

Le théâtre ou la possibilité du poème : lyrisation du drame et espaces phonés dans *Vivre dans le secret* de Jon Fosse et *Septembres* de Philippe Malone.

Sandrine Le Pors

On ne rappellera pas ici les liens qui n'ont eu de cesse d'unir la poésie au théâtre. On s'attachera en revanche à souligner comment certains auteurs font aujourd'hui de cette relation un principe tensif de leurs écritures pour la scène. L'un des indices qui atteste de ce phénomène est le déploiement d'espaces phonés¹, qui sont le cœur d'un théâtre de la voix, sa pulsation rythmique. L'espace phoné est ce qui inscrit dans l'écriture pour la scène le travail du rythme, du souffle, de la voix (au sens articulatoire et discursif) et l'offre en partage à la lecture (entendue au sens large de diction et d'interprétation, de la lecture pour soi à la représentation scénique). Pour en rendre compte, je m'intéresserai ici plus particulièrement à deux pièces contemporaines qui se trouvent par ailleurs soumises à diverses contaminations génériques entre le théâtre et la poésie : soit que le drame soit alors tendu vers le poème, soit qu'il place le poème en ligne d'horizon et/ou en point d'origine de l'écriture. L'une est d'un auteur norvégien, *Vivre dans le secret*² de Jon Fosse (né en 1959), traduite par Terje Sinding et publiée en France à l'Arche en 2005. L'autre est d'un auteur français, *Septembres* de Philippe Malone (né en 1968) publiée aux Editions espaces 34 en 2009. La lecture de ces deux pièces, que je présenterai d'abord succinctement, permet de témoigner de la montée en puissance de la lyrisation du drame dont les diverses expériences, des plus anciennes aux plus récentes, convergent en un point : elles font du rythme, du partage des voix et de l'oralité, les outils d'une recherche dramaturgique et donc d'une vision du monde.

La voix de l'écriture.

Vivre dans le secret est une très courte pièce sans ponctuation de quatre pages seulement, aux répliques non attribuées et tenues par un locuteur non identifié, développant un monologue sur l'oubli et sur la disparition. Le locuteur y parle depuis un lointain intérieur avec le souvenir de ce qu'il fut plutôt que de ce qu'il est ou pourrait être désormais. Comme c'est souvent le cas dans les pièces de Jon Fosse, il se trouve à l'étape ultime du parcours d'un être qui, après avoir traversé les épreuves, aspire à ce que l'auteur nomme le repos, à cette forme de dépossession qui prend parfois aussi la figure de la mort. La dramatisation n'est pas pour autant évacuée, elle est intériorisée.

Cette intériorisation se voit renforcée par le fait que la pièce ne comporte nulle indication ni de temps ni de lieu, ni dans les répliques ni dans les didascalies. On trouve certes des indications

¹ Je renvoie ici à mon essai, *Le théâtre des voix*, PUR, 2011.

² Titre original : *Leve hemmeleg* (2005).

scéniques mais elles signalent principalement des silences d'intensités variables : « bref silence », « très bref silence », « silence ». Encadrées par ce silence, les répliques ne dessinent jamais la courbe d'une intrigue évoluant vers un dénouement. La situation semble coupée du passé comme de l'avenir, n'avoir ni situation, ni fin. Et pourtant, quelque chose se passe : pas au niveau du développement d'une action mais dans le déploiement de micro-variations, dans le phrasé, dans le silence, dans et par un rythme.

Vivre dans le secret, l'une des pièces les plus beckettienne de l'auteur avec *Dors mon petit enfant*, propose une situation qui relève davantage d'une « situation de langage » que d'une « situation dramatique », pour reprendre la formulation de Roland Barthes, autrement dit une situation reposant sur une « configuration de paroles propres à engendrer des rapports à première vue psychologiques, non point tant faux que transis dans la compromission même d'un langage antérieur³ ». Ici, Jon Fosse pousse d'un cran la situation de langage et la remontée de ce « langage retard⁴ » en suppléant l'espace dramatique à un espace phoné soumis d'une part, on le verra, à un travail de répétition-variation, d'autre part au déploiement d'un silence qui vient prolonger la langue, l'approfondir et la questionner – ce que l'auteur appelle « la voix de l'écriture » et qu'il entend d'ailleurs se manifester tout particulièrement au théâtre⁵.

Comme dans toutes les œuvres de Jon Fosse, cette langue est, dans la version originale, celle du *nynorsk*, langue populaire qui coexiste depuis le 19^e siècle en Norvège avec le *bokmål*, langue plus érudite. C'est précisément cette langue populaire choisie par Jon Fosse que l'on retrouve principalement en Norvège dans la poésie et les légendes orales.

Souffle dans la voix, souffle au cœur.

D'un strict point de vue fabulaire, *Septembres* de Philippe Malone expose une enfance et un enfant sous les bombes. Dans cette exposition la pièce retient ce qui fait de l'enfance – et de l'humanité – une proie et comment l'enfant, devenu homme, devient bourreau. La pièce est écrite en une seule phrase, ici aussi sans ponctuation. Le texte n'en fait pas moins une cinquantaine de pages.

Le lecteur de la pièce est d'emblée saisi par le travail sur la scansion, sur la métrique – l'écriture va accentuer telle ou telle syllabe, passer parfois par l'alexandrin (« les coups pour violer et les coups pour venger »), progresser par le son au fil de telle ou telle allitération (« et l'enfant lentement

³ Roland Barthes, « Adamov et le langage », in *Mythologies*, coll. « Points », Seuil, Paris, 1957, p. 89.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Jon Fosse, « Je serais tenté de croire que c'est dans l'écriture dramatique que cette voix qui elle-même ne parle pas et pourtant est présente, est apparue pour la première fois. Car dans la littérature épique et lyrique orale, une voix singulière était si présente que cette autre voix qui ne parle pas pouvait difficilement se faire entendre », « Voix sans paroles », *LEXI/textes*, n°4, L'Arche, Paris, 2000, p. 224.

dépose le ballon lentement à ses pieds contemple son trésor »). Le lecteur ne peut qu'être saisi aussi par le travail sur la typographie qui contribue à transmettre à l'œil le travail vocal et rythmique. Les contrastes de ton viennent ainsi s'imprimer dans les interlignes. Les blancs typographiques, les mises à la ligne avec ou sans enjambement, rejet ou contre-rejet ou encore les mots répétés développent un effet de persistance rétinienne (comme avec l'adverbe « lentement »). Les segments isolés sur une page participent d'une visibilité du poème. Cette visibilité, permet de mettre en valeur certains mots dans l'énoncé (« **TERRORISTES**, par exemple, en gras en en capitales), de souligner aussi certains sons renforçant le sens des mots qui sont ainsi mis en relief.

Toutefois ces marques visuelles (lettre ou mots barrés, mots en capitales, interlignes simples ou double, mots en gras, changement de taille des caractères) sont moins données pour l'œil seul qu'elles ne sont des traces du travail auditif à l'œuvre dans le texte. *Septembres* s'inscrit en effet pleinement dans une veine poétique et fait se renouer l'écriture dramatique avec la tradition orale. Philippe Malone écrit d'ailleurs d'oreille en disant ses phrases à haute voix. L'auteur renoue par ailleurs avec le modèle musical, l'annonçant dans le sous-titre de la pièce qu'il intitule « Fugue ».

La pièce, qui confronte le lecteur à une aporie – au sens d'effondrement des corps et des discours (intimes et idéologiques) –, s'écrit depuis un double point de vue : celui d'un enfant et celui d'un adulte dont l'expérience vécue est celle de la guerre, de la barbarie. On suit le parcours de l'enfant tout le long d'une journée, de la sortie de sa chambre au réveil à son arrivée en haut d'une colline, pendant les trois quarts du texte avant qu'il ne devienne adulte la nuit tombée, ceinturé d'explosifs (il est alors désigné non plus « l'enfant » mais « le jeune homme »). L'espace arpenté devient ainsi tout à la fois le lieu d'engendrement de la figure de l'enfant et celui de sa résorption. Autrement dit, on assiste à une éradication de l'enfance par l'espace traversé. L'enfance n'atteint aucun point qui ne la recompose. La guerre casse les bornes. Et la pièce se fait le journal d'un débord. A la fin de la phrase, l'enfance sera partie, crevée comme le ballon qui accompagne sa marche.

La structure de ce double point de vue se voit soutenue par une instance secrète qui en constitue la condition de possibilité encore insue ou impensée : la levée d'un rythme qui soutient la parole, soulève la marche, cependant que la parole et la marche dévoilent aussi un *paysage* en ruine. Ce paysage dévasté⁶ – « on s'est tellement acharné sur toi sur nous on a rasé tant d'arbres séché tant d'eau que notre désert est partout » – se lit dans l'espace traversé (déchets de plastique, gravats, obus sur les murs, épaisse fumée etc) mais il est aussi placé sous le signe d'une ruine idéologique : de la haine, de l'obscénité et de la peur comme seuls vecteurs de représentation. On devine ici à quel

⁶ Je fais ici référence à ce « *wasteland* » de l'ouvrage fondateur de T. S. Eliot mais aussi à l'essai critique de Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, collection « Penser le théâtre », 2004.

point la figure de l'enfant traversant ce paysage en ruine renvoie à celle de « l'in-fans », ce(lui) qui, étymologiquement, n'a pas accès à la parole, à comprendre ici dans son acception apoétique.

Dans la pièce de Philippe Malone, le rythme, qui soutient la marche de cet enfant, se manifeste au moins à trois niveaux qui relèvent tous de la versification :

- le travail sur le son d'abord mais aussi le travail sur la répétition, la reprise et la répétition-variation au sein de telle ou telle partie du texte et dans l'ensemble du texte.

- la pause également, lisible notamment via les coupures qui isolent des groupes de syllabes ou qui isolent des blocs de parole jusqu'à parfois ne laisser qu'une phrase sur la page.

- la métrique et l'accentuation enfin, puisqu'à la différence d'un énoncé courant qui neutralise l'accent tonique dans les mots pour ne garder que l'accent sur le dernier mot du groupe de sens, *Septembres* opte pour la diction poétique qui marque les accents toniques.

A la guerre thématique qui place un enfant sous les bombes, Malone oppose ainsi une guerre de souffle. Cette guerre-là attaque le processus de lecture et le régime de la réquisition des corps dans la lecture : le texte de théâtre, activant la diction intérieure de la lecture, stimule le désir de « manducation » de la parole, pour reprendre le titre du très bel essai de Marcel Jousse⁷ sur l'oralité. En d'autres termes, la lecture se met en guerre, elle devient la guerre de ce souffle qui s'éprouve en elle. La pièce de Philippe Malone génère en effet un champ de forces dont l'espace propre est un rythme en liaison directe avec le lecteur mu en un lecteur-acteur qui, comme un musicien déchiffrant une partition, peut rester bouche fermée, en ouvrant son oreille intérieure aux voix nées dans l'intervalle entre lui et la page.

Du poétique au politique

Placer face à face ces deux pièces, c'est rendre saillant à quel point certaines écritures contemporaines pour la scène en appellent à l'art de l'acteur et à sa voix, à l'art du metteur en scène qui saura (ou non) la moduler. Mais proposer de relire ensemble ces deux pièces, c'est aussi s'autoriser à mettre en lumière deux tendances distinctes qui traversent le théâtre des voix à l'époque contemporaine. *Vivre dans le secret* bannit toute illusion référentielle et nous place dans un domaine purement sonore, une ère de la pensée également, l'auteur n'inclinant vers rien qui ne puisse être conclusif. Il s'agit en effet davantage dans cette pièce de maintenir un état que de procéder à ce que quelque chose arrive – dramaturgie qui, donc, rompt avec les logiques d'action (et/ou de résolution d'action). Si *Septembres* travaille également sur la langue et le son, la pièce ne se départit jamais en revanche d'un ancrage référentiel au monde contemporain. Nous avons là en

⁷ Marcel Jousse, *La Manducation de la parole. L'Anthropologie du Geste tome II*, Gallimard, collection Voies Ouvertes 2, Paris, 1975.

effet une pièce relevant d'une dramaturgie de l'écoute mais aussi une écriture complètement liée aux temps dans lesquels nous vivons, quand bien même on ne peut finalement situer la pièce à tel ou tel moment ou à tel ou tel endroit précis. Pour le dire autrement, si Fosse refuse l'espace référentiel (sans que ce retrait ne dise pas à l'évidence quelque chose de notre monde), Malone pour sa part choisit de le neutraliser.

Dans *Septembres*, l'ancrage référentiel est ainsi d'abord en rapport avec le terrorisme et la guerre qui sont, dans la pièce, fortement thématiques : ne serait-ce que par le titre. Le titre, « Septembres », avec un « s », renvoie ainsi, notamment, au 11 septembre 2001 ou encore au 11 septembre 1973⁸. Ce « s » c'est aussi sans doute la consonne initiale du prénom de la sœur, « Sveta », prénom qui scande le texte, pas immédiatement prononcé, prononçable, et qui, entre autres références, renvoie probablement à Sveta Tsagaroeva qui fait partie de ces femmes kamikazes, une tchéchène, ayant commis des attentats suicide.

Mais ce ne sont pas ces références immédiates – aussi importantes soient-elles – qui rendent le mieux compte de la manière singulière de l'auteur d'appréhender le réel dans cette pièce. D'abord, la « résonance » au monde contemporain est dans le son lui-même. La pièce se fait « écho » au monde : non pas au sens où elle « enregistrerait » le son du monde (comme un certain nombre de tentatives chorales à partir des années 70) mais au sens où elle « répond » au monde et à ses violences par le son. Ensuite parce que cette réponse (poétique et politique, donc) en passe par une saisie du réel qui s'enclenche à partir d'un regard singulier, celui d'un enfant qui ancre la pièce dans une dramaturgie du détour, comme l'exprime très clairement l'auteur lui-même :

Pour *Septembres* je voulais parler de terrorisme. Mais je voulais déconditionner cette notion, la défaire des clichés de musulman, de fanatique, d'extrémisme. Alors je me suis dit : « je vais prendre un enfant ». Ensuite, je ne voulais pas prendre une ville bien particulière mais mélanger plein de villes. Il y a Grozny, mais aussi Beyrouth, Bagdad, des images de la bande de Gaza. [...]. Je voulais brouiller les pistes, partir d'un enfant et voir comment la déshumanisation était à l'œuvre chez lui.

On comprend ainsi comment cet enfant permet d'exposer ou de s'exposer au sujet de la guerre et du terrorisme en se prémunissant d'un grand nombre de clichés, manière de ne pas être médusé ou pétrifié par le réel et donc d'en rendre compte. J'ajouterais que cet enfant – personnage-témoin de lui-même et du monde (martyr donc, ne serait-ce qu'au sens étymologique du terme comme le rappelle Giorgio Agamben) – rencontre la problématique générale de la neutralisation du personnage telle qu'elle se manifeste de multiples façons dans beaucoup d'écritures

⁸ A savoir la mort d'Allende et le coup d'état de Pinochet au Chili pour mettre fin à son mandat et installer une dictature militaire.

contemporaines⁹. Cette neutralisation, au sens entendu par Blanchot d'abord, puis par Barthes, reprise enfin par Jean-Pierre Sarrazac dans sa notion d'impersonnage, fait de l'enfant un être qui ne figure aucun enfant en particulier et en même temps tous les enfants possibles (tout comme l'espace ne figure pas un lieu particulier : ni Grozny, ni Beyrouth, ni Bagdad mais aussi, et simultanément, à la fois Grozny, Beyrouth et Bagdad). Initialement l'auteur ne voulait d'ailleurs pas déterminer son genre.

Peu importe son genre d'ailleurs car cet enfant est un personnage *générique* dont la principale fonction est d'opérer une plongée au fond de nos paradoxes et des crises qui traversent notre Histoire et notre intimité : la solitude, le fanatisme, la haine, l'amour et le refus de la vie. Cette plongée passe notamment par un jeu sur les pronoms. L'enfant appartient autant au monde du « il » que du « je », que du « tu » et il est conjointement dit par le « il », par le « je » et par le « tu ». Parfois le discours intérieur de l'enfant (je souligne) se love dans le discours du « il » qui le commente mais sans jamais le juger :

et à cet instant précis à cette seconde même où il touche le sol on peut croire de l'enfant qu'il a plus qu'un ballon on peut croire que l'arc acéré de son dos invite les étoiles à descendre à ses pieds que la cascade souple de ses fines vertèbres vaut prosternation vaut prière et feinte que la balle est offrande que le geste est hommage mais nous y voilà Sveta le ballon est au sol il abouche la poussière où dois-je aller maintenant où partir sans couloir pour guider sans rampe pour m'élancer et le pied de l'enfant mu lentement par la brise accompagne d'une caresse l'embarras du vent et bouscule la balle crevée dans la ruelle endormie et commence la marche et s'invente la ville

Ce balancement, entre celui qui parle et celui qui commente, dresse le portrait, voire l'autoportrait et l'autocritique, de l'individu contemporain à l'identité perdue et incertaine qui, comme l'enfance, ne persiste que comme un souvenir. Mais si *Septembres* est une pièce sur la dévastation, elle est également une pièce sur le refus, une invitation à nommer l'avenir et réinventer d'autres modalités du politique, dans nos vies et dans nos mondes. A mon sens, *Septembres* est d'ailleurs moins une pièce sur le terrorisme – cela fut-il un « pré-texte » à l'écriture –, qu'une pièce sur la capitulation et sur l'épuisement, sur la tristesse que cela engendre, le dégoût de soi et le dégoût des autres. Comment résister à la haine ? Comment résister au dégoût ? Telles sont les questions que *Septembres* me pose. On comprendra ainsi que si la fable se clôt sur une défaite, la lecture de la pièce quant à elle s'ancre dans une sommation (celle de l'écoute car ce texte me somme de l'écouter et il ouvre mon désir d'écoute) et dans un combat (avec soi, contre soi, avec le monde, contre le monde). Ce combat, qui pour le lecteur comme pour le spectateur ou l'acteur est aussi performance

⁹ Neutralisation à l'œuvre, en autres exemples, dans bien des pièces de Christophe Pellet, Mariette Navarro en passant par Thibault Fayner ou Frédéric Vossier pour le seul domaine français.

émotionnelle, a ceci de particulier de ne pas s'engager dans un discours prescriptif ou autoritaire. Il est soufflé dans la voix, et soufflé au cœur. Et en cela n'en est-il que plus pressant, plus vibrant également.

A l'oreille

En l'absence de tout ancrage référentiel, la mise en mouvement, non pas de l'action mais de la langue, passe chez Jon Fosse par des récurrences syntaxiques liées chez cet auteur à la littérature orale scandinave du Moyen Âge produisant de petites ritournelles. Dans ces rengaines, le procédé répétitif consiste à créer des enchaînements qui imperceptiblement étirent l'espace phoné bien que le discours semble stagner ou effleurer le silence. Souvent encore, de courtes expressions ou de simples « oui » laconiques scandent et relancent le propos, assurant ainsi la récurrence rythmique et tissant une parole où de menues informations modifient le continuum de l'écriture comme l'exprime ce passage liminaire de *Vivre dans le secret* :

le plus important n'est pas de se souvenir
mais d'oublier
bref silence
car en oubliant
on se souvient aussi
mais d'autre chose /oui, va sans dire /*très bref silence*
et toujours c'est autre chose
que l'on préfère
très bref silence
oui
oui car
s'interrompant
et peut-être est-il aussi
oui important
hésitant
de ne pas voir
que de voir
et il va sans dire
oui
oui qu'il est aussi important
de ne pas être vu
que d'être vu¹⁰

On entend dans ce passage comment la répétition quasi systématique de ces monosyllabes faussement assertives permet au locuteur de maintenir une écoute et non pas de faire progresser l'action. On remarquera aussi à quel point, dans l'ensemble de la pièce, l'écoute est multiple. Elle ne

¹⁰ Jon Fosse, *Vivre dans le secret*, L'Arche, Paris, 2005, p. 175.

se limite pas à l'entente du texte (en attente ou non de la voix du comédien), elle concerne aussi bien l'œuvre qui s'écoute elle-même, que l'écoute, flottante et lacunaire, s'écoutant avec la troisième oreille de Nietzsche glosée par Peter Szendy dans son essai *Une histoire de nos oreilles*¹¹.

Encadrées par le silence et répétées à la façon d'une basse continue, l'organisation des répliques privilégie la récurrence de mots, la répétition-variation de phrasés et la reprise de leitmotive. À chaque phrase ou vers, on entend ce que l'on a déjà entendu, mais différemment, le moindre détail prend du volume et c'est ainsi que le champ de perception du lecteur-spectateur s'amplifie.

La typographie en vers libres, qui isole parfois à l'extrême les mots (jusqu'à n'en laisser plus qu'un sur la ligne), adjointe à une action épurée et centrée sur l'intériorité du locuteur, une vacuité des propos, une syntaxe élémentaire, un vocabulaire très simple et une absence de ponctuation, produit un matériau sensitif dans lequel s'enfoncé le personnage pour ne laisser finalement entendre que sa voix et le silence qui la suit ou la précède. « Qu'on me laisse vivre dans le secret » implore ainsi le locuteur

Voix et contre-voix

La mise en mouvement (de la langue, toujours) passe d'abord dans *Septembres* par un poème de Handke *Lied Vom Kindsein* qui ouvre la pièce et qui, donné dans sa version originale, est suivie, vers à vers, de sa traduction avant que cette dernière ne disparaisse. Le premier vers – als das Kind Kind war / lorsque l'enfant était enfant – est repris immédiatement après le poème, avec une variation « lorsque l'enfant est enfant il arrive qu'un matin sous ses paupières fermes » avant de basculer ensuite en « alors l'enfant » (« alors l'enfant devant la porte close de la chambre »). Le segment « alors l'enfant » traverse ensuite les quinze premières pages, à huit reprises.

Cette composition du texte allemand accompagné de sa traduction annonce ou prépare, structurellement parlant, le partage des voix tel qu'il se manifeste dans la suite de la pièce : dans le discours, toujours, une « contre-voix » répond à une « voix » comme dans une composition fuguée. On pourrait le dire de l'ensemble de la pièce comme de tel ou tel fragment, le phénomène va en tout cas toujours en s'accroissant : la progression est celle du gonflement d'un souffle par convocation des contre-voix, comme si les contre-voix surgissaient quand la voix première risquait de s'essouffler, manière de la porter, de la soulever et de la continuer. Si elle ne passe pas par le dialogue latéral, la pièce n'en dialogise donc pas moins les discours.

La dialogisation se traduit aussi par l'intrusion de formes fixes : outre le poème qui ouvre la pièce, je pense à cette liste au cœur de la pièce de noms barrés, progressivement effacés. Cette « forme

¹¹ Peter Szendy, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Minituit, 2001. Voir en particulier le chapitre 4 et l'épilogue (p.169-170).

simple¹² » (A. Jolles) de la mise en discours – qui interroge notamment sur ses critères de dénomination (il s’agit d’une liste de disparus) et plus encore sur la question de la nomination (comme de ce qui est à proprement parler innommable), mais aussi sur sa dimension (longue de trois pages) et ses degrés de clôture (une liste, plus ici encore une liste de disparus, ne peut jamais être totalisante) – relève à la fois de l’épique (puisque, par elle, il s’agit aussi de raconter l’Histoire) et du poétique (son intrusion, outre d’apporter une cadence spécifique, ne manque pas de rappeler l’importance de l’énonciation du texte selon un certain rythme).

Ce dialogisme, à quelque échelle qu’on le situe, passe enfin, entre autres procédés, par l’insertion de voies (Voies/Voix) de traverses. *Septembres* est en effet parcourue de citations que l’auteur nomme « paroles passagères », reprenant ainsi le titre de l’une des œuvres citées : *Passant parmi les paroles passagères* du poète palestinien Mahmoud Darwich, manière aussi de prolonger la voix du poète, de rappeler à sa résistance et à son combat pour la paix. Parmi les œuvres citées : deux poèmes, l’un de Handke qui ouvre la pièce donc (« Lied Vom Kindsein »), mais aussi un autre de Paul Célan (« Soleils filaments ») et une pièce de théâtre, le premier volet de la trilogie de Sonia Chiambretto, *Chto*, pièce écrite à partir d’entretiens réalisés par l’auteure avec une jeune réfugiée tchèque. Intervient enfin de manière récurrente, constituant le fil de la pulsion rhapsodique à l’œuvre dans cette pièce, *Le livre des Questions* d’Edmond Jabes qui est cité, repris et continué.

Des formes émancipées

Dans les deux pièces, d’autres procédés se font les indices à la fois de ce dialogisme et de cette imbrication étroite entre le lyrique et le dramatique, et l’épique également, telle notamment l’émergence de « voix didascaliques » ou de « voix du didascale » qui mettent à nu la continuité, voire la perméabilité du texte dialogal et des indications scéniques. Dans *Septembres* de Philippe Malone, si le texte didascalique paraît au premier abord absent, les indications scéniques se fondent en effet finalement dans le texte. Chez Fosse, avec *Vivre dans le secret*, si les didascalies ne permettent pas de situer un lieu ou une temporalité, elles participent de l’accroissement des richesses sonores et articulatoires de la langue et se trouvent travaillées comme un matériau poétique à part entière, avec ses reprises et ses variations.

Phénomène à mettre en regard avec les multiples rapports de fuite qu’entretient le drame contemporain avec l’épique, le dramatique et le lyrique, chacune à leur façon, *Vivre dans le Secret* et *Septembres* constituent une forme d’émancipation du drame absolu de Peter Szondi¹³. Les deux

¹² André Jolles, *Formes simples*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1972.

¹³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, trad. P. Pavis avec la collaboration de J. et M. Bollak, L’Âge d’Homme, coll. « Théâtre recherche », Lausanne, 1983.

pièces abandonnent le dialogue « latéral » (au sens entendu par Blanchot¹⁴) et donc à la fois le « conflit interpersonnel » et la « collusion dramatique » (au sens hégélien¹⁵). Au conflit interpersonnel se substitue en effet un conflit de soi face au cosmos, que celui-ci soit contenu dans un conflit de soi face à soi ou de soi face au monde. A la collusion dramatique se substitue la collision des sons et des rythmes. Au dialogue, le dialogisme.

En toute logique, on touche enfin avec ces deux pièces à une évolution nette des écritures dramatiques contemporaines, celle qui consiste à se déplacer vers le continent du chœur et de la choralité. Si on peut lire *Vivre dans le secret* comme un monologue à la première personne, on peut aussi le lire comme un polylogue. Si on peut lire *Septembres* de Malone comme un monologue à la troisième personne, on peut aussi le lire comme un chœur diffracté. A chaque fois, l'écriture ne se charge pas de résoudre cette instabilité formelle. Elle la maintient, la tient en suspens¹⁶.

L'animation poétique

Reste que ces pièces empruntent des sentiers dramaturgiques tout à fait distincts. On sera ainsi saisi, notamment, par la passivité du personnage de Jon Fosse (généralement en position assise ou allongée ou encore en posture de contemplation derrière une fenêtre) quand la progression de la pièce de Malone épouse pour sa part la levée et la marche de l'enfant. On notera à quel point nulle indication d'espace n'est donnée chez Fosse quand se dessine un paysage chez Malone : celui d'une ville personnifiée – squelette de béton », « poitrine sèche », « chicots de grès » – et d'une nature dénaturée (oiseaux devenus avions prêts à bombarder). Malone approfondit le paysage théâtral dramatique contemporain dévasté, un paysage qui est le lieu de la dissolution (ou de la disparition progressive) de l'individu ou de l'humain.

D'avantage qu'ils ne sont rivaux à une action, les locuteurs de ces deux pièces – qu'ils soient épique (le narrateur dans *Septembres* de Philippe Malone) ou dramatique (le locuteur dans *Vivre dans le secret* de Jon Fosse) – sont en tout cas tendus vers une écoute où l'oreille se fait œil et où l'œil se fait oreille. C'est d'ailleurs, dans *Septembres*, une voix qui va d'abord guider l'enfant, celle de sa sœur, Sveta. Cette dramaturgie de l'écoute, amplement signalée aussi par le recours citationnel chez

¹⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p. 529 « La notion de dialogue est tardive. Dans les plus anciennes formes scéniques, chaque parole parle solitairement, tournée seulement vers les hommes qui se sont réunis religieusement pour l'entendre ; il n'y a pas de communication latérale ; c'est au public que s'adresse celui qui parle ».

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique* (1832), traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, collection « Bibliothèque philosophique », Paris, 1997.

¹⁶ Le phénomène remonte au moins à Müller mais il s'apparente aussi, à notre époque, à une réaction (consciente ou non), pour ne pas dire une résistance, face à cette obligation faite à l'auteur de convoquer peu de personnages pour des raisons de coût ou de production. Par le dialogisme (une multiplicité de voix pouvant en traverser un seul), les auteurs renouent avec le fantasme « la foule en scène ».

Malone, est mise en avant dès le premiers pas de l'enfant par le motif de la cécité où l'enfant tel un funambule ou une marionnette se lève dans le noir et « s'anime gauchement sous le fil des étoiles »¹⁷.

La figure de la marionnette (par laquelle Maeterlinck avait tenté d'« élev[er] la scène jusqu'au niveau du poème »¹⁸) est ici l'un des signes d'une écriture qui porte la question de « l'animation » du corps et de la voix par le souffle (faut-il le rappeler, étymologiquement « anima » signifie précisément le souffle).

Quelle place pour le poème ?

Je souhaiterais pour finir souligner à quel point, outre de renouer avec un théâtre pour l'oreille¹⁹, *Vivre dans le secret* de Jon Fosse et *Septembres* de Philippe Malone conduisent à repenser la notion de « poème dramatique », au moins dans l'acception entendue par Peter Handke, à savoir le lieu où les « frontières entre le drame, le poème, le récit » ne se perçoivent plus tant il s'agit de réunir « l'élan lyrique et [...] l'élan dramatique »²⁰. La déstructuration de la forme dramatique, qui est l'une des caractéristiques du poème dramatique, connaît ainsi diverses manifestations dans ces deux pièces. On l'aura constaté, pour l'une comme pour l'autre, cela passe par une disparition du découpage scénique d'abord, par une disparition du dialogue absolu ensuite. A cette série de disparitions, s'ajoute la disparition du personnage identifiable, l'écriture faisant de ce dernier l'objet d'un retrait progressif dans la voix – voix du locuteur incertain dans *Vivre dans le secret* de Fosse, voix intérieure d'un enfant dans *Septembres* de Malone (retrait qui se trouve suivi d'une disparition-éradication, celle de l'enfant, comme si l'écriture ne faisait que creuser un anéantissement – là est sans doute le principal attentat qui a lieu dans la pièce). La « lyrisation » du drame, en dehors de ce retrait dans la voix et en dehors des multiples procédés d'encodage de la diction qui régissent l'écriture des ces textes, se lit enfin dans l'intégration d'éléments poétiques comme éléments structurants du drame, tel le poème de Peter Handke dans *Septembres*. Mais cette lyrisation se lit plus encore, deuxième acception du terme, dans la reconnaissance par le lecteur de la « possibilité du poème » dans le drame : « je voulais naître d'un poème n'en prolonge que l'oubli » entend-on dans *Septembres*.

¹⁷ *Septembres*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ « Un théâtre d'Androïdes. Un inédit de Maeterlinck », édition critique d'Évelyne Capiou-Laureys, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Tome 23, 1977, p. 7-33, p. 33.

¹⁹ L'utopie d'un « théâtre pour l'oreille » remonte au moins au carrefour naturo-symboliste (de Mallarmé à Maeterlinck) et dans diverses expériences de mise en tension du dire et du voir qui ont jalonné cette période (celles de Lugné-Poe, notamment) et se prolonge chez Tzara, Beckett ou, plus récemment, chez Vinaver ou Novarina.

²⁰ Peter Handke. Cité par dans « Poème dramatique », dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé / Poche, 2005, p. 158.