N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Le drame figuratif : quand l’écriture fait émerger des entités mnésiques

Pénélope DECHAUFOUR *Maître de conférences*
Département Théâtre, UFR1
RIRRA 21
Université Paul-Valéry Montpellier

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2640-le-drame-figuratif-quand-l-ecriture-fait-emerger-des-entites-mnesiques
DOI : numerev_2600
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DECHAUFOUR, P. (2025) Le drame figuratif : quand l’écriture fait émerger des entités mnésiques . *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2600

Cet article s’intéresse à la présence exponentielle du corps dans le tissu de certains textes dramatiques contemporains qui sont irrigués par des problématiques mémorielles à la croisée de l’intime et du collectif. Il part de l’hypothèse qu’un régime dramaturgique propre pourrait permettre de réfléchir aux modalités esthétiques et aux enjeux de ces textes : le drame figuratif. Inspiré de modèles picturaux qui ont revisité la représentation de l’humain au 21e siècle, notamment sous l’impulsion de la rencontre avec des esthétiques extra-européennes, les écritures du drame figuratif relèvent d’un paradigme animiste qui préoccupe une société contemporaine occidentale marquée par le rationalisme et s’étant éloignée d’un certain rapport à la mémoire des morts.

Abstract

This article examines the exponential presence of the body in the fabric of certain contemporary dramatic texts, which are permeated by issues of memory at the intersection of the personal and the collective. It posits that a specific dramaturgical approach could allow for reflection on the aesthetic modalities and stakes of these texts: figurative drama. Inspired by pictorial models that have revisited the representation of the human in the 21st century, particularly through the influence of non-European aesthetics, the writing of figurative drama stems from an animistic paradigm that preoccupies a contemporary Western society marked by rationalism and having distanced itself from a certain relationship to the memory of the dead.

Mots-clés :
Mémoire, Voix, Mort, Personnage, Figure, Memory, Figuration, Voice, Death, Character

---

J’aimerais proposer ici de réfléchir à la présence exponentielle du corps dans les dramaturgies textuelles contemporaines en revisitant un terme particulièrement présent dans les études sur le drame moderne et contemporain et qui signale cette symptomatique du corps : celui de « figure ». Je ne souscris pas à la dichotomie instaurée entre « figuratif », employé aujourd’hui comme un synonyme d’illustratif et « figural » utilisé, à la suite de Gilles Deleuze et de Jean-François Lyotard, pour désigner les phénomènes de défiguration et d’échappée vis-à-vis du figuratif (au sens d’illustratif) et pour tendre vers une esthétique du floutage qui rompt avec tout principe d’unicité narrative voire de rapport à la fable. La notion de drame figuratif propose d’esquisser une troisième voie en revenant à l’idée selon laquelle l’art figuratif entend travailler à une représentation du visible, régime dont découle alors différentes

modalités esthétiques exploitant une palette large de possibles entre le naturalisme et la stylisation, mais en se détournant de l'abstraction pure. Dans le domaine du texte dramatique contemporain, le drame figuratif s'avère être sous-tendu par une dimension spirituelle qui guide le geste d'écriture vers une tentative de donner une figure – une représentation – à des entités non pas absentes ou abstraites, mais rejetées hors de notre champ de vision par un paradigme dominant en Occident depuis l'avènement de la modernité : la rationalité. Ce paradigme, faisant écho au développement du matérialisme, a rejeté hors du système de la logique et de la raison la considération pour les manifestations de la mémoire. Les textes qui relèvent du drame figuratif sont à envisager comme des poétiques de la mémoire car leur dramaturgie repose avant tout sur le fait d'être « habités » par des entités ensevelies ou refoulées qui refont surface par le biais du dispositif théâtral dévoilant leurs présences immatérielles parmi nous. La notion de drame figuratif est une proposition pour nommer ce geste singulier qui s'est développé depuis la seconde moitié du 20^{e} siècle dans les écritures dramatiques contemporaines opérant par transferts et influences réciproques des esthétiques scéniques du théâtre dit « d'images », de la performance et du paradigme organique proposé, entre autres, par Antonin Artaud.

1. QUAND LA MÉMOIRE "ANIME" LE GESTE ARTISTIQUE

S'appuyant sur les procédés esthétiques des poétiques modernes et des pratiques artistiques qui se construisent esthétiquement sur le principe de la transdisciplinarité des arts, le drame figuratif part de l'hypothèse qu'un geste plastique, à l'instar du travail de figuration que l'on retrouve dans les arts picturaux depuis la période moderne, peut exister au sein du matériau textuel comme il a su contaminer fructueusement les plateaux de théâtre depuis la fin du 19^{e} siècle. Ce rapport à la figure, à l'objet et à la matière, n'est pas sans lien avec un certain état du monde qui vit de profondes mutations depuis l'essor du capitalisme mondial favorisé, entre autres, par la traite transatlantique qui marqua les débuts de la mondialisation. En effet, les échanges commerciaux et culturels entrepris dès l'époque de l'impérialisme occidental ont contribué à faire se rencontrer des paradigmes très différents. Ainsi, la plupart des gestes révolutionnaires en matière d'œuvres picturales (on pense, par exemple, à Pablo Picasso) sont fortement influencés par la statuaire africaine et le rapport que cette dernière entretient avec la figure humaine[1]. Ce rapport est quant à lui marqué par le principe d'une réalité alternative au matérialisme occidental. Cette réalité comprend la présence possible de l'immatériel considéré non pas à l'état de chimère ou entendu métaphoriquement, mais pris en compte en tant que force agissante sur le monde. Ce lien avec l'immatériel, auquel l'homme moderne occidental a tourné le dos, explique en partie le besoin de donner une figuration « à » par le biais de la création. On constate d'ailleurs de manière récurrente la présence de statuettes, de masques, de poupées ou

de pantins fonctionnant comme des viatiques dans tous types de situations, qu'elles soient ou non liées à un quelconque culte.

L'engouement des artistes occidentaux (tels que Fernand Léger, Pablo Picasso ou encore Alberto Giacometti) pour les esthétiques de la statuaire africaine dans le tournant d'un XX^{e} siècle particulièrement marqué par l'industrialisation, l'expansion impérialiste, les conflits armés et les crimes de masse (dont pour la première fois des photographies ont été diffusées), est aussi à rapprocher de questionnements existentiels qui préoccupèrent alors beaucoup la philosophie et l'émergence de la psychanalyse. Si le théâtre en est également bouleversé, en mettant désormais en scène des conflits non plus seulement intersubjectifs mais impliquant l'introspection et les méandres de l'intrasubjectivité humaine (Sarrazac 2012[2]), la violence du contexte historique pris dans le maelström de la nouvelle mondialisation en est aussi la cause. Les variations au sein de la figuration signalent un rapport ténu mais problématique à une mémoire traumatique qui ne trouve pas d'issue. La mémoire est sans doute l'élément immatériel le plus tangible qui soit et on parle aujourd'hui beaucoup, dans le domaine de la psychogénétique[3], des impacts de la mémoire transgénérationnelle étouffée par un déni individuel ou collectif. Le corps contemporain convoque par ailleurs et notamment dans l'espace scénique, des territoires d'ordre politique et se fait l'écho des traumas qui nous hantent et nous mettent collectivement à l'épreuve. L'espace de la création et plus particulièrement celui du théâtre – art vivant – est une puissante interface mnémonique permettant (par la réinvention du dispositif de la cérémonie) la prise en charge de ces maux dans une tension inextinguible entre l'intime et le collectif que le motif de la « réparation », de plus en plus présent, entend décrypter[4]. Ainsi, il m'est apparu que la prospérité des esthétiques figuratives, plus particulièrement dans le courant du XX^{e} siècle concernant les représentations de l'humain dans le milieu des arts visuels, était à mettre en corrélation avec l'importance prise par la performance qui se veut fréquemment esthétique du corps violenté et mis à l'épreuve, quand le langage échoue à exprimer ce qui s'avère justement être indicible, ce qui échappe mais qui habite l'individu : sa mémoire. Dès lors, le statut de l'artiste-performeur - dans le sillage des réflexions autour des théories de l'acteur depuis Craig, Meyerhold ou encore Kantor - qui prend en charge la présentation autant qu'il est l'« objet » artistique lui-même, mais aussi le statut de l'œuvre théâtrale en soit, se voient chargés d'un caractère animiste puisqu'ils sont, à proprement parler, animés par les ressorts de la mémoire.

Crise, dystopie, violence, mise en avant du corps malade, atypique, monstrueux et souffrant (on peut également penser à l'importance de la nudité) sont autant de motifs qui sont désormais récurrents sur les plateaux de théâtre et dans les textes dramatiques. Ces écritures, qu'elles soient textuelles et/ou scéniques, explorent le « hors-norme » et la défiguration (au sens propre ou plus figuré, c'est-à-dire de la déformation vis-à-vis du canon) afin de remettre en question les discours dominants et les déterminismes qui ont modelé notre « habitus ». Comment lire ces propositions

toujours plurielles, surprenantes et fréquemment énigmatiques ? Quels en sont les enjeux et les motivations profondes ? Les écritures du drame figuratif recèlent – loin de l'abstraction pure et du concept de « l'art pour l'art » entendu aujourd'hui comme stricte expérimentation formelle - d'une force politique qu'il convient de défendre car elles sont inventées par des artistes qui invitent avant tout à faire face à des données historiques qui nous concernent toutes et tous.

Ces derniers interrogent en effet les modes de transmission du passé et, comme le préconisait déjà Walter Benjamin, engagent à se défaire d'une approche trop chronologique du temps historique et de la mémoire (non plus inerte) qu'il charrie. Chez Benjamin, le passé est à appréhender sous l'angle de la constellation qui déjoue le *continuum* historique dominant (celui d'une narration linéaire) par la saisie d'une image dialectique. Pour ce faire, il convient de considérer que le présent est toujours en connexion – de manière constellaire – avec des éléments du passé qui l'activent sinon l'informe : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt[5]».

En dehors des assignations, des mécanismes d'aliénation et des déterminismes, les œuvres répondant de ce que j'identifie comme une esthétique du drame figuratif permettent une reconfiguration du réel (lui-même questionné par la puissance du rapport qu'entretient le théâtre avec l'illusion) qui entre en ce sens dans le champ de la représentation du visible définissant le geste dans les pratiques de l'art figuratif, notamment lorsqu'elles s'attachent à représenter la figure humaine. A l'échelle du texte dramatique, cette notion pourra correspondre à des dispositifs dramaturgiques (Rykner 2008[6]) pluriels procédant par combinaisons et s'inscrivant dans un devenir scénique complexe (ce qui expliquera sans doute leur rareté sur la scène contemporaine). Ces dispositifs tendent à réaliser la vision de l'histoire proposée ci-dessus par Walter Benjamin.

A la fois influencées par le développement du théâtre visuel et la dimension marionnettique de la création contemporaine, les écritures du drame figuratif ont, en outre, à voir avec une marionnette considérée comme support de réflexion anthropologique et d'expérimentation plastique qui permet aussi d'aborder des questions plus métaphysiques (de Tadeusz Kantor à Bérangère Vantusso) en se situant sur le seuil du visible et de l'invisible[7]. Là où le langage est synonyme de méfiance ou de limite (Beckett) – qu'il rappelle la faillite de l'humain – la marionnette permet notamment de matérialiser une figure qui se veut représentation d'un questionnement sur la mémoire et de pointer la co-présence de l'actuel et de l'inactuel, souvent

considéré comme irréel. Ainsi, si nombre de dramaturgies contemporaines racontent le monde autrement en construisant un autre rapport à la fiction (hybride, éclaté, disruptif, anachronique) le corps y est fréquemment mobilisé comme fil rouge car il s'agit de partager des états d'âme – sinon de corps - on pense à Elfriede Jelinek dans *Les Suppliants* – de symboliser des traumas, de convoquer une mémoire lugubre pour interroger les contours de l'humanité et les modes d'organisation de nos sociétés, de nos relations interpersonnelles. Il s'agit aussi de ne pas oublier… de se remémorer pour mieux construire l'avenir.

2. DE L'AVÈNEMENT DE LA FIGURE AU DRAME FIGURATIF

La théorisation du drame figuratif a pour point de départ différentes observations critiques qui tentent de comprendre et de nommer les inflexions prises par le drame dans le tournant du 20^{e} siècle : la crise du drame (Sarrazac), le théâtre postdramatique (Lehmann) la crise du personnage (Abirached, Ryngaert), la marionnette comme support de renouvellement des esthétiques théâtrales (Plassard), les dramaturgies marionnettiques et figurales (Sermon), le théâtre des voix (Le Pors) … Et, c'est d'abord en me penchant (dans le cadre de ma thèse de Doctorat) sur la dramaturgie singulière de Kossi Efoui que j'ai commencé à élaborer ma réflexion autour du drame figuratif. Dans ce contexte précis, la question de la marionnette prit rapidement une place prépondérante. D'une part parce qu'elle était présente dans le système de représentation que convoquait les pièces de Kossi Efoui (par exemple, à travers la mention d'un personnage nommé « le montreur de pantins ») qui n'étaient pour autant pas des drames écrits spécifiquement pour la marionnette et, d'autre part, parce que je constatais que les rares fois où des metteurs en scène parvenaient à s'emparer de ses textes, c'était toujours pour les mettre en scène par l'objet. Le parcours théâtral de Kossi Efoui est ainsi notamment marqué par un compagnonnage de plus d'une décennie avec la Compagnie Théâtre Inutile qui pratique la marionnette contemporaine et son metteur en scène Nicolas Saelens s'est d'ailleurs fréquemment exprimé en désignant comme « marionnettique » la singularité de l'écriture de l'auteur. Une écriture qui ne rompt jamais tout à fait avec la fable mais qui ne souscrit pour autant pas à un régime que l'on pourrait qualifier de réaliste. Laissant une place prépondérante à l'hybridité formelle et à la poésie, cette écriture est jugée comme hermétique par bon nombre de critiques et de professionnels de la scène. Les ressorts de la mémoire y sont centraux et la réflexion sur les oppressions dont sont historiquement victimes des pans de la population mondiale y occupe une place importante en termes d'enjeux.

La marionnette appartient au champ de la figuration et à ses dimensions non seulement

plastiques mais avant tout philosophiques et anthropologiques (Descola 2021[8]). Elle fut, en outre, un instrument théâtral majeur dans le renouvellement des esthétiques contemporaines y compris textuelles. Si la notion de drame a muté « sous l'influence de la scène » (Sarrazac et Naugrette 2007[9]) pour faire émerger des dramaturgies ouvertes et répondant d'une déstructuration effaçant alors les catégories clivantes du dramatique et de l'épique, c'est en grande partie par un principe que l'on pourrait qualifier de « marionnettique » que cette réinvention a eu lieu. Dans le sillage de l'éclatement de la figure, symptomatique des crises identitaires qui affectent nos sociétés depuis la seconde moitié du 20e siècle, Julie Sermon a travaillé sur la notion de « dramaturgie marionnettique » qu'elle a ensuite décidé de nommer plutôt « dramaturgies figurales » (Sermon 2018[10]) chez des auteurs comme Noëlle Renaude, Philippe Minyana ou encore Valère Novarina. Dans son article « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », elle explique ce déplacement du marionnettique au figural et explore les registres de présence que supposent ces mutations dramaturgiques :

> Par contraste avec ce modèle biologique [celui du bel animal aristotélicien] et ses effets « naturels », j'ai proposé de qualifier de « dramaturgies marionnettiques [11]» (ou figurales) celles qui s'avouent comme jeu(x) de construction, collage et montage : aux principes d'unicité et de fluidité censés caractériser le vivant, au déroulement linéaire et progressif des événements, ces dramaturgies opposent des principes d'ellipse, de scansion, et procèdent, comme l'a analysé Deleuze au sujet de la peinture de Francis Bacon, par « extraction ou isolation » (de cellules narratives ou énonciatives) […] Alors que la vraisemblance réaliste, la prise de l'illusion (de la fable, du personnage) reposent en priorité sur un sentiment de continuité (spatio-temporelle, logique, émotionnelle), les dramaturgies figurales procèdent par assemblage d'instants choisis, elles rassemblent et composent des événements, thèmes ou situations variablement éclectiques, que les artistes ne cherchent pas à lier ou à unifier. Très vite, on peut passer d'un endroit à un autre, d'un moment à un autre, d'un état ou d'une émotion à un(e) autre, sans qu'il y ait besoin ni de transition ni de justification. S'il est un principe ordonnateur des œuvres figurales, il est plutôt d'inspiration cinématographique (ellipse, simultanéité, ubiquité) et musicale (contrepoint, répétition-variation, sérialité). Cette dynamique heurtée, ces phénomènes de collisions, de frottements, de tuilages entre les plans d'action, les plans énonciatifs ou les registres émotionnels, engagent les personnages – et à leur suite les acteurs – sur la voie de la marionnettisation. […] des registres de présence divers (du plus mimétique au plus ludique, du plus poétique au plus fonctionnel), des régimes d'énonciation multiples, des positions intermittentes, flottantes ou réversibles, entre lesquels l'acteur doit aller et venir[12].

Elle part d'abord du constat selon lequel la notion de figure tend à supplanter celle de personnage dans le drame moderne et contemporain :

> la figure renvoie plutôt à l'idée d'un corps mutique [...]le mot « figure » va pouvoir devenir une alternative au mot « personnage » à partir du moment où l'on se met à penser le théâtre, non plus seulement comme un genre littéraire, mais comme un art de la scène, une performance audible et visible. Dès lors, on va concevoir le personnage, non plus seulement comme un être de fiction (c'est-à-dire, comme une identité dont les paroles et les actes valent en tant qu'ils révèlent une subjectivité et donnent forme à une histoire imaginaires), mais aussi – voire exclusivement – comme un être scénique (c'est-à-dire, comme une entité qui s'offre à la vue, et dont la réalité du corps en scène est productrice, en tant que telle, de formes, de signes et d'images)[...] En amont de la parole qui le construira (ou pas) comme identité narrative, indépendamment de ce que l'on pourra penser de ses faits et dires, le personnage théâtral devient donc un enjeu plastique (et non plus seulement herméneutique) : c'est un corps à regarder avant d'être, éventuellement, une conscience à interpréter. Du même coup, les corps qui apparaissent en scène ne se trouvent plus forcément cantonnés à l'illustration narrative, à la communication expressive : ils peuvent devenir, en eux-mêmes, un endroit d'exploration pour les artistes, à l'interface de dynamiques (le vu, le fait, le dit) qui jouent entre elles sans forcément se recouper[13].

À la suite des théories de Jean-François Lyotard et de Gilles Deleuze, Julie Sermon explore les déclinaisons de ces dramaturgies figurales : devenir-image du personnage (catégorie au sein de laquelle elle distingue les figures d'art, les emblèmes et les silhouettes), devenir-artefact du personnage, devenir-*persona* du personnage. Ce faisant, elle s'attarde sur les questions qui lient l'identité de ce nouveau fonctionnement du personnage dramatique au modèle de l'acteur qu'il suppose, autrement dit à la prise en charge de ces entités sur scène et à ce qu'elles donnent à voir au spectateur. Pour ma part, j'envisage le drame figuratif au-delà du personnage puisqu'il s'agit pour moi d'évoquer une esthétique particulière, difficile à catégoriser car plurivoque mais liée à une poétique qui revêt une certaine dimension spirituelle (faire émerger une figure mnésique). En ce sens, le drame figuratif se rapprocherait davantage de la catégorie « devenir-artéfact » envisagée par Julie Sermon qui s'appuie alors sur les travaux de Marie-José Mondzain :

> le régime de représentation figural me paraît également avoir beaucoup affaire avec la façon qu'a Marie-José Mondzain de concevoir « les images qui incarnent » : soit des images qui, par opposition aux « images qui incorporent », sont des images qui « tremble[nt] », qui laissent la place au «

> doute », qui peuvent « devenir de façon indécidable ceci ou cela », précisément parce qu'elles ne s'imposent pas aux spectateurs sur le modèle de la croyance (ce que vous voyez est vrai), mais s'offrent à eux comme un espace de mise en relation imaginaire avec un autre invisible auquel, par son entremise symbolique, ils ont accès. […] De même, on peut considérer que le propre de l'effet-figure est de contrer l'effet de sidération ou d'idolâtrie propre au personnage réaliste : dans la mesure où en régime figural, la convention théâtrale est avouée, où la réalité du jeu, les artifices de la scène, la situation de représentation, sont pris en compte et assumés, le corps de l'acteur n'est jamais pris pour autre chose que ce qu'il est, à savoir : un corps jouant à prendre en charge des identités, des attitudes ou des états autres que les siens. Simultanément, il y a donc bien persistance d'un univers de fiction, ouverture ou tension vers une réalité qui est d'une autre nature que celle du monde réel : si l'on n'est pas dans un régime théâtral de type illusionniste, on n'est pas, non plus, dans un régime de type performatif – et cela me paraît justement être l'un des grands intérêts du mot « figure » que de renouer avec les questions de l'imaginaire et de la fiction (pour mémoire, ce dernier terme est dérivé, comme celui de « figure », du verbe latin fingere : « façonner, modeler ; représenter, imaginer[51]») – questions qui se trouvent un peu vite évacuées par Hans-Thies Lehmann dans Le Théâtre postdramatique, bien qu'elles ne soient pas solubles dans la « fable » dramatique[14].

Le drame figuratif, en se posant comme un principe antirationaliste, fonde son adresse sur cet espace « de mise en relation imaginaire avec un autre visible ». Il se propose comme une alternative aux régimes classiques de représentation du réel et entend façonner ce dernier à partir d'un paradigme autre qui ne relève pas du « modèle de la croyance (ce que vous voyez est vrai) ». C'est pourquoi il constitue un régime dramaturgique à part entière construit sur le principe d'une hybridité intrinsèque avec des modèles canoniques comme le drame aristotélicien, la dramaturgie brechtienne ou encore la performance. La fiction persiste dans un environnement marqué par l'hétérogénéité de la parole : tantôt dialogique, tantôt poétique, tantôt narrative et pourquoi pas chantée, documentaire ou encore testimoniale. Ce n'est pas un dialogue entre réel et irréel qui s'instaure mais plutôt le principe d'une mise en évidence d'une réalité plurielle.

Au même moment que Julie Sermon, Patrice Pavis va aussi s'intéresser de près à la notion de figure dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Reprenant également la postérité de la notion de figure telle que travaillée par Lyotard et Deleuze, Pavis affirme que « la notion de figure permet de penser le fonctionnement à la fois discursif et visuel du théâtre [15]». Pour lui, « la figure est toujours médiatrice entre figuration concrète et abstraction [16]». Il poursuit :

> Représentation visuelle d'une forme, la figuration est ce qui apparaît sur la scène, par opposition au discours. Pour Jean-François Lyotard (Discours, figure, 1971), le figural s'oppose à la figure et a fortiori au discours. Le figural déconstruit le discours et la figure, si on en reconnaît trop facilement la forme. Le figural fait événement, c'est un surgissement qui ne prend pas une signification précise, mais indique l'urgence du désir. Sur la scène théâtrale ou performative, tout ce qui est de l'ordre du textuel ou de l'image aisément « traduisible » est perçu en contraste avec le figural, avec ce qui n'est pas réductible au langage[17].

Si le figural s'oppose au discours, il permet bien de donner une représentation à des entités éventuellement dépourvues de matérialité mais relevant pourtant d'un sensible possible. L'indicible relèverait donc alors bien du figural. La notion de surgissement rappelle aussi l'émanation d'une entité qui certes demeurerait furtive, voire insaisissable, mais s'offrirait malgré tout au lecteur-spectateur comme une présence liée à un nouveau régime de visibilité. Mais Pavis nous dit aussi que

> tous ces termes ne doivent pas être confondus avec celui de figuratif. Le figuratif, c'est tantôt le symbolique, l'interprétation allégorique ou symbolique, tantôt, au contraire, ce qui représente un objet : on parle alors d'art figuratif, qui représente et figure son objet, par opposition à un art abstrait, qui donne du monde une image non réaliste. Cette catégorie du figuratif/ non-figuratif est rarement appliquée au théâtre. Pourtant, elle serait utile au théâtre, pour rendre l'opposition entre presentational/representational. Le théâtre figuratif imite des personnes et des actions, tandis que le théâtre abstrait se préoccupe uniquement des formes, sans se soucier des contenus. Ce dernier cas est celui d'un théâtre symboliste, formaliste, et dans le dernier tiers du xx e siècle, postdramatique[18].

Dans le figuratif se niche alors la tentative désespérée de « représenter un objet » fut-il d'ordre mémoriel et *a fortiori* immatériel (et non pas abstrait ou inexistant). L'idée qu'un théâtre abstrait ne se soucierait que des formes et non pas des contenus renvoie quant à elle à mon propos liminaire sur le concept de l'art pour l'art qui a toute sa place dans la présente réflexion. C'est pourquoi, des distinctions entre trois types de figures que propose Jean-François Lyotard (à savoir la figure-image, la figure-forme et la figure-matrice), c'est la figure-matrice qui paraît être la plus proche de celle que propose de déployer le drame figuratif. Selon Lyotard, la figure-matrice « a une configuration encore plus profonde [que les deux autres] dont l'analyse pourrait éventuellement approcher, mais qui ne peut jamais devenir objet ni de la vision ni de la signification » (Lyotard 1971[19]). La figure-matrice relève donc bien du domaine de l'invisible et à l'échelle des textes dramatiques concernés, elle se situerait donc à l'endroit de la marge, de l'interstice entre ce qui est donné à voir et son envers mais aussi à l'endroit

de l'implicite, entre les lignes... On retrouve ici une certaine « logique de la sensation » mettant à l'épreuve les adresses à la raison que Deleuze formule au sujet du peintre Francis Bacon[20]. Dans un même geste que celui qui guide celui du peintre, les écritures dramatiques contemporaines suivent aussi cette nouvelle trajectoire en travaillant davantage à l'endroit de l'état du lecteur-spectateur et en se connectant à ce qu'il va ressentir plutôt qu'en voulant s'adresser à sa compréhension. De ce fait, une part considérable du répertoire contemporain correspond à des écritures qui sont plus poétiques et moins discursives. Ici, nous pouvons à nouveau mentionner le texte *Les Suppliants* d'Elfried Jelinek (réécriture à partir des *Suppliantes* d'Eschyle) qui s'offre au lecteur à travers une lecture pénible où l'enjeu est moins de saisir les détails de la parole (qui n'a d'ailleurs plus rien de dialogique ou de monologique mais qui fonctionne par accumulation) que de nous mettre littéralement en situation de manquer d'air, d'être à bout de souffle, à l'instar des figures exilées, demandeurs d'asile, auxquelles est consacrée la pièce. Se présentant d'un bloc, sans ponctuation, ce qui pourrait s'apparenter à une longue litanie n'offre aucun refuge rationnel au lecteur que nous sommes et la parole se perd dans les méandres de l'absence d'écoute que la société semble lui renvoyer.

3. À CORPS PERDUS

Si les entités émanant du drame figuratif sont caractérisées par un aspect flottant, il convient de les rapprocher des entités vocales qui peuplent le drame contemporain ainsi que l'a démontré Sandrine Le Pors dans son ouvrage *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Si, par bien des aspects, les entités du drame figuratif peuvent apparaître comme des « voix », elles sont, d'une part, rarement présentées comme telles au sein du tissu textuel et, d'autre part, si les locuteurs des textes qui les font émerger sont la plupart du temps « incertains [21]» il faut bien signaler que dans certains cas la figure qui émerge n'est pas du tout locutrice. En d'autres termes, il serait difficile de la considérer même comme un personnage *in absentia* dans la mesure où son référentiel – qui peut d'ailleurs être multiple comme dans un hommage à une communauté de victimes – ne relève, la plupart du temps, pas d'une individualité propre mais s'offre à la perception comme un avatar. Dans une parole souvent dramatico-poétique qui peut paraître errante (au sens où l'adresse n'est pas explicite) il n'est pas forcément question de cette entité que le drame va alors concourir à rendre sensible.

Toutefois, la notion de « personnage vocal » et la réflexion menée par Sandrine Le Pors dans ce même chapitre autour de « figuration et défiguration : le personnage mis en hypothèse par les voix[22] », offre des échos féconds à ma tentative de cerner un nouveau régime dramaturgique à travers la notion de drame figuratif :

> Certaines écritures contemporaines sont donc aujourd'hui occupées à faire émerger de la voix et des voix, à la place ou à côté du personnage constitué, contribuant ainsi à l'émergence d'un « personnage vocal ». Or, ce « personnage vocal », qui réinvente autant qu'il ausculte le personnage de facture plus traditionnelle, est de nature protéiforme selon qu'il se trouve traversé par les voix, à l'écoute des voix ou encore […] mis en hypothèse par les voix quand il n'est pas évincé par celles-ci. La nature du personnage vocal, en effet, prend des contours tout à fait particuliers selon que les voix estompent un personnage ou selon qu'elles dessinent les contours d'un personnage absent. Saisi dans un réseau de lignes vocales brisées, le personnage se soustrait alors à la possibilité d'une perception achevée : tantôt il se trouve au cœur d'une parole démultipliée qui l'éclipse sitôt qu'elle l'a convoqué, tantôt il ne se perçoit que par défaut, dans les poussées des voix, leurs détours et leurs retraits. De tels parcours nous font assister à une construction du personnage par les voix et à un effacement du personnage incarné au profit de la voix, et nous interrogent, en chemin, sur nos rapports à l'altérité, à la foule, à l'absence et à l'anonymat […] La désincarnation du personnage contribue à créer en contrepartie un « corps sonore »[23].

Après ce long parcours théorique, je voudrais maintenant évoquer trois textes pour rendre plus concrète l'appréhension du drame figuratif. En effet, comment se compose-t-il ? Selon quelles modalités se présente-t-il ? Comment l'identifier d'un point de vue formel ? En guise d'échantillon préfigurant une étude plus large qui est en cours, je mentionnerai ici principalement: *En guise de divertissement* de Kossi Efoui, *Traverser la cendre* de Michel Simonot et *Les chants anonymes* de Philippe Malone. Dans *En guise de divertissement*, Kossi Efoui interroge toute une histoire des violences faites au corps et mises en spectacle dans l'espace public. Cinq histrions rassemblés autour d'un mannequin nommé l'Oiseau passent en revue différentes situations historiques dans lesquelles les corps se trouvent publiquement maltraités : observation scientifique, zoos humains, tortures et exécutions, *reality shows*… Mais, il évoque aussi la résistance insondable de l'esprit qui s'attache parfois à son corps pour lutter contre l'oppression et l'aliénation. Le texte se présente comme un hymne au corps. *Traverser la cendre* de Michel Simonot prend la forme d'un oratorio aux victimes de la Shoah. Le texte, met en perspective le devenir de celui qui reste, du témoin et de celui qui vient après une telle catastrophe. *Les chants anonymes* de Philippe Malone redonne la parole aux voix silencées et anonymes qui traversent la Méditerranée et qui se heurtent soit à la mort soit à l'inhumanité de l'administration européenne. Comme le titre l'indique, le texte prend la forme d'un chant. Ces trois œuvres partagent donc à la fois un principe dramaturgique commun qui explore une forme hybride à la croisée du théâtre, du chant

et du poème, elles sont aussi liées par une attention portée à la souffrance humaine – passé, présente, omniprésente au fil de l'histoire – qui rejoint une réflexion menée en creux sur la barbarie des hommes qui font souffrir d'autres hommes. *In fine*, il s'agit aussi de poétiques de la mémoire qui sont habitées par la mort mais où les morts sont invités à prendre part au récit collectif. Il ne s'agit donc pas ici d'isoler des figures type autour desquelles le drame se construit mais de faire advenir une figure ayant perdu son corps, et de lui rendre une sorte de vitalité à travers le processus artistique. L'avènement de la figure constitue donc le point d'appui de la dramaturgie dont l'enjeu est précisément de faire émerger cette dernière et de rendre sensible la présence d'une mémoire refoulée.

Ces trois textes peuvent d'abord être appréhendés à travers le prisme des mutations du drame telles que décrites ci-dessus avec deux variations majeures : celle qui concerne le traitement du personnage (impossible de saisir ici une identité fusse-t-elle loufoque ou débridée et de cerner ce qui relèverait d'un personnage principal) et celle instaurant un décrochage vis-à-vis de l'action (le drame ne procède pas de l'action mais de l'agencement de paroles qui portent au fil du texte l'émergence d'autre chose). Ainsi, les écritures du drame figuratif, si elles ne renoncent pas totalement à la fable, ménagent une dramaturgie hétéroclite, marquée par la disruption et le caractère évanescent, comme sans ancrage, d'une parole dont le lecteur pourra avoir du mal à saisir l'adresse. Explorant le poème dramatique ou théâtral (Dodet 2026[24]) si l'origine et la destination de la parole n'est pas évidente on ne peut pas dire pour autant que les présences se donnent à voir au sens où Julie Sermon l'entend au sujet d'écritures comme celles de Beckett ou de Novarina. Ici, le flottement est encore plus surprenant car la parole est envahie par des états de corps et des références à des gestes ou à des parties anatomiques qui tendent à ramener le lecteur vers une organicité forte.

Chez Kossi Efoui, toute la pièce tourne autour de l'exhibition de corps spectacles qui tentent quant à eux de dissimuler un corps bafoué, celui de l'Oiseau, afin de parvenir à réaliser une cérémonie visiblement interdite où un chant permettrait de ressusciter une âme :

> Dans quelques instants, l'artiste de l'extrême va entrer dans le dispositif pour s'exposer à votre regard et à votre rire, intégralement nu, selon les normes qui régissaient à l'époque ce genre de divertissement, nourri d'eau tiède uniquement, chiant, pissant, vomissant et dormant sur place de minuit à six heures du matin, une épreuve de fatigue, une lente approche des rivages de la folie, ou de la mort. […] C'est le chant qui dit : Puisque son corps n'a pas été retrouvé / Il faut bien que tu ressuscites sa musique. […]

> gens ô gentes gens qui habitez les temps de paix et qui nous aimez, nous sommes heureux d'avoir ressuscité sous vos yeux ce soir le corps de L'Histrion inconnu, encore appelé L'oiseau. Le corps échappé à la honte, au couteau, à la balle, au feu, à la corde. À mille morts pour rire. Il s'appelle L'oiseau. Il n'a pas de couleur précise, pas d'origine précise, pas de sexe précis, pas de racines précises. Sa nature l'a gratifié de mille vies, c'est-à-dire de mille morts, sinon comment aurait-il pu traverser les siècles jusqu'à nous, jusqu'aux temps de paix, de pardon et de tolérance ? […] Au théâtre, les morts se lèvent pour saluer le public[25].

Chez Michel Simonot, la pièce s'ouvre sur une citation d'Heiner Müller : « Le dialogue avec les morts n'a pas le droit de se rompre tant qu'il ne restitue pas une part d'avenir qui a été enterré avec eux ». Puis, sans *dramatis personae*, la parole s'élance en décrivant le traitement physique dont est victime un autre :

> tombé comme debout
>
> écroulé sous toi
>
> en dessous de toi
>
> à quatre pattes
>
> avancer encore et encore
>
> t'arracher de la boue
>
> t'extirper de succions
>
> pieds genoux coudes doigts menton
>
> gluant de glaise
>
> de neige fondue
>
> tu avances
>
> lancé devant
>
> toi le rampeur
>
> tu avances

la vie au bord

vivant presque

lisière encore

te voir

tu essaies

par-dessous toi te voir

tu essaies

poitrine ventre cuisses

par-dessous tu te regardes

tu essaies

des pieds là-bas les tiens peut-être

tu essaies

les pieds s’éloignent

là-bas loin derrière[26]

Chez Philippe Malone, chaque morceau de syntagme (ou chaque vers dramatique si l’on se place dans l’optique du poème) est isolé sur la page (un peu comme Deleuze le préconise au sujet de la figure) comme les morceaux d’un corps démembré :

Alors nous avons sombré

Des éboulis de chairs

dans des corps sans parois

Enregistrez, nous

sombrons

Notre ombre abandonnée quelque part sur le sable

Sur sa face claire

l'empreinte humide de nos visages[27]

Animés par la mémoire, ces textes ont aussi en commun d'être peuplés de présences mortes ou disparues qui sont en réalité dépourvues de leurs corps qui, le plus souvent, fait l'objet d'une quête (plus ou moins formulée au sein de la situation dramatique). Cette idée fait écho à la question de la « levée de corps » qu'analyse Sylvie Chalaye au sujet des dramaturgies d'Afrique et des diasporas mais qui peut s'appliquer pertinemment à toutes les écritures du drame figuratif :

> L'impossible deuil face au corps absent est un enjeu majeur des dramaturgies contemporaines des diasporas. Celles-ci convoquent les pouvoirs funéraires du théâtre pour dire l'absence, et abordent la scène comme un lieu de travail de deuil. Les expressions dramatiques contemporaines des diasporas se veulent des espaces de sépulture mémorielle où les cadavres reprennent corps pour que le deuil puisse avoir lieu. Le monde contemporain occidental ne fait plus de place à la mort, elle disparaît de notre quotidien, elle est loin de nous, mise à distance, cachée soustraite aux regards. Elle est prise en charge par le corps médical, aseptisée, décorporéisée. Elle n'a plus de réalité de proximité, elle n'est pas tangible. Pourtant, et c'est un paradoxe, le monde médiatique l'exhibe, exploite sa dimension spectatorielle. Plus elle disparaît de notre quotidien plus elle envahit les écrans, plus elle se fait fiction et fascination. […] Cadavre et dépouille deviennent des objets fantasmatiques, tandis que nous perdons toutes les pratiques rituelles qui aident à la resocialisation autour du défunt. Grâce aux rites funéraires, la perte ne désocialise pas, mais permet au contraire de recréer du social, de fédérer une communauté autour du défunt, de retrouver des liens, d'accepter rupture et passage en s'appuyant sur le groupe. […] Ce n'est pas un théâtre de commémoration ou de souvenir, mais un théâtre qui redonne place au mort et redonne la possibilité au mort d'agir sur les vivants, le temps de la représentation[28].

Dans ces écritures, le fait que les entités soient dépourvues de corps, qu'elles soient à

la recherche de leur corps ou du corps d'une personne chère, confère à l'écriture un statut particulier. Comme si elle devenait le seul moyen de répondre à cette perte qui s'avérait relever d'une béance fondamentale, d'une blessure historique. C'est autour de cet élément que la pièce se structure le plus souvent à côté d'un espace mental et de locuteurs effectivement incertains. L'hétérogénéité prédomine dans un système diégétique qui persiste malgré tout en procédant, la plupart du temps, de l'emboîtement. On trouvera des récits (notamment sous forme de fables), des dialogues, des chants, des passages davantage marqués par le poème dramatique, des polylogues… L'écriture opère donc toutes sortes de détours qui rappellent fréquemment les univers du masque et les arts de la marionnette ou qui explorent le corps scénique et les dispositifs théâtraux (je parle ici concrètement de mise en abyme ou de métathéâtre) en vue du processus de réparation évoqué plus haut. Ce processus qui opère par l'émergence d'une figure « autre » qui ne relève pas du personnage, n'est pas lisible à l'échelle de la situation dramatique mais tient dans l'avènement de la pièce elle-même, voire même, si l'on intègre les modes de production des textes chez quelqu'un comme Kossi Efoui (dans une écriture au plateau), du spectacle, au sens scénique du terme. La réparation opère quand l'œuvre atteint son terme, c'est-à-dire ici dans un partage sensible vécu avec les spectateurs.

En guise de conclusion, j'aimerais tenter de rassembler les grands principes qui permettent d'esquisser un début de définition de ce que serait le drame figuratif (dont l'étude n'en est ici qu'à ses balbutiements). Le drame figuratif part de l'hypothèse que, bien qu'ayant été en crise, le drame persiste sous de nouvelles formes qui, pour beaucoup, restent à définir. Il persiste notamment parce que le texte continue à déployer des fables, des fictions, dont les enjeux et les finalités sont certes différentes de celles que nous avons pu connaître pendant des siècles. Le drame figuratif propose de s'intéresser plus particulièrement aux formes dramatiques dont émane une dimension spirituelle puisque leur accomplissement vise à rendre sensible la présence d'entités mémorielles parmi nous. C'est un théâtre dont le geste est figuratif en ce qu'il renvoie bel et bien au réel, voulant signaler, voire révéler, une de ses parts manquantes. C'est pourquoi on ne peut pas dire que les écritures du drame figuratif constituent des échappées vis-à-vis du réel comme le sont bon nombre de projets figuraux qui procèdent, ainsi que l'analyse Deleuze, par brouillage et distorsion : on y repère le réel mais il est le point de départ d'une représentation qui s'en écarte. Dans le drame figuratif, c'est bien l'immatériel, la mémoire, qui est le point de départ et qui a pour point d'arrivée le réel… Si un floutage – une émanation flottante, non anthropomorphique - s'en dégage, c'est parce que cette présence, pour advenir, doit briser le plafond de verre du rationalisme. Habitées par la mort et le trauma, les écritures du drame figuratif déploient voix et personnages – flirtant parfois avec l' « impersonnage » de Jean-Pierre Sarrazac – mais l'émergence de la figure mnésique, au cœur des enjeux de ces drames excède cependant la question du personnage pour se situer du côté de celle de l'entité. C'est pourquoi le drame figuratif, qui opère, en outre, par la présence exacerbée d'une parole organique, corporelle, est une voie complémentaire à de nombreuses théories de la figuration : de la figure matrice que

concevait Jean-François Lyotard, à la figure-artéfact pensée par Julie Sermon en passant par les études autour du personnage s'avérant être éclipsé par des voix tel que le propose Sandrine Le Pors. Dialoguant avec tous ces travaux, le drame figuratif se fait souvent jour par la tentative de « représenter » l'humain quand la fable est finalement celle d'« êtres sans corps[29] » pour reprendre la formule de Kossi Efoui. Il est aujourd'hui synonyme d'un besoin de déplacement d'un mode de pensée éminemment matérialiste en Occident (que le capitalisme a permis d'asseoir) vers une vision du monde qui laisserait la place à une forme d'animisme, pensée entrant d'ailleurs puissamment en dialogue avec le souci écologique aujourd'hui omniprésent (en ce sens, on pense, par exemple, à *Zone à défendre* de Mariette Navarro qui pourrait aussi entrer dans cette catégorie du drame figuratif). Le drame figuratif est à appréhender comme un geste d'écriture dont le modèle relève davantage du geste plastique de la figuration parce qu'il utilise la parole comme un matériau permettant d'aboutir à une image qui constitue intrinsèquement le drame à l'instar des figures qui émergent de la revisitation du portait en peinture où les composantes du réel sont questionnées et reconfigurées à travers le prisme d'un paradigme non dominant, non mimétique.

NOTES

---

[1] Yves Le Fur ed., *Picasso primitif*, Paris, Flammarion, 2017.

[2] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

[3] Héléna Baranova, *Nos gènes, notre santé et nous*, Paris, Armand Collin, 2004.

[4] Maxence Cambron et Anne Lempicki dir., « Du réparable et de l'irréparable : les pratiques artistiques confrontées aux limites de la réparation », *Demeter*, N°12, 2024 ; Giuseppe Burighel et Sunga Kim dir., *Un art de la réparation – Réparer (par) les arts vivants*, Dijon, 2025.

[5] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{e} siècle. Le Livre des passages*, [1982], Paris, Le Cerf, 1989.

[6] Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, N° 88, automne 2008, p. 91–103.

[7] Brunella Eruli, « Penser l'humain », in « Les mythes de la marionnette », *PUCK*, N°14, 2006, p. 7-14.

[8]Philippe Descola, *Les formes du visible : une anthropologie de la figuration*, Paris, Seuil, 202.

[9] Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette dir., « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études théâtrales,* 2007/1-2 (N° 38-39).

[10] Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », in Mathieu Bouvier dir., www.pourunatlasdesfigures.net, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 01/11/2025.

[11] Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, « Théâtre de figures, théâtre par délégation » in, *Théâtres du 21e siècle : commencements*, Paris, A. Colin, 2012, p. 80-98.

[12] Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », in Mathieu Bouvier dir., www.pourunatlasdesfigures.net, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 01/11/2025.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

[15] Patrice Pavis, « Figure », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018. p.143-152, https://doi.org/10.3917/arco.pavis.2018.01.0143.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

[19] Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

[20] Gilles Deleuze, *Francis Bacon logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

[21] Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, PUR, 2011, p. 41.

[22] *Ibid.*, p. 152.

[23] *Ibid.*, p. 149-154.

[24] Cyrielle Dodet, *Le Poème théâtral*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2026.

[25] Kossi Efoui, *En Guise de divertissement*, texte inédit, 2013.

[26] Michel Simonot, *Traverser la cendre*, Les Matelles, Éditions espaces34, 2021, p.8.

[27] Philippe Malone, *Les Chants anonymes*, Les Matelles, Éditions espaces34, 2021, p.10-13.

[28] Sylvie Chalaye, *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Passage(s), 2018, p. 111-112.

[29] Kossi Efoui, *op.cit.*

AUTRICE

Pénélope Dechaufour est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université de Montpellier Paul-Valéry, membre du RIRRA21 et associée au SeFeA (IRET-Sorbonne Nouvelle). Ses recherches portent sur les dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone. Dans sa thèse de Doctorat (2018) sur Kossi Efoui, elle a théorisé la notion de "drame figuratif". Son travail questionne des dramaturgies qui sont traversées par l'histoire coloniale, l'histoire des migrations et qui impliquent le corps (ses représentations, ses enjeux politiques) dans une perspective postcoloniale. En 2022, elle initie un cycle de recherches autour des poétiques décoloniales au théâtre. Elle a co-dirigé « Afropéa, un territoire culturel à inventer », *Africultures,* n°100 (2015) et « Baroque is burning ! », *Thaêtre*, n°6, (2022).