



HAL
open science

La “ monstre ” de la voix dans les écritures dramatiques contemporaines

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. La “ monstre ” de la voix dans les écritures dramatiques contemporaines. ”Où est ce corps que j’entends ?” Des corps et des voix dans le théâtre contemporain, Artois Presses Université, pp.115-128, 2014, 978-2-84832-197-4. 10.4000/books.apu.11851 . hal-02863362

HAL Id: hal-02863362

<https://univ-artois.hal.science/hal-02863362v1>

Submitted on 15 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La « monstre » de la voix dans les écritures dramatiques contemporaines

Sandrine Le Pors

Les écritures pour la scène dont il sera ici question ont ceci de commun de conduire le public à se figurer un corps ou des corps dans et par les discours entendus, sans pour autant qu'aucune d'elles ne relève d'un théâtre radiophonique. Développant, sur un mode énonciatif, des modes de visibilité du corps, l'écriture s'inscrit-elle contre cette tendance de notre temps à une décorporalisation ou participe-t-elle de cette autre vogue, qui lui est concomitante, celle d'un devenir-image du corps ? A l'appui de pièces principalement écrites dans ces vingt dernières années (celles notamment d'Emmanuel Darley, d'Eugène Durif, de Philippe Malone ou de Mariette Navarro) et dont j'opérerai pour certaines des points de focale – comme celles d'Anja Hilling (Allemagne) et d'Astrid Saalbach (Danemark) –, je rappellerai d'abord quelques questions saillantes que pose une mise en fiction du corps par la voix. On prêtera alors attention à ce qui, dans la voix, en « montrant » du corps (individuel ou social) vient aussi « monstrier » la langue et convoquer des perceptions singulières qui défont et refont les systèmes de significations du monde.

Le « dit » des voix : des persistances du corps à la corporéité de la langue.

Ce sont d'abord des dérèglements du corps dont semblent rendre compte les voix des écritures théâtrales contemporaines, de celles qui, comme autant d'échappées belles à nos enfermements, se détachent des corps avant d'y revenir (ou pas), jusqu'à celles aux identités souvent indéfinies ou fluctuantes qui viennent détraquer la langue pour mieux exposer la dérégulation des corps, en passant par celles qui, murmurantes ou tonitruantes, dévoilent des bribes d'histoires qui hantaient jadis d'autres voix et d'autres corps :

Holà la fantomaille, me voilà gagné par vos voix, et si ce n'étaient que les voix, des silhouettes aussi se glissent en moi, et des corps entiers qui s'installent, campent et prennent leurs aises, fanfaronnent à qui mieux mieux et gueulent tant et plus. Pas bientôt fini ce charivari là-dedans ? Et moi alors ? (Eugène Durif, *Le Fredon des taiseux*).

Un tel clivage, s'il se trouve susceptible d'être soutenu par une dramaturgie de la disparition (celle d'une figure aux contours stables et délimités) se trouve parallèlement travaillé par une logique de la multiplication, voire de la saturation (de corps ou de voix autres, ou perçus comme tels). Le théâtre des voix n'évacue pas ainsi le corps, quand bien même celui-

ci semblerait lointain ou inatteignable. Il le place sous le signe d'une persistance, principalement auditive :

(Est-ce qu'on
l'entend seulement ?
Quelle voix sort de cette
bouche et qui grasseye,
marmonne avec cela
d'autres choses inaudibles ?
Où est ce corps que j'entends ?) (Didier-Georges Gabily, *Enfonçures*, p. 10)

Cette présence entêtante du corps dans les discours – qui, dans le drame, agit comme le ferait une ritournelle – ne vaut pas seulement pour ces corps dont les voix disent les meurtrissures ou les sévices (comme dans les premières pièces du théâtre de Sarah Kane) mais aussi pour ces corps dissimulés, cachés ou littéralement perçus (comme déjà chez Samuel Beckett) comme abandonnés, parfois même défaits car désolidarisés des voix qui les parlent. Je pense, par exemple, dans *Prédelle, divertissement orphique* de Patrick Kermann, à Orphée démembré par les Ménades et dont l'acte est mis en valeur dans une longue liste qui énumère avec minutie chaque partie du corps mutilée. Je pense encore, dans cette même pièce, à la figure d'Eurydice, à la fois abandonnée et séparée de son propre corps désormais irrémédiablement disloqué. De manière symptomatique, le prologue de la pièce s'intitule d'ailleurs « le corps morcelé ».

A la désolidarisation du corps pour un sujet s'associerait donc une prégnance du discours sur le corps. En d'autres termes, plus les corps seraient étranges ou étrangers, plus ils seraient susceptibles de réapparaître comme objet central du discours. Parallèlement, plus les corps sont le cœur du discours, plus les discours ont tendance à se corporéiser. Nombreuses sont les pièces à en témoigner, de Didier-Georges Gabily à Patrick Kermann, en passant par Werner Schwab, jusqu'à des écritures plus immédiatement contemporaines, de Philippe Malone à Mariette Navarro. Dans la lignée d'Artaud, Valère Novarina, toujours attentif à « l'état surgissant de la langue », ne cesse ainsi de le rappeler : « la parole nous est plus intérieure que tous les organes dedans » (*Devant la parole*, p. 16). S'il existe quelque lien de parenté avec les écritures très diverses de ces auteurs, c'est dans leur attachement commun au corps de la langue et dans leur effort continu pour restaurer les possibilités de sonorisation des mots. Pour chacune en effet, quoique à chaque fois de manière singulière, l'animation des figures épouse d'abord la levée d'un rythme et d'un souffle – souffle que l'acteur éprouvera en lui et qu'il fera éprouver au spectateur, souffle qui, activant la diction intérieure de la lecture, stimule le désir de « manduction » de la parole, pour reprendre le titre du très bel essai de Marcel Jousse sur l'oralité.

Mises en fiction et en diction du corps ont enfin ce ceci de particulier de faire la part belle à des corps atypiques excitant fascination et angoisse, mais aussi perturbant l'image qu'on se fait de soi : corps diminués par le handicap ou par une quelconque anomalie par exemple, de cette femme avec ses « chaussures orthopédiques », « comme une prothèse de la jambe » dont il est fait mention dans *Croisements, Divagations* d'Eugène Durif jusqu'à cette femme couverte de verrues, celles que son rebouteux de mari enlève aux autres mais qui viennent se déposer sur son visage dans *Le Fredon des Taisons*, pièce du même auteur. De cette femme aux verrues dont la visagéité porte les souffrances des autres, on observera ainsi comment sa figuration – et ici, à proprement parler, sa défiguration – passe par la voix et non par l'œil puisque nous ne savons d'elle que ce qu'un discours nous en dit. La figuration du corps s'enracine ici dans nos cauchemars, nos mondes intérieurs et autres croyances populaires enfouies dans nos mémoires ou nos psychés. Elle n'obéit en aucune façon à la logique d'un régime strictement spectaculaire, pas plus qu'elle n'entend produire une image réaliste : il s'agit d'activer chez le spectateur une image mentale, si forte que nous est impossible d'éluder le miroir brisé qu'elle nous tend.

Et lorsque de la voix qui parle, du corps dont elle est issue on ne saurait rien ou presque rien, ou quand encore le personnage en vient littéralement à disparaître dans le paysage, le corps en vient-il pour autant à s'absenter ? Ce serait sans compter les modalités de retour du corps, multiples. Sous la forme d'un motif obsédant, le corps peut ainsi revenir là où on ne l'attend pas nécessairement : dans l'espace ou le paysage lui-même, celui, par exemple, dans *Septembres* de Philippe Malone, d'une ville en ruine devenue cadavre, ravagée par la guerre et de part en part personnifiée – « squelette de béton », « poitrine sèche », « chicots de grès » ; ville de même personnifiée et fortement corporelle cependant qu'elle avale Alice dans *Soixante-trois regards*¹ de Christophe Pellet. Ce parcours souterrain du corps n'engage pas seulement le public dans des œuvres dans lesquelles les critères de représentations traditionnelles du corps sont abolies ou mises à mal, il permet de rendre compte du désordre d'un monde et de ce qu'il en coûte à nos corps et aux espaces où ils évoluent. Glissant subrepticement de la figure au paysage, la ligne dramatique en appelle enfin au corps pictural de l'écriture (lisible, notamment, dans ces deux pièces, par la place que ces deux pièces accordent à la typographie).

Il faut par ailleurs souligner la diversité de nature de ces voix venues convoquer les corps : tantôt singulières, anonymes ou collectives, tantôt voix de la rumeur, voix de la conscience ou voix spectrales. *Quid* ainsi de ces voix spectrales qui disent et montrent du corps, qu'on les identifie comme voix d'outre-tombe d'emblée (celles peuplant le cimetière de

¹ Il sera question de cette pièce dans cette partie de l'ouvrage, dans une étude que lui consacre Marion Chénétier-Alev.

Mastication des morts de Patrick Kermann) ou qu'on ne les identifie comme telles que beaucoup plus tardivement (comme dans *Le Mardi à Monoprix* d'Emmanuel Darley) ? *Quid* également de ces voix qui, ne relevant pas strictement de l'intime ou de la parole singulière, s'élèvent de manière collective mais qui, n'empruntant pas pour autant les seuls chemins d'un chœur à l'unisson, font émerger quelque anonyme noyé dans la masse ? Dans *Nous les vagues*, Mariette Navarro pointe ainsi un état de notre corps social mais sans que jamais la voix, y comprise celle du « nous », ne se départisse du corps physique, de ce qui l'entrave, de ce qui l'anime, soulignant de fait l'imbrication étroite entre l'intime et le politique :

Apparaissions, allez, comme la joie au fond des ventres. Soyons la fureur et la liesse. Regardons-nous dans l'allégresse, et que brillent les yeux. Les joues viendront contre les joues, et nous retrouverons l'envie de nous étreindre. Nous parlerons plus fort, de plus en plus nous chanterons (...) (Mariette Navarro, *Nous les vagues*, p. 18)

Nous nous sommes crus capables de nous épanouir dans la clandestinité, de consoler le monde en renversant le monde, d'élever nos enfants en faisant table rase, d'élever nos esprits en mentant pour la bonne cause. Il voudrait, dans son lit, ne plus bouger, ne plus jamais parler, ne plus se compromettre, sinon avec sa voix à elle, sinon avec ses mains à elle, quand il tremblera de fièvre et qu'elle viendra il le sait, les poser sur son front. [...] Nous avons parfois la tristesse dure des abandonnés, les bras ballants des manquant d'amour (*ibid.*, p. 41)

A chaque fois, la levée de la voix, qui ici de nouveau s'accompagne d'une forte corporéité de la langue, favorise l'apparition du corps : fut-il déjà mort (*Le Mardi à Monoprix*), ne fut-il pas celui d'un seul (*Nous les vagues*), mais le mien, le tien, le vôtre, le nôtre.

A cheminer sur les sentiers des écritures dramatiques contemporaines et à repérer leurs zones grises, ce sont également des configurations toutes spécifiques qui peuvent attirer notre attention, telle la force performative des voix susceptibles de tyranniser un corps : comme celles, dénommées précisément « les Voix », dans *Purifiés* de Sarah Kane qui agressent Grace, la torturent, la violent avant qu'elle ne soit grignotée par un rat.

Que dire encore de ces voix qui mettent en hypothèse un personnage absent proposant ainsi un corps qui échappe à la possibilité d'une perception achevée ? Je pense cette fois au chœur des pleureuses dans *Quelqu'un manque* d'Emmanuel Darley qui, dans ce qui s'apparente à un véritable « précis de décomposition » du corps, se rappelle de l'homme mort et de sa maladie jusqu'à lister les maux qui l'affectaient alors : « démangeaisons », « grattements », « raclements »... Comme dans *Prédelle, divertissement orphique* de Patrick Kerman, à défaut de pouvoir comprendre ou déchiffrer ce qui atteint ce corps, on liste (chiffre, donc) ce qui l'atteint, cela dans la pièce d'Emmanuel Darley tant par ceux qui restent que par le principal

concerné qui est déjà mort, cela donc dans un souffle continu qui vient mêler, avec humour, voix des vivants, des souvenirs et du mort :

[...] ELLE – [...]
Suite de maux.
Douleurs en cascade.
Tout peu à peu déréglé.
Maux de tête et vertiges.
Grattements.
Racléments de gorges, crachats et vomissements.
Dissenterie.
Vertiges.
Déjà dit, vertiges.
[...]
Cœur affolé, tension en chute libre. [...]

LE SOIGNANT. Et des boutons, vous en avez des boutons, des trucs qui démangent ou qui grattent, des plaques, des taches, des éruptions, hein ? Rien de rien ? Sur le dos des mains, là ? Sur le visage ou sur le cou ?
Des pellicules, non ?
Ça ne vous gratte pas, parfois ou tout le temps ?
Là, partout, ici et même là ?
Sur la surface de la ?
Sur les contours du trou du ?
Rien de rien ?

Montrez-moi vos oreilles.
Oh là là.

Montrez-moi cette gorge.
Oh là là, oh mon Dieu.

Comment avez-vous pu ? (Emmanuel Darley, *Quelqu'un manque*, pp. 15-19)

Quid, donc, du « personnage vocal », à savoir du personnage dit par les voix ? *Quid* de tout ce que charrie avec lui ce « dit » du corps, notamment nos rapports à l'altérité, au couple, à la foule, à la solitude, à la rumeur, à l'absence et à l'anonymat ?

De quelles expériences singulières du corps enfin, la voix serait-elle le témoin ? De la mort ? De la maladie ? De la violence ? De l'abandon ? De la chute ? De la perte ? Celles-ci sont multiples et parfois très singulières, comme celle de l'hallucination qui ouvre, sous la forme d'un compte à rebours, la première scène de *Purifiés* de Sarah Kane. Telle celle, autre forme d'hallucination, de l'expérience extatique qui se produit dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* de Daniel Danis quand Niki parle en surplombant son corps alors qu'elle se fait battre par des hommes. De telles échappées ne relèvent pas de la seule sphère onirique même si elles partagent la logique du rêve. Elles sont une invitation à penser à la nature du « corps utopique² » dans les dramaturgies contemporaines tel que le développe Michel Foucault lorsque

² Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, (conférences de 1966), Paris, Editions Lignes, 2009.

le philosophe pointe qu'il n'y aurait en apparence rien de moins utopique que le corps, lieu duquel il ne nous est jamais donné de sortir, auquel l'intégralité de l'existence nous condamne et qui pourtant se révèle bel et bien être une autotopie, démonstration qu'il appuie en étudiant le corps dansé, le corps possédé, le corps érotique aussi mais aussi le corps tatoué, masqué, maquillé.

La boîte noire : dramatisation des voix, épuisement des corps et de la représentation

Le *théâtre des voix* n'est donc pas nécessairement un théâtre coupé des corps, loin s'en faut. Il peut être tout au contraire, c'est l'une des évolutions majeures de son évolution au XX^e siècle, l'espace si ce n'est de sa visibilité, tout au moins de sa « monstration ». Rappeler ce qu'il en est d'une part des voix et des corps dans les écritures théâtrales contemporaines, choisir d'autre part comme focale la question de la « monstre » de la voix – à savoir ce que la voix « montre » du corps et ce qui dans cette « monstration » relève aussi, dans l'économie générale du « partage des voix³ », de l'écart, de la non conformité à la mesure, au modèle, à la structure – c'est questionner la capacité du théâtre des voix à dramatiser un bouleversement des corps et des discours – discours au sens d'idéologies *et* de paroles intimes.

Or, ce bouleversement des corps et des discours passe désormais par une voie privilégiée : celle du commentaire qui, comme le chœur antique, commente sans pouvoir strictement participer à l'action et auquel vient s'ajouter l'éclosion d'images mentales – phénomène dont on peut formuler l'hypothèse qu'il est aussi une réaction de l'écriture dramatique à la prolifération des images telle qu'elle se manifeste dans nos mondes et sur les plateaux de théâtre. Un passage de *Tristesse animal noir* de l'auteure allemande Anja Hilling peut en partie illustrer ce propos :

- Tu as fait beaucoup d'efforts. Jusqu'à présent. Pour ne faire qu'un avec ton corps. Le maintenir en forme, au top.
- Yoha, shiatsu, tai-chi. Tu es allé au sauna. Tu t'es regardé dans le miroir, tu t'es palpé dans le noir. Tu as été gras, lourd et léger tu t'es frappé caressé tu as bien baisé. Tu as même été dans une école de souffle.
- C'est ça qui te vient à l'esprit, maintenant. Presque avec tendresse. Peine d'amour perdue.
- Ce qui arrive ici, personne ne s'y attendait personne ne t'y a préparé.
- Cette fournaise.
- [...] La sueur se mêle à la sueur. Le mélange est noir et brûlant. Il sort par tes pores, coule de ton nez, inonde ta bouche, décompose ta langue [...].
- Le liquide te prive de la vue.
- Et la douleur de la raison [...].
- Tu veux crier.
- Tu cries.

³ Cf *Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, *Etudes Théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n°32 et 33, 2005.

- Ton cri est lamentable une plainte, tout au plus un gémissement. Tu veux crier, tu veux exprimer ta douleur. Tu n'y peux rien. Ta volonté n'y peut rien.
- A cause de l'azote.
- L'azote a coupé tes poumons, s'y est étalé, incrusté [...]
- Tu ne penses plus à crier.
- Tu penses à respirer.
- Respirer.
- C'est tout ce que tu veux.
- Tu réduis tes exigences. (Anja Hilling, *Tristesse animal noir*, p. 110-111)

Dans cet extrait, où il est donc question d'un homme pris au piège d'un incendie, la parole-commentaire, loin d'être en marge de l'action, acquiert un statut central en même temps que, loin d'être l'espace d'une affirmation d'un sens, elle est le lieu d'un examen de nos tiraillements et de nos contradictions. Dans la pièce, les bouleversements orchestrés par cette voix du commentaire peuvent aller jusqu'à nous faire éprouver ce que Julia Kristeva appelle dans son *Soleil noir*, « un effondrement spectaculaire du sens »⁴. Un autre passage de *Tristesse animal noir* rend compte de ce phénomène de sidération qui passe alors par un cri délégué à l'autre, l'homme dénommé G – dans cri qui s'apparente à ce que Blanchot nomme, dans *L'Écriture du désastre*, « un décri » :

G a demandé et ça qu'est ce qu'est c'est.
 Il voulait parler de mon bébé.
 Gloria ?
 Il a voulu la prendre, ça partait d'une bonne intention.
 Quand elle a été dans ses mains, deux doigts sont tombés par terre.
 Petits et noirs.
 Ils avaient l'air d'appartenir, les doigts au chaos de la terre.
 Alors il a crié.
 G.
 D'une voix très forte et claire il a crié
 Et c'était, c'était, c'était comme s'il criait avec ma voix. (Anja Hilling, *Tristesse animal noir*, p. 124-125).

A l'effondrement du corps intime répond enfin l'effondrement ou la fragilité d'un système social prisonnier d'images erronées ou falsifiées du corps. Ainsi, dans *Le Mardi à Monoprix* d'Emmanuel Darley, par le prisme du corps intime et travesti de Marie-Pierre, jadis Jean-Pierre, c'est le corps social tout entier dont il est question :

Je les entends qui causent. J'entends Il j'entends Elle j'entends On ne sait pas
 J'entends Qu'est-ce que c'est que ça ?
 J'entends si c'est pas malheureux
 (...)
 J'entends Infâme
 Je ne connais pas ce mot. Je dois comprendre de travers. J'entends.
 Une femme.
 Je pense depuis toujours je suis telle quelle femme et eux ne le voient pas (Emmanuel Darley, *Le Mardi à Monoprix*, p. 19)

⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir (dépression et mélancolie)*, Paris, Gallimard/Folio-essais, 1987, p. 64.

Au travestissement de Marie-Pierre que certains (dont il est fort probable qu'ils soient nombreux) jugeront monstrueux et irrecevable, au travestissement ludique de la langue enfin (le clin d'œil à *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard) se donne à voir une forme de travestissement idéologique qui répond à une politique de dressage des discours et des corps. Par la voix de Marie-Pierre nous sont donnés à voir un corps intime mais aussi un corps social dont la monstration est pour le moins dissidente puisque, loin de tout militantisme affichée, elle ne cherche pas à trancher ou à emporter l'adhésion.

Le corps – témoin ou martyr (Agamben nous a rappelé que l'étymologie était la même) – remet en question l'ordre du monde. Ainsi, en est-il, d'une autre façon, dans *Septembres* de Malone, pièce qui aborde la question du terrorisme (comme le suggère déjà le titre, du 11 septembre 1973 au 11 septembre 2001). Dans la pièce, la transformation de l'enfant en jeune homme est processus qui n'est pas seulement physique, il signe sa déshumanisation et met en lumière nos ruines idéologiques : de la haine, de l'obscénité et de la peur comme seuls système de représentation.

Dans le jeu triangulaire des voix, du corps et du monde, le corps s'assimile ainsi à la boîte noire du monde, est son envers, le symptôme de son trauma. C'est sous cet angle encore que l'on peut lire *Le bout du monde* de l'auteur danoise Astrid Saalbach, pièce qui nous fait suivre le parcours de Xenia, hôtesse de l'air qui revient d'un vol difficile et rentre chez elle. Croisant deux chiens agressifs, l'héroïne fait demi-tour et se perd. C'est alors d'un processus d'égarement (à la fois géographique, perceptif, psychique et discursif) dont il s'agit. La pièce dérègle d'abord les discours (toujours inquiétants) mais aussi les corps (épuisés, étranges, quand ils ne sont pas mutilés ou contraints – déjà, dès la première scène, Xénia avoue avoir mal à la mâchoire à force de sourire). L'écriture perturbe également les repères spatiaux (on distingue peu ou mal ce qu'on voit, on ne sait pas où on est), brouille les repères temporels (à commencer par cette montre dont le cadran est cassé) et met au jour, au rythme des rencontres insolites ou incongrues qui ponctuent le parcours de Xénia, nos instincts, nos pulsions inhibées, nos fantasmes (du devenir-animal au devenir-prothèse en passant par différentes formes de sadisme) mais aussi nos obsessions (de l'angoisse de vieillir, au désir d'enfant, à la peur de perdre son enfant) et les idéologies les plus menaçantes qui structurent nos mondes (en premier chef volonté d'uniformisation, hantise du normatif et délire de perfection).

Xénia croise pour commencer une jeune fille laconique qui hennit, voudrait être un cheval et à qui elle demande son chemin, puis un jeune homme en jogging avec une écharpe de supporter de football qui, avant de placer un harnais à la fille-cheval (jusqu'à l'étouffer à mort),

explique qu'il se cache dans la forêt car son équipe a perdu et qu'on assassine les supporters des perdants. Dans une banlieue, l'héroïne rencontre ensuite une femme souffrant d'une anomalie que cache le sac qu'elle a sur la tête, pour éviter d'effrayer qui regarde son visage et qui lui confiera sa fille en échange de sa valise à roulettes si bien que Xénia se retrouve maman. Après avoir parlé avec un homme dont la mère vient de subir une opération de chirurgie esthétique et dont la sœur est née sans jambes, ou encore après avoir rencontré une jeune femme adoptée, trouvée dans une poubelle, et prise d'abord pour un rat, ce sont aussi des filles clonées à l'identique, ou presque, qui se trouveront sur la route de l'héroïne mais dont les infirmités ou les mutilations, ici encore, sont multiples (têtes trop lourdes, têtes sans yeux, sans langue ou sans oreilles, jambes trop longues ou trop petites...). Toutefois les clones, ne sont pas, *stricto sensu*, les seuls personnages de clones puisque c'est l'ensemble des personnages que l'auteur clone. Astrid Saalbach use régulièrement en effet de la figure du double *via*, par exemple, la ressemblance confondante entre la fille rencontrée la scène 1 et Rose croisée à la scène 6 qui, elle aussi, rêve d'être un cheval.

Ce maintien du drame dans des zones indécises, comme par ailleurs l'onirisme mais aussi le travail sur l'anomalie, le travestissement qui atteint tout et affecte chacun, ce à de multiples niveaux de lectures – du corps anormal, à l'anomalie génétique, par exemple – deviennent le levier d'un dire « monstrueux » mais aussi d'un voir « monstrueux » en ce que ce dit « montre », voire désigne, nos pulsions mortifères, nos peurs et les violences qu'on s'inflige mais qui également, c'est là le propre des « monstres », nous les montrant, nous avertit. Et, ce faisant, la chose dont ce dire monstrueux témoigne, c'est la menace de notre propre effondrement. Ce « monde anormal », épuisé, malade, ne surgit d'ailleurs pas au début de la pièce, il s'y révèle, il était déjà là, comme le suggère l'histoire que conte Xénia à la fille qui voudrait être un cheval : elle aussi avait un cheval quand elle était enfant, allait au galop, jusqu'à ce que celui-ci s'effondre subitement sous elle, en raison, lui avait-on dit, d'une malformation cardiaque dont il était atteint.

J'ajouterai qu'outre le motif du conte, du miroir et du mirage, les personnages avancent souvent camouflés, maquillés, affublés de masques qui soit cachent des anomalies du corps soit infligent une souffrance au corps : de la fille avec le sac sur la tête, à Do qui paraît avec une pâte verdâtre couvrant son visage avant de porter plus tard « une sorte de portique » que s'inflige le personnage pour avoir un corps parfait, à Xénia elle-même dont on n'est plus certain, à la scène 6, de son identité sexuelle. Plus on avance dans la pièce, plus les corps sont affligés donc mais plus aussi ils deviennent les sujets principaux des discours : Xénia se plaint de palpitations à son cœur, dans le désert elle a les lèvres gercées, son bébé a un bleu sur la joue

après qu'elle lui a fait un baiser. Les corps, atteints de troubles plus ou moins inquiétants (Xénia transpire beaucoup, transpire trop), vieillissent aussi (on perd la vue, l'ouïe, les dents) et ils vieillissent étrangement vite... Et plus la fièvre des corps et des esprits s'accroît, plus il devient impossible de savoir, tant pour le public que pour l'héroïne, où Xénia se trouve. Nulle possibilité également de se reposer, de s'asseoir (à la scène 5, Xénia voudrait s'asseoir, n'y parvient pas, ce n'est pas une chaise lui dit-on, et d'ajouter « Il ne faut pas se fier aux apparences, ici »). D'une manière générale, l'épuisement, quand ce n'est pas la déroute, des discours et des corps, s'accompagne-t-il ainsi toujours d'un épuisement des représentations.

Xénia est-elle sur une autre planète se demande-t-elle ? Dans un monde parallèle, sans doute ? Est-ce la fin du monde ? Xénia est-elle d'ailleurs seulement en vie ? Ne serait-elle pas la rescapée d'un crash aérien ? Dès la première scène Xénia relate en effet que lors de son retour son avion fut pris par des turbulences inexplicables qui susciterent la panique à bord. A la cinquième scène, Do se souvient tant bien que mal d'une époque, qu'il n'arrive pas à se situer, où les avions se sont mis brusquement à tomber. Difficile alors de ne pas penser au 11 septembre. La pièce, qui ne se charge d'ailleurs pas de résoudre la question, mais bien davantage de maintenir cette question en suspens, se clôt avant que le soir ne tombe dans un désert brûlant où Xénia, apercevant quelque chose qui sort du sable – une falaise ou peut-être un morceau d'avion dont on ne voit que la queue ? – est invitée à regarder les étoiles pour trouver sa direction. Ouvrant au théâtre et au lecteur un vaste champ d'expériences et d'interprétations, l'écriture nous place face à la menace de notre propre effondrement et offre ainsi un espace et un temps pour jouer et se déjouer de nos aliénations, de nos peurs et des tyrannies qu'on s'impose. Chemin faisant, ce sont nos configurations de pouvoir mais aussi de savoir qui sont interrogées : « Comment tout ce qu'on connaît peut-il disparaître, comme si rien n'avait jamais existé ? » dit Xénia, perplexe, à la scène 5.

Comme *Le Bout du monde* d'Astrid Saalbach, *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling, met en scène une aporie – l'une à travers la déroute symbolique d'une hôtesse de l'air, l'autre à travers le parcours de jeune gens qui, après un barbecue en forêt qui tourne en incendie, se retrouvent prisonniers du foyer et des flammes qu'ils ont involontairement provoqué et qui engloutit tout sur son passage, les feuilles, les arbres, les animaux, une femme, des pompiers, un bébé. Se posera alors la question de la responsabilité, notamment celle de l'artiste (l'un des personnages étant photographe, l'autre plasticien, et la pièce se clôturant sur une installation faite par l'un des survivants qui a échappé à l'incendie – installation qui évoquera le dit incendie). Pris au piège, chacun vit seconde par seconde l'effroi. Par l'entrelacs de différentes histoires, des structures en *flashback* mêlant fictions et songes, et par un jeu des voix qui

privilégie l'écriture narrative et le marquage en tirets, le corps devient ici encore le sujet central du discours. Ce corps, dit par les voix, est parfois insoutenable (le corps calciné du bébé et l'évocation de sa chaire crue, de son oreille disparue...), sans qu'on ne sache toujours distinguer, en tout cas dans les scènes de l'incendie, qui parle et à qui, ni encore s'il s'agit de vivants ou de morts qui s'expriment, l'auteur faisant cohabiter leurs paroles respectives.

Ces corps énoncés mais aussi vus par la voix, pour le moins inquiétants, et qui ne sont pas sans provoquer une forme de malaise, voire de dégoût, sont bien sûr à penser en regard des nouveaux rapports qui se sont instaurés entre le théâtre et le corps sur les scènes contemporaines. Ces rapports relèvent principalement d'un seul fait : nous ne sommes pas nécessairement dans un régime du pur spectaculaire, de la gratuité, de la facilité ou de la provocation mais devant des figurations du corps qui viennent stigmatiser nos hantises et nos déroutes tant intimes que sociétales.

Ces voix dramatiques du commentaire, outre d'être une invitation à renouveler les possibles représentations du corps, exacerbent enfin nos capacités d'imagination. Les discours, en effet, sont capables de former et de guider des images, et plus spécifiquement des images du corps ne manquant pas d'être inimaginables au sens où certaines imposent l'insoutenable (que l'image relève d'un dit spectaculaire excitant la pitié – le nourrisson en flammes chez Hilling – ou qu'elle relève d'un dit parabolique, l'enfant innocent dans *Septembres* de Philippe Malone, traversant la ville bombardée, désertée et, au bout de sa marche, devenu bientôt bourreau et ceinturé d'explosifs). Mais ces images sont aussi inimaginables au sens où, peu ou prou, elles nous échappent mais pour mieux nous revenir, nous rattraper « dans son lieu d'étrangeté, dans sa temporalité de hantise⁵ » comme dit Georges Didi-Huberman dans son article sur « l'aiguille et le papillon ». On notera enfin la force de persistance de ces voix : si la voix devient un organe de vision, son effet est d'autant plus terrible qu'on ne peut s'en abstraire, puisque, au théâtre, si on peut fermer les yeux, il y est plus difficile de se boucher les oreilles.

Lorsque les voix mon(s)trent le corps, celui-ci, on l'aura constaté, est le plus souvent un corps inquiétant, malmené ou différent, et qui, à bien des égards, vient aussi nous prémunir sur ce qui pourrait nous méduser, nous pétrifier. Pêle-mêle, il pourrait ainsi s'agir tour à tour du corps épuisé, shooté (celui de la jeune femme dont il est dit qu'elle avancerait en titubant dans *Le Camp des Malheureux* de Thibault Fayner), du corps malade (*Quelqu'un manque* de Darley) ou du corps blessé (celui, par exemple, gisant, immobile, enseveli sous les décombres suite à

⁵ Georges Didi-Huberman, « L'Aiguille et le papillon, ou le dispositif du silence perçant », dans *L'Inactuel*, automne 2000, n°5, p.201-214.

une catastrophe dont on ne saura rien dans *Je disparaiss* de l'auteur norvégien Arne Lygre), du corps violenté, mutilé ou mort (d'*Anéantis* à *Purifiés* jusqu'à *Manque* chez Sarah Kane), du corps travesti aussi (*Le mardi* à *Monoprix* d'Emmanuel Darley) ou encore du corps marqué de cicatrices (comme dans *Bulbus* d'Anja Hilling) mais aussi du corps dépecé, couturé, avalé, le corps déchiqueté enfin, enfant ou adulte, humain ou animal. Les occurrences sont trop vastes pour multiplier ici à l'excès les exemples. Demeurons surtout attentifs à ce que si « corps-monstrés » il y a dans certaines écritures, c'est que la monstruosité affecte d'abord la langue et les voix elles-mêmes venues un temps dire les corps pour édifier tour à tour « un théâtre du mirage » (*Le bout du monde*, Saalbach), « un théâtre de la sidération » (*Tristesse animal* noir, Hilling) ou encore « un théâtre de l'aporie » (*Septembres*, Malone), en tout cas toujours, quelle que soit la configuration, un théâtre imageant mais qui travaille aussi contre l'image en ce que sa principale qualité est bel et bien de nous alerter sur ce que nos discours et nos idéologies font à nos corps et nos mondes, qu'il s'agisse de la cellule familiale et/ou de la cellule sociétale.

Mais ces corps monstrés portent également la trace d'une ruse de l'écriture, d'un « trucage⁶ » comme dit Barthes. Si Thibault Fayner en vient ainsi à droguer son personnage, à en faire une junkie, ce fut d'abord pour « droguer » l'écriture, pour la mettre « sous overdose » comme nous le préconisons dans un atelier d'écriture en 2011. Ainsi pendant l'écriture de sa pièce, Thibault Fayner avait écrit une première scène au cours de laquelle l'héroïne se camait tant et si bien qu'elle ne savait plus où elle allait ni ce qu'elle faisait. Cela procurait à l'auteur un champ d'expérience ouvert à toutes les surprises. Cela a eu également pour effet de « droguer » l'écriture, c'est-à-dire de l'autoriser à ne pas rester sur les rails habituels de ce qu'un auteur sait faire ou croit être son l'écriture.

Ce corps, comme boîte noire de l'écriture, je le lis par ailleurs, à un tout autre niveau, dans des pièces monologuées mais résolument dialogiques ou polyphoniques. Dans un contexte de production, où il est de plus en plus délicat de proposer des pièces avec de nombreux personnages, l'écriture peut ainsi vraisemblablement pencher vers le monologue mais sans pour autant se défaire d'un fantasme de corps nombreux en scène, difficulté qu'elle résout de biais, par une figuration du corps par le jeu de la ou des voix.

Conclusion

⁶ Roland Barthes, « Déréalité (le monde sidéré) » dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

En somme, la « monstre » de la voix, on l’aura compris, désigne ce qui, dans les voix, à l’écart de tout impératif de « régularité », « montre » du corps et ce qui en le « montrant » à la fois informe l’écriture pour la scène, la transforme, ou la déforme. Cette monstre, qui se manifeste de multiples façons, est également l’espace des traductions problématiques de ce qui se dit dans ce qui se voit mais aussi de ce qui se voit dans ce qui se dit. La monstre de la voix, c’est enfin le lien, inextricable qui unit la voix au corps et au monde, un lien tranchant qui vient cisailer nos fantasmes de normativité. Ainsi la monstre de la voix, quelles que soient les conditions d’émergences ou les configurations dramaturgiques singulières de tel ou tel texte auxquelles il convient de demeurer attentif, n’a de cesse de pointer l’effet des discours sur des corps, la manière également dont des individus bataillent avec des conceptions ou des images erronées et aliénantes de la société ou d’eux-mêmes. Ce faisant, elle est aussi à même de mettre à jour nos pétrifications, y compris dans la langue, « monstre » étant alors, à l’évidence, à prendre dans l’acception de Derrida quand il relit Heidegger qui relit lui-même Hölderlin :

Nous sommes un monstre privé de sens
Nous sommes hors douleur
Et nous avons perdu
Presque la langue à l’étranger⁷

Bibliographie des pièces citées :

Le corpus est présenté par ordre alphabétique. Vient ensuite l’édition du texte (en langue française pour les œuvres étrangères).

- DANIS, Daniel, *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, coll. « Tapuscrit », Théâtre Ouvert, n°92, 1998 et L’Arche, 2001.
- DARLEY, Emmanuel, *Le Mardi à Monoprix*, Actes Sud-Papiers, 2009.
- DARLEY, Emmanuel, *Quelqu’un manque*, Editions Espace 34, 2006.
- DURIF, Eugène, *Le Petit Bois* suivi de *Le Fredon des Taiseux*, Actes Sud-Papiers, 2010.
- DURIF, Eugène, *Croisements, Divagations* suivi de *Chorégraphies à Blanc*, Actes Sud-Papiers, 1993.
- FAYNER, Thibault, *Le Camp des malheureux*, Editions Espace 34, 2009.
- GABILY, Didier-Georges, *Enfonçures*, Actes Sud-Papiers, 1993.
- HILLING, Anja, *Tristesse animal noir*, traduit de l’allemand par Silvia Berutti-Ronelt, Théâtrales, 2011.
- HILLING, Anja, *Bubus*, traduit de l’allemand par Henri Christophe, Théâtrales, 2008.
- KANE, Sarah, *Purifiés*, traduit de l’anglais par Evelyne Pieller, L’Arche, 1999.
- KERMANN, Patrick, *Prédelle, divertissement orphique*, tapuscrit, 2000.
- LYGRE, Arne, *Je disparaissais*, traduit du norvégien par Eloi Recoing, L’Arche, 2011.
- MALONE, Philippe, *Septembres*, Editions Espaces 34, 2009.
- NAVARRO, Mariette, *Nous les vagues*, Quartett, 2011.
- SAALBACH, Astrid, *Le bout du monde*, traduit du danois par Catherine Lise Dubos, Théâtrales, 2007.

⁷ Martin Heidegger, *Qu’appelle-t-on penser ?*, Quadrige, Paris, PUF, 1992, p. 92.