sans cesse en recommencement, comme de petits jaillissements qui, au bout du compte, épuise les êtres, les corps, et constitue le drame." (Maragnani, 2000:85).

Dans les *Drames brefs*, la rapidité du discours tient à la succession accélérée d'images, de paroles et d'actions brèves. Temps fugace, rapide et abrupt, même dans la prétendue lenteur finale, quand le texte retrace en pointillé les derniers instants de vies banales et anonymes, le passage de la vie à la mort, si souvent étendu dans la fiction. Minyana, au contraire, évoque une vie par des fragments disloqués en bouts de phrases épars, et répète l'indistinction de disparitions de personnes sans nom, comme un pénétrant et à peine déformant miroir de toutes les disparitions réelles.

Par ailleurs, les textes de Philippe Minyana montrent une autre forme de rapidité, qui est provoquée par l'impression de coïncidence entre le sens et la forme du texte, entre la pensée et son expression. Gerard Dessons indique que l'impression de rapidité qui

(...) peut s'éprouver à la lecture d'un texte provient du sentiment d'une parfaite coïncidence entre la production d'une pensée et son expression, avec l'idée que dans un tel discours, davantage qu'ailleurs, le langage n'est plus le truchement d'une pensée, le véhicule d'un raisonnement, mais qu'il est cette pensée même, ce raisonnement même (Dessons, 2015: 79).

L'impression de vitesse est alors qualitative (Dessons, 2015: 95) ou si nous suivons Ricoeur "à la limite du quantitatif et du qualitatif" (Ricoeur, 1984: 148). Or, cette coïncidence se retrouve dans l'écriture de Philippe Minyana. La forme des répliques correspond aux ambiances étranges, aux réactions mystérieuses des personnages qui maintiennent des rapports décalés. Il y a, selon Michel Corvin, une "(...) adéquation entre une forme répétitive obsédante et la signification elle-même, porteuse d'une vision catastrophique de l'existence" (Corvin, 2000: 24).

4. La lenteur des textes

Néanmoins l'accélération ne doit pas cacher la complexité des temporalités et l'ambiguïté des *Drames brefs* de Philippe Minyana, qui favorisent selon Michel Corvin, "(...) une réception à double versant: le spectateur rit en même temps qu'il s'émeut" (2000: 17). Un phénomène semblable a lieu en ce qui concerne la vitesse. En réalité, l'impression de rapidité, que nous venons d'évoquer, contraste avec la profonde lenteur des situations et des cadres des drames, ce que K.Kukkonen appelle la "vitesse du monde de l'histoire" que ni les actions ni les paroles ne changent.⁶ L'absence d'action et l'immobilité du monde revêtent les scènes rapides d'une temporalité imprécise imbue de lenteur.

Cette impression d'absence de mouvement est établie par plusieurs recours stylistiques et dramatiques. D'abord, dans presque tous les *Drames brefs*, les personnages sont immobiles ou font peu de mouvements. Souvent ils écoutent en silence ou sont "aux aguets" (Minyana, 1995: 41). Leurs mouvements, quand ils ont lieu, sont brusques et soudains, et leurs sorties de scène inattendues.

D'autre part les personnages, semblables à des figures mécaniques, n'existent que lors de leurs prises de paroles⁷. L'absence de psychologies définies alors que le contexte et les faits évoquent souvent une sensation de vide et de fin de vie tend à accroître également l'impression de lenteur.

La succession de leurs actions ne crée d'autre progression que l'acheminement vers la disparition. Les actions des personnages semblent toujours des réactions, qui s'avèrent inaptes à changer la situation. D'ailleurs les personnages évoquent uniquement des événements et des actions du passé, dominées par un sentiment d'indifférence. Les personnages n'ont pas de perspective de futur. Leurs actions demeurent le plus souvent inachevées. Les nouvelles informations font avancer la pièce, mais les répétitions ultérieures viennent annuler toute progression. Semblables à des îlots séparés, des répliques fragmentaires résument

6 Cet auteur souligne l'importance de l'impression de vitesse, facilement perceptible à la lecture, qui émane du monde de l'histoire: " 'Storyworld speed' refers to the impression of speed in the storyworld that arises from its embodied language" (Kukkonen, 2020: 75).

7 L'utilisation des personnages-figures, qui correspond à une tendance du théâtre français contemporain, a pour conséquence que des personnages soient davantage des effets de paroles qui suivent leur propre logique que des personnalités antérieures à leurs répliques (Sermon, 2004: 233).

d'une façon elliptique quelques épisodes de la vie d'un personnage jusqu'au dénouement de la pièce. Toutes les pièces transmettent l'isolement des personnages. Par exemple dans la *Insert dans Dramas breves (1)*:

Les cent pas les cent pas
Fiasco
Dans sa demeure
Pas d'autre issue que le tombeau
Au promontoire alla
Plaf
Là là dans les eaux là
Mise en bière
Le tintouin
Pas de larmes non taries
Toux
ou lentes à venir (Minyana, 1995: 66).

Les expériences temporelles que vivent le lecteur et le spectateur dépendent de la succession de sensations évoquées sur scène: la peur de la perte de la lucidité, l'énumération des souffrances, l'angoisse de la solitude et la mort. Ces thèmes sont dus à l'influence de la pensée de Cioran, d'un pessimisme proche d'une partie de l'oeuvre de Beckett, et participent d'"une permanente obsession crépusculaire" (Corvin, 2000: 9): l'ambiance des *Dramas breves* et les temporalités des personnages reproduisent une expérience de vide, de lenteur et de non-temps.

5. Conclusion

Ainsi la distinction de la temporalité du texte et la temporalité dans le texte permet d'expliquer l'origine de la complexité des impressions de vitesses contradictoires des *Dramas breves* de Philippe Minyana. La temporalité du texte avec son rythme, ses ruptures diverses, suscite, dans les textes analysés une expérience de rapidité, tandis que la temporalité dans le texte promet une impression de temps arrêté, proche de l'immobilité. L'impression de rapidité, évoquée par Gérard Dessons (2015), due à la justesse du rapport entre la pensée et la forme peut aussi être expliquée par la comparaison entre la vitesse du texte et la vitesse dans le texte. Enfin, le registre oral des *Dramas breves* suppose une rapidité particulière, celle d'une certaine façon de parler d'une époque particulière.

La rapidité des textes de Philippe Minyana coïncide avec l'accélération de la Modernité tardive. Celle-ci se reflète dans les textes dramatiques (García Martínez, 2023:15-54), notamment: a/ dans la vitesse de la temporalité du texte, par la structure, le discours, où la multiplicité des actions ou des stimuli, les ruptures dans le développement, les changements de niveau des actions et la simultanéité des déroulements différents créent une impression

de rapidité; b/ dans la vitesse de la temporalité inscrite dans le texte, surtout dans la façon dont les personnages vivent les conséquences de l'accélération de la vie quotidienne: la sensation de concentration des actions qu'ils doivent faire dans des délais de plus en plus courts, la sensation d'avoir à réaliser de plus en plus d'actions dans un laps de temps donné, l'idée d'avoir à se dépasser constamment, la sensation de vivre "mille événements" mais de perdre le contrôle de leur vie, et se sentir aliéné du monde qui les entoure (Rosa, 2012 [2010]: 114), ou encore l'impression de vivre un grand nombre d'évènements mais qui cependant n'entraînent pas de véritables changements, comme indique Paul Virilio (2010).

À l'exception de cette dernière expérience, les *Drames brefs*, malgré leur vitesse, ne recueillent aucune de ces expériences qui sont la conséquence de l'accélération de la vie quotidienne; de même, ils n'incluent pas les éléments qui contribuent à l'accélération actuelle de la représentation théâtrale: il n'y a pas d'ordinateurs personnels –bien que les ordinateurs personnels soient utilisés depuis le début des années 80–, ni de téléphones portables; il n'y a non plus d'intermédialité dans les scènes. Cependant les textes analysés ont les caractéristiques formelles de la temporalité du texte qui suscitent une impression de rapidité (a). L'auteur adhérerait-il à l'éthique de l'accélération de la vie actuelle guidée par un souci économique (faire et vivre les choses le plus rapidement possible pour avoir davantage d'expériences ce qui est considéré comme une "vie meilleure" pour les partisans de l'accélération, ou encore accélérer pour avoir une plus grande rentabilité)? Cela est fort peu probable. Bien au contraire l'importance accordée au phrasé et à la voix, la recherche d'une diction non naturaliste, font plutôt penser à un éloignement des clichés dans la recherche d'une plus grande adhésion de l'acteur à un jeu concret. Cependant quelque soit l'attitude explicite de l'auteur par rapport à la vitesse, notamment à l'accélération de Modernité tardive, la rapidité inscrite dans les textes dramatiques est influencée par l'époque de leur écriture, parfois à l'insu de leur auteur. Malgré des motivations autres, les *Drames brefs* choisissant une rapidité innovatrice, préfigurent un changement de rythme de la société, un nouveau rapport social à la vitesse où l'accélération devient de plus en plus présente.

Références bibliographiques

AUBERT, Nicole. (dir.). 2018. *@ la recherche du temps*. Toulouse, Éditions Érès.

CORVIN, Michel (sous la direction de). 2000. *Philippe Minyana ou la Parole visible*. Paris, Ed. Théâtrales.

CORVIN, Michel. 2000. "Chez Minyana, c'est la forme qui fait sens" in Corvin, Michel (ed.). *Philippe Minyana ou la Parole visible*. Paris, Ed. Théâtrales, 9-26.

DEMETRIOS, 1993. *Du style*. Paris, Belles Lettres, 137.

DESSONS, Gérard. 2015. *La voix juste. Essai sur le bref*. Paris, Editions Manucius.

DOUZOU, Catherine. 2016. “Une résurgence traumatique ‘temps zéro’. *Les guerriers de Philippe Minyana*” in *French Forum Summur*, Fall, vol.41, nos.1-2, 75-90.

GIORGETTI, Florence. 2000. “Une actrice en attente de paroles” in Corvin, Michel (ed.). *Philippe Minyana ou la Parole visible*. Paris, Ed. Théâtrales, 121-126.

GARCÍA MARTÍNEZ, Manuel. 2023. “La representación de la aceleración en los textos dramáticos contemporáneos” in García Martínez, Manuel & Cristina Vinuesa Muñoz (eds.). *La representación de la aceleración en el teatro contemporáneo*. Berlin, Peter Lang, 15-54.

HUMBERT-MOUGIN, Sylvie. 2018. “Relectures contemporaines de *Philoctète* de Sophocles (Heiner Müller, Philippe Minyana)” in *Vivre comme on vit. Hommage à Philippe Chanlin*. Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 427-431.

HUME, Kathriyn. 2005. “Narrative Speed in Contemporary Fiction”, *Narrative*, Vol.13, n.2, May: 105-124.

KUKKONEN, Karin. 2020. “The speed of the plot. Narrative acceleration and deceleration.” *Orbis Litterarum*, no. 75, 73-85.

MARAGNANI, Frédéric. 2000. “Projet d’écriture/ pratique de l’acteur/ techniques de la scène” in Corvin, Michel (ed.). *Philippe Minyana ou la Parole visible*. Paris, Ed. Théâtrales, 81-87.

MEYNARD, Cécile & Karima THOMAS. 2021. “Introduction. Le temps de la Fulgurance. La brièveté en question” in Meynard, Céline & Karima Thomas (eds.). *L’ultra-bref. Le temps de la fulgurance*. Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 11-41.

MINYANA, Philippe. 1995. *Drames brefs (1)*. Paris, Éditions théâtrales.

MINYANA, Philippe. 2006 [1997]. *Drames brefs (2)*. Paris, Éditions théâtrales. Préface de Noëlle Renaude.

MINYANA, Philippe. 2000. “Chambres/Inventaires: la poétique du banal. Entretien de Philippe Minyana et Robert Cantarella. Été 1999” in Corvin, Michel (ed.). *Philippe Minyana ou la Parole visible*. Paris, Ed. Théâtrales, 107-119.

PAVIS, Patrice. 2000. “Sous bénéfiques d’Inventaires’: l’écriture retorse de Philippe Minyana.” in Corvin, Michel (ed.) *Philippe Minyana ou la Parole visible*. Paris, Ed. Théâtrales, 39-56.

QUINTILIEN. 1976. *Institution Oratoire*. Livres IV-V. Paris, Belles Lettres.

RICOEUR, Paul. 1984. *Temps et récit 2: La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Éditions du Seuil.

ROSA, Hartmut. 2010. *L’accélération. Une critique sociale du temps*. Paris, éditions La Découverte.

ROSA, Hartmut. 2012 [2010]. *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris, La Découverte.

SANDRAS, Michel. 2017. “Formes poétique brèves et temporalités” in Andro-Ueda, Maki; Toshio Takemoto & Jessica Wilker (eds.) *Poésie brève et temporalité*. Villeneuve-Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 21-32.

SERMON, Julie. 2004. *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. <[https:// hal.science/tel-01832413](https://hal.science/tel-01832413)> [10/04/2023]

VIRILIO, Paul. 2010. *Le grand accélérateur*. Paris, Éditions Galilée.

VITEZ, Antoine. 1991. *Le théâtre des idées*. Paris, Éditions Gallimard.

ZUMTHOR, Paul. 1987. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris, Editions du Seuil.