

A L'ORÉE DU LANGAGE
Séquence poétique et symbolisme des sons dans le théâtre de Jon Fosse

Vincent Rafis

Automne 2009

Pour citer cet article : Vincent Rafis « A l'orée du langage », *Images re-vues*, n°7, 2009.
http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article49

RESUME

On se propose ici d'étudier comment, dans l'œuvre dramatique de l'auteur norvégien Jon Fosse, les ressources poétiques dissimulées dans la structure morphologique et syntaxique du langage instaurent ce que l'on nomme un « symbolisme des sons », via lequel les tropes agissent sur la sensibilité du lecteur-auditeur au-delà de leur signification, par une représentation mentale menant à une connaissance intuitive. On établit de là un lien avec la mystique fosséenne, selon laquelle les secrets de ce monde se trament sous l'enveloppe superficielle des mots, dans une « autre » réalité qui, quoique révélée par les acteurs, doit transcender la matérialité visible de la scène – afin d'apparaître plutôt (comme c'est le cas dans le projet théâtral de Claude Régy) *à son orée*...

« C'est au sein de la parole, dans l'élément de la langue qu'adviennent les choses et qu'elles sont. »

M. Heidegger¹

Dramaturge, poète et romancier né en Norvège le 29 septembre 1959, Jon Fosse est depuis plus de vingt ans le bâtisseur obstiné d'une œuvre théâtrale qui, toute entière, érige une autre réalité, où ce qui était mort a l'air d'être vivant, de parler, de se mouvoir : sur la page comme sur la scène, les morts côtoient les vivants, les premiers s'exprimant comme le font les seconds, et cette trace est rendue intelligible à ceux qui lisent, écoutent et/ou regardent. Les textes sont les vecteurs d'une *mémoire* qui, si elle creuse le manque de ce qui a eu lieu, gomme aussi les frontières usuelles entre temps et espace, entre vie et mort : les morts sont ramenés au présent du réel par le souvenir des vivants, les corps et les voix de ceux qui ne sont plus là se faisant alors voir et entendre parmi ceux qui sont là. Ainsi re-vivent les instants révolus, *presque* identiques à ce qu'ils ont été – ce *presque* envisagé comme l'endroit d'un flottement, d'un hiatus entre deux mondes où s'engouffrent et demeurent, comme « en instance », morts et vivants – dans cette *demourance*², peut-être, dont parlait Derrida.

Pour affirmer l'existence de ces « présences »³, les textes de Fosse définissent une oralité nouvelle, reposant pleinement sur la singularité conjointe des corps et des voix des acteurs. Ce sont ces derniers qui, à force de nouer un lien primal avec la matière de la parole et du mot, peuvent contribuer à faire sourdre sur scène les murmures du texte, selon un procédé dans lequel prime l'« écoute »⁴ ; et ce sont eux encore qui, chargés d'affûter cette écoute, sont invités à enfreindre la finitude du monde sensible afin de transporter le spectateur « au-delà de la vie, du théâtre, et de leurs limites »⁵, et faire ainsi advenir la potentialité d'un « univers »⁶ invisible.

Interpréter la séquence fosséenne

C'est ce type de recherche que Claude Régy, emboîtant le pas à Jon Fosse, a entreprise lorsqu'il a mis en scène, à trois reprises, les textes de l'auteur⁷. Convaincu qu'au théâtre, « on

¹ *Gesamtausgabe*, tome 40, p. 16. Cité par P. David, « La saga de l'être », in M. Heidegger, *En guise de contribution à la grammaire et à l'étymologie de mot « être »*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, p. 10.

² « On a déjà fait rimer, dans la grande-littérature-française, la demeure comme attente ou comme instance, avec le mot de "meurt". Corneille : "Oui, sans plus de demeure, Pour l'intérêt des dieux je consens qu'elle meure". (...) L'extension à l'habitation, au logement, à la résidence, à la maison, tient d'abord au temps accordé pour l'occupation d'un lieu et conduit jusqu'à la dernière demeure où réside le mort. (...) Le vieux français avait aussi ce mot, la *demeurance* qu'on écrivait aussi, c'est encore plus beau, la *demourance* ». Cf. J. Derrida, *Demeure*, Maurice Blanchot, Paris, Galilée, 1998, p. 102.

³ « Les morts sont parmi nous, c'est certain », dit Fosse, ajoutant que « lorsque la mise en scène de l'une de (s)es pièces est réussie, il y a une présence qui apparaît, qui est d'ailleurs plus forte que ce qui se passe sur le plateau. Et cette présence, alors, il est impossible de la nier ». Cf. « Entretien avec Jon Fosse, Bergen, 29 avril 2006 », in V. Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Performing Arts / Nouvelles Scènes », 2009.

⁴ Cf. « Entretien avec l'auteur, Bergen, 19 septembre 2008 », in V. Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, *ibidem*.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Quelqu'un va venir*, J. Fosse, m.e.s. C. Régy, créé le 28 septembre 1999 au Théâtre Nanterre-Amandiers, Paris ; *Melancholia – Théâtre*, d'après J. Fosse, m.e.s. C. Régy, créé le 19 janvier 2001 au Théâtre National de la

a affaire à du sacré, au sens antique du terme », et que cette conscience contraint d'« approcher le mystère de la création du monde par le démembrement d'un corps, le mystère du sacrifice humain acte fondateur de toute humanité, gage de fertilité »⁸, Régy a traité l'œuvre de Fosse en faisant résonner d'elle sa forte imprégnation rituelle. Mais comme dans le théâtre antique – où la représentation, précédée ou suivie de dithyrambes, de processions et de chants, repose moins sur des procédés spectaculaires que sur un système spatial géométriquement organisé dans lequel les pratiques incantatoires (les vers que profèrent les acteurs, mais aussi les musiques et les airs que jouent les musiciens et les chanteurs) constituent la matière *sonore* indispensable à la venue des dieux –, Régy semble préférer convoquer la *parole* de l'auteur (parole proférée par les acteurs), plutôt que de recourir abusivement à l'image scénique.

Dans l'attention méticuleuse portée à cette parole, les acteurs doivent être comme « appelés par l'imaginaire de l'écrivain qui pressent quelque chose et qui commence à mettre des signes sur le papier »⁹ : chez Régy rencontrant Fosse, les acteurs qui, souvent, apparaissent fatigués, au bord de l'engourdissement voire de la narcolepsie, instaurent en eux un espace somnambule d'où sourd une voix blanche, sur laquelle peuvent se poser les mots du texte¹⁰. Ainsi tenus à l'écart de l'*interprétation*, ils sont poussés à s'abandonner à la parole sans intervention volontaire de l'esprit – contraints, en d'autres termes, à être parlés, et même à être écrits – donc à être *lus*.

Je crois que s'offre chez Régy l'une des visions les plus pertinentes de l'œuvre de Fosse. Car si l'on suit comme lui les convictions de Marguerite Duras selon lesquelles « rien ne remplace la lecture d'un texte, rien, aucun jeu »¹¹, alors l'on comprend que l'acteur, s'il ne saurait nullement s'abstenir de tenir un rôle majeur dans le travail de plateau, doit cependant apparenter d'abord ce rôle à l'acte de lecture, voire à l'attitude de l'enfant qui, dépourvu de tout savoir, apprend à *dire* dans un état de découverte des mots (c'est-à-dire aussi des signes et des sons qui les composent) : ce qui doit, avec Fosse, être recherché, c'est une réduction de l'acteur à sa gangue énonciative et, plus profondément encore, un retour à la matérialité première, asymbolique, des « signes sur le papier ». Si donc l'acteur installe en lui ce vide virtuel – vide pareil à celui de la page blanche¹² –, c'est certes pour devenir un espace où créer, mais surtout pour que cette création advienne par la force de ces signes, non par l'accumulation du sens, afin qu'il puisse redevenir le strict « locuteur », la « machine parlante et acoustique » que définit Erving Goffman : l'acteur, tout simplement, « bouge les lèvres de haut en bas en accompagnement de ses gestes faciaux (et parfois corporels), et l'on entend des mots sortir de sa zone buccale »¹³.

Colline, Paris ; *Variations sur la mort*, J. Fosse, m.e.s. C. Régy, créé le 8 octobre 2003 au Théâtre National de la Colline, Paris.

⁸ Cf. C. Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 115.

⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰ Régy entreprend dans son théâtre de faire toucher aux interprètes un autre état du corps et de la conscience, en générant un épuisement à partir duquel la parole peut jaillir : elle est ainsi un préalable à leur disponibilité, d'une part à l'écriture, d'autre part à l'inconscient, comme si ceux-ci étaient emportés dans un « rêve éveillé » : « Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore dans un état entre la vie et la mort. Si chaque scène est jouée comme si elle avait été vécue dans une autre vie, ou projetée dans un imaginaire à venir, non encore vécu, la poétique qui s'installe est modifiée ». C. Régy, *ibid.*, p. 89.

¹¹ Cf. M. Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 59.

¹² P. Bayard compare le blanc de la page, à la fois « idéal de pureté » et « menace informelle », à « ce autour – ou au-dessus – de quoi toute écriture se tient, à la limite extrême de son effondrement ». Cf. *Demain est écrit*, p. 55. Le blanc de la page serait alors l'horizon neutralisateur annonçant l'imminence de l'effacement de l'écriture comme du (sur-)jeu, en même temps qu'il signifierait l'absence de toute médiation symbolique, de toute signifiante, au travers de laquelle l'œuvre pourrait, par les acteurs, commencer à s'articuler.

¹³ E. Goffman, *Façons de parler*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun, 1987, p. 153-154.

Que l'on me rétorque que cette vision de l'acteur – cette proposition presque idéologique de son interprétation – pâtit d'une résolution simplificatrice, je répondrai que le théâtre a trop eu à souffrir de son institutionnalisation dans une forme que Fosse lui-même appelle fort à propos une « manifestation culturelle assez pénible »¹⁴, et dont l'argument repose avant tout sur une tradition esthétique bourgeoise dans laquelle prime l'attention portée au *sens* :

« L'art bourgeois est un art du détail. Fondé sur une représentation quantitative de l'univers, il croit que la vérité d'un ensemble ne peut être que la somme des vérités particulières qui le constituent, que le sens général d'un vers, par exemple, n'est que l'addition pure et simple des mots expressifs qui le composent. En suite de quoi, on attribue une signification emphatique à la plus grande possibilité de détails : dans la coulée du langage, le comédien bourgeois intervient sans cesse »¹⁵.

Ce que Barthes souligne ici, c'est que l'*effet*, souvent, tyrannise l'acteur : il veut à tout moment « dire » le texte, suspendre une intention et *faire signe*, avec emphase, que ce qu'il profère là est important, soulignant le contenu qu'il veut bien attribuer aux mots, donc surtout à leur signification présumée¹⁶ : en d'autres termes, il succombe au préjugé selon lequel les mots « traduisent » trait pour trait la pensée, et qu'il est pour cela nécessaire de s'attaquer à chacun comme à une tâche précise, pour mettre en relief l'analogie entre concept psychologique et substance sémique – donc mélodique. Car l'acteur s'acharne en sus à « faire entendre » la musicalité censée se dégager de la somme des parties, et se voit alors ballotté entre deux impératifs : le didactisme du sens et l'« énigme » mélodique de l'ensemble. C'est pourquoi le souci scrupuleux de signifier excessivement la clarté du détail tout en restant vigilant au *continuum* musical accouche, le plus souvent, d'un ensemble tiraillé qui, bien qu'il soit « mâché » par l'acteur, devient inintelligible et obscur.

Plus grave encore, cette « hypertrophie de la signification parcellaire »¹⁷ s'oppose à la fonction poétique du texte en tant que, selon Jakobson, elle « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » ; car, précise-t-il, « en poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ; tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot ; et de même, inaccentué égale inaccentué ; long (prosodiquement) égale long, bref égale bref ; frontière de mot égale frontière de mot, absence de frontière égale absence de frontière »¹⁸. Contrairement à l'ensemble textuel non versifié où le sens jaillit de la « sélection » produite par la mise en perspective d'éléments dissemblables, la séquence poétique répond au procédé combinatoire fondé sur la *contiguïté* et la *similarité* des éléments entre eux, chaque syllabe étant convertie en unité de mesure équivalente à celle qui lui est mitoyenne. Ainsi, « c'est seulement en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical »¹⁹.

¹⁴ J. Fosse, « Voix sans paroles », in *Programme de "Namnet" ("Le Nom")*, spectacle créé le 27 mai 1995 à la Nationale Scene de Bergen (texte français Terje Sinding).

¹⁵ R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1963, p. 136.

¹⁶ Artaud aurait ajouté que « la hantise du mot clair et qui dit tout aboutit au dessèchement des mots ». Cf. *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1964, p. 184.

¹⁷ R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 220.

¹⁹ *Ibid.*, p. 221. Ces quelques mots, ainsi que l'analyse qui vient, nous permettront peut-être d'aller plus loin que les analogies un peu faciles qui ont suggéré une relation entre la musicalité de l'écriture de Jon Fosse et sa carrière précocement interrompue de guitariste de rock (dans une interview de 1997 avec Kjersti Vevstad, Fosse contribue d'ailleurs lui-même à sa légende, en établissant la connexion entre son style et les sonorités et les rythmes que peuvent créer une guitare). Cf. T. Storfjell, « Jon Fosse », in *Dictionary of Literary Biography, Volume 297 : Twentieth-Century Norwegian Writers*, Farmington Hills, Thomson Gale, 2004, p. 99. À Bergen, Fosse m'a confirmé avoir « composé » ses *Variations sur la mort* en écoutant en boucle les *Variations Goldberg*.

Bien que l'on ne se trouve pas, avec le théâtre de Jon Fosse, en présence d'un système poétique au sens usuel (ni rime, ni métrique traditionnelles), plusieurs procédés stylistiques y remplissent cependant un certain nombre des fonctions aptes, selon le système jakobsonien, à le qualifier. Ce sont ces fonctions qu'il faut épauler par le jeu, car sur elles repose la potentialité de voix interstitielles, de voix trépassées :

- en premier lieu, l'absence de ponctuation, porteuse de l'une des équations formulées par Jakobson – « absence de frontière égale absence de frontière » – et qui contourne à tous niveaux (lecteur, acteur, spectateur) l'appropriation sémantique des mots auxquels elle ouvre au contraire le champ : sans virgules ni points, il serait en effet bien hardi de vouloir enfermer les figures dans des intentions (donc des « intonations ») décisives²⁰.
- en second lieu, la forme versifiée *libre* : associée au procédé précédent, celle-ci permet de faire entrer le texte dramatique dans un cadre contrapunctique où deux rythmes se développent en même temps : celui du vers comme structure constituante, et celui du discours non engoncé dans une métrique stricte. Appuyons-nous, pour observer ce phénomène, sur un exemple extrait de la troisième pièce de Fosse, *Quelqu'un va venir*²¹ (j'en livre la version originale, dans ce *nynorsk*, ou « néo-norvégien », qui constitue la langue d'écriture de Fosse. Il s'agit d'un dialecte qui, depuis le XIX^e siècle, coexiste sur le territoire norvégien avec le bokmål – « langue des livres » – hérité du danois. Il est, comparativement à celui-ci, fortement minoritaire, dans la population comme dans les productions littéraires²²) :

1.	sjå bølgiene	regarde les vagues
2.	sjå korleis bølgiene	regarde comme les vagues
3.	veltar seg mot alle dei runde steinane	se brisent contre les pierres rondes
4.	der nede i fjøra	là-bas sur la grève
5.	bølgje etter bølgje	vague après vague
6.	og så havet	et regarde la mer
7.	der ute	là-bas
8.	Så langt som auga rekk	Aussi loin que l'œil peut voir
9.	er berre havet å sjå ²³	il n'y a que la mer ²⁴

Sans rentrer dans des détails échappant à ma compétence linguistique (qui se bornera ici à une interprétation basée sur le système métrique²⁵), notons que les trois premiers vers

²⁰ C'est malheureusement trop fréquemment le cas, et l'on peut se désoler de voir le théâtre de Fosse subir les mêmes misères d'interprétation que celles qui défigurent généralement l'un de ses maîtres, Tchekhov. Si l'on ne comprend pas qu'il faut bannir, chez l'un et chez l'autre, l'opinion trop répandue d'une vague psychologie qui, souvent, fait plaider les metteurs en scène en faveur des options convenues d'un « ennui bucolique » ou d'une « petite musique des âmes », alors on retourne contre leurs auteurs la violence qui point sous le vernis d'inoffensive banalité du texte. C'est à cette facilité qu'ont cédé, de mon point de vue, les mises en scène de F. Bélier-Garcia (*Et la nuit chante*) et J. Lassalle (*Un jour en été*).

²¹ J. Fosse, *Quelqu'un va venir*, Paris, L'Arche, 1998.

²² Pour un développement des implications de cet usage pour l'œuvre fosséenne, voir V. Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, op. cit. (en particulier la première partie, « Ethos et narration »).

²³ *Nokon kjem til å komme*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1996, p. 15.

²⁴ J. Fosse, *Quelqu'un va venir*, op. cit., p. 17-18.

²⁵ Dans les langues qui, telles qu'ici, sont héritées du vieux norrois, et connaissent des oppositions de longueur vocalique et/ou syllabique, c'est en effet moins le nombre de syllabes qui détermine le mètre que la répartition des voyelles ou syllabes longues dans le vers. Ces jeux d'alternances de quantité permettent de faire apparaître des schémas rythmiques (pieds) semblables à ceux de la musique. On peut donc comparer les combinaisons de voyelles longues et brèves au sein d'un pied aux mesures musicales : les voyelles longues y seraient des blanches, les brèves des noires. Cette comparaison est d'autant plus pertinente que, traditionnellement, dans la poésie norroise (dite aussi « poésie scaldique »), les liens entre la parole et le chant sont très forts, notamment grâce au *refrain* et à la *scansion* (j'y reviendrai). Cf. J. Harris, « Eddic Poetry », in C. J. Clover et J. Lindow (dir.), *Old Norse-Icelandic Literature. A critical guide*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985, p. 68-156.

offrent un exemple achevé d'équilibre, avec la répétition de la totalité du vers 1 (quatre pieds) dans le vers 2 (six pieds), où le mot « *bølgjene* » est également valorisé par sa présence à la césure, puis avec le doublement du nombre de pieds du vers 2 (six pieds) au vers 3 (douze pieds) qui, renforcé par l'enjambement, épouse et soutient la prééminence des vagues. On retrouve une composition hexamétrique semblable dans les vers 4 et 5 (qui confirment la sensation harmonieuse initiée par la juxtaposition des vers 1, 2 et 3), ainsi que dans le vers 8 de notre exemple : celui-ci semble suspendre, par sa régularité, la perturbation de la séquence que le vers 7 a entamée par sa brièveté et son imparité (seul vers à trois pieds de la séquence), comme le mouvement d'un ressac qui, finalement, va venir se « fendre » sur le vers 9. Ce dernier vers, parce qu'il se distingue par sa valeur arhythmique (il est en effet le seul à présenter une structure heptamétrique), confirme son caractère conclusif, semblant endiguer les vers qui le précèdent et qui, à l'image des flots, viennent en s'additionnant gorger l'ampleur de son motif, en même temps qu'ils butent, paradoxalement, sur sa famélique évidence : *il n'y a – en effet – que la mer*.

On voit dans cet exemple que la fréquence d'une grammaire métrique régulière est contrariée par le croisement ponctuel de structures plus arhythmiques (celles d'une glose qui pourrait s'apparenter à la voix parlée), donnant ainsi la sensation d'une configuration double, ambiguë. Ces divergences dans l'écrit entre deux formes aussi distinctes créent une situation spéculative où certaines attentes esthétiques se voient satisfaites tandis que d'autres, au même instant, sont déçues (ce qui redistribue du même coup la hiérarchie distinguant ce qui serait digne d'être espéré de ce qui ne le serait pas : aussi la structure poétique fosséenne, en affirmant constamment son acrasie, ne cesse-t-elle de semer la panique dans le *bon-vouloir* du lecteur-auditeur²⁶).

Mais surtout, ces divergences s'arriment fermement à la fixation ambivalente du nynorsk dans sa forme écrite : en effet, si comme le dit Fosse, « c'est une langue très propre, préservée, qui n'est pas touchée par la publicité, par le monde des affaires », si « c'est une langue très abstraite, faite pour penser »²⁷, c'est que le nynorsk ne se parle nulle part tel qu'il s'écrit : il est aujourd'hui impossible de compartimenter chacune de ses nuances entre des lignes isoglosses, et d'une région à l'autre de la Norvège, il présente de nombreuses distinctions ; si bien qu'en quelque sorte, sa forme « pure » n'existe pas dans une « réalité » circonscrite du quotidien – et cela, alors même que ceux qui le pratiquent revendiquent sa relation socio-politique avec *leur* réalité, notamment en tant qu'élément structurant d'une identité individuelle et collective²⁸. C'est donc que même le lecteur norvégien – ou plutôt : *surtout* le lecteur norvégien – se trouve, face à un texte de Fosse, dans un rapport de radicale étrangeté, tel qu'il pourrait l'éprouver face à une langue dont il serait en mesure de comprendre le sens sans qu'elle n'existe pourtant ailleurs que sur la page²⁹ – langue *morte*, apparemment³⁰ ; ou, mieux, langue *vivante déjà posthume*, contenant la potentialité d'un

²⁶ Ce procès mouvant de modifications d'attentes, en tant qu'il « consiste à voyager le long du texte, à laisser sombrer dans la mémoire, tout en les abrégant, toutes les modifications effectuées, et à s'ouvrir à de nouvelles attentes en vue de nouvelles modifications », rejoint la phénoménologie husserlienne de l'acte de lecture telle que l'a analysée P. Ricœur. Cf. *Temps et récit, tome 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1985, p. 305-306.

²⁷ Cf. « Jon Fosse, l'enfant des fjords », entretien avec M.-L. Le Foulon, in *Le Figaro*, Paris, 24 février 2003.

²⁸ Cf. V. Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, op. cit.

²⁹ Une telle discordance pourrait nous ramener à l'usage de la versification chez Paul Claudel, où la langue du texte est largement déconnectée du monde paysan qu'elle est censée représenter : chez lui comme chez Fosse, le « parler populaire » y est sans conteste *inventé*, si bien d'ailleurs que l'on peut légitimement se demander si, par-delà leur désir d'éclairer par leur regard sur les « petites gens » la globalité de la condition humaine, l'un et l'autre n'écrivent pas avant tout sur leur propre milieu.

³⁰ Si l'on disait : langue *liturgique*, on élargirait encore le champ de notre perspective, tout en restant fidèle à la définition qu'en ont donnée plusieurs linguistes, tel, par exemple, C. A. Ferguson. Cf. « Diglossia », in *Word. Journal of the Linguistic Circle of New-York*, Volume 15, n° 2, Août 1959, p. 339.

« entre-deux-mondes »³¹. Il n’y a pas, dès lors, langue plus fictive (et, par là même, donnant davantage matière à fiction) que ce nynorsk idéalisé qui, parce que Jon Fosse en vampirise de surcroît les ressources (notamment par l’usage épuisant de la répétition, que je vais maintenant traiter), semble rendre exsangue la fable qu’il porte : en instituant sa parfaite *abstraction*, il semble faire d’elle l’ultime paragraphe d’une parabole rêvée, et la poser en œuvre achevée, augurant à la fois sa propre mort, et la genèse de celle qui lui succèdera.

- en troisième lieu, le procédé de la répétition, et ses déclinaisons rhétoriques. Poursuivons avec *Quelqu’un va venir*, dont la version originale porte un titre (*Nokon kjem til å komme*) qui, d’emblée, affiche son humeur paronomastique : bien que muet dans « kjem », le phonème consonantique /k/ est renforcé par son usage dans « komme » et par sa présence axiale dans le palindrome « Nokon », l’assonance /o/ le traversant de part en part et symétriquement, et résonnant encore dans le marqueur infinitif « å » (prononcé /o/), puis dans « komme » : ainsi, on retrouve les traces sonores du sujet de la proposition dans le verbe qui s’y rapporte, « nokon » pouvant en quelque sorte être considéré comme le présage de « komme ». De plus, l’auxiliaire injonctif « kjem » et le verbe « komme » sont deux termes fonctionnellement distincts mais aux significations quasi-identiques (respectivement, « aller » et « venir »). C’est donc sur un double plan sonore et sémantique que le caractère irrévocable de notre refrain se trouve intensifié. De même, dès lors qu’il sont martelés, ce motif et ses variations instituent plus encore le principe de similarité qui, superposé à celui de contiguïté, caractérise, pour Jakobson, le texte poétique :

Men nokon kjem til å komme	Mais quelqu’un va venir
eg veit det	je le sais
Eg kjenner på meg	Je sens
at nokon kjem	que quelqu’un vient
nokon vil ikkje	quelqu’un ne veut pas
la oss få vere i lag	que nous soyons ensemble
Nokon kjem til å komme ³²	Quelqu’un va venir ³³

On voit donc s’ajouter la similitude radicale que décline le polyptote « Quelqu’un va venir » / « Quelqu’un vient » / « Quelqu’un ne veut pas » / « Quelqu’un va venir », qui permet de glisser d’un mouvement futur (« va venir ») à un mouvement présent (« vient »), puis à une intention (« veut »), c’est-à-dire de rendre de plus en plus imminente la possibilité d’une menace, d’abord d’un point de vue spatial et temporel (externe), puis mental (interne). En fin de réplique, la réitération de la proposition initiale (« Quelqu’un va venir ») permet de nous mettre face à un sujet toujours aussi obsédant, mais sensiblement modifié : il ne nous est plus possible de nous tenir à la même distance, puisqu’en quelques lignes, « quelqu’un » s’est approché de nous au point de nous inclure en lui³⁴. Notons aussi la force de la négation « ikkje » qui allitère avec les verbes « kjem » et « kjenner », ombrageant ainsi l’ensemble de la séquence versifiée ; et la parenté phonématique entre « Eg kjenner » (« Je sens ») et

³¹ Notons tout de même que, par un jeu incessant des ambiguïtés, l’abstraction du nynorsk est probablement contrée par sa morphologie : considéré sous l’angle d’une « grammaire » heideggerienne (si l’on peut dire), le nynorsk présente en effet assez peu de déclinaisons, c’est-à-dire de formes susceptibles de le tenir à distance de ses infinitifs – infinitifs que le philosophe tenait pour la forme canonique, « a-phénoménologique », du verbe (voir, à ce sujet, P. David, « La saga de l’être », in M. Heidegger, *En guise de contribution à la grammaire et à l’étymologie de mot « être »*, op. cit., p. 15) : le nynorsk, comme me l’a suggéré Jon Fosse, paraît donc difficilement pouvoir se dissimuler derrière des circonvolutions sémantiques ; il est un idiome direct, dont la crudité potentielle semble justifier l’économie de mots de ceux qui le pratiquent ainsi que, ponctuellement, leur « féroce ironie ». Cf. *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, op. cit.

³² *Nokon kjem til å komme*, op. cit., p. 21.

³³ *Quelqu’un va venir*, op. cit., p. 22.

³⁴ Ce qui nous autorise à voir déclinés, ailleurs que sur un plan stylistique, les principes respectifs de contiguïté – l’approche – et de similarité – l’inclusion.

« nokon *kjem* » (« quelqu'un vient ») qui assimile la subjectivité d'une sensation à l'évidence d'une action, comme si l'image mentale valait, à tout le moins, l'image vue – position que semble instantanément discréditer la réponse de *Lui* à *Elle* :

Ingen er her	Personne n'est là ³⁵
Ingen <i>kjem</i> til å komme	Personne ne va venir

Cependant, cette entreprise de réconfort peine à s'accomplir tout à fait, car Fosse lui fait ironiquement reprendre la forme verbale « *kjem* til å komme », dispensant sa négation, à l'inverse de la traduction française, d'un élément foncièrement adversatif (nulle trace, ici, d'« *ikkje* ») : ainsi, ce qui est refusé paraît, au même moment, concédé – ce à quoi l'on pouvait s'attendre de la part du théâtre fosséen, où l'être avance à reculons et où, toujours, la portée de l'action est simultanément anticipative et régressive. C'est donc ici le point de départ d'une accointance équivoque de la figure masculine avec le procédé réitératif, confirmée quelques répliques plus tard par la question :

Kven <i>kjem</i> til å komme ³⁶	Qui va venir ³⁷
--------------------------------------------	----------------------------

Comme le note Jakobson, « un phonème qui n'apparaît qu'une seule fois, mais dans un mot-clé, et dans une position pertinente, sur un fond contrastant, peut prendre un relief significatif »³⁸. Or ici, bien que le pronom interrogatif « *kven* » déchire le mouvement affirmatif des phrases qui l'ont précédé, Fosse ne le dote pas d'un « relief » trébuchant : bien au contraire, « *kven* » et « *kjem* » sont d'assez proches entités phonétiques, par l'emploi commun du /e/ et des deux occlusives /m/ et /n/, et une nouvelle fois, le groupe verbal « *kjem* til å komme » y est redondant. De ce fait, la proposition participe plutôt au bon déroulement illocutoire du *leitmotiv* de l'ensemble, avec lequel la réponse apportée quelques lignes plus loin par la figure féminine contraste par contre plus nettement :

Nokon <i>kjem</i> jo alltid	Mais il y a toujours quelqu'un qui vient
Nokon <i>kjem</i>	Quelqu'un vient
<i>Ho</i> <i>kjem</i>	<i>Elle</i> vient
Ho <i>kjem</i> og	Elle vient et
set seg ned	s'assied
sit der	elle est assise
ser deg inn i auga	et te regarde dans les yeux
Eg veit det	Je le sais
Nokon <i>kjem</i> til å komme ³⁹	Quelqu'un va venir ⁴⁰

Là encore, un glissement s'opère dans le discours, d'une phrase générale qui paraît, par l'usage de l'adverbe « *alltid* » (« toujours »), élevée au rang de maxime (« *Nokon* *kjem* jo *alltid* » / « Mais il y a toujours quelqu'un qui vient »), à une proposition suggérant une vision en temps réel (« *Nokon* *kjem* » / « Quelqu'un vient »), où le sujet encore indéterminé (« *Nokon* » / « Quelqu'un ») va brutalement basculer sur un déterminé (« *Ho* *kjem* » / « *Elle* vient »). Si bien que le pronom « *Ho* » est un point véritablement stigmatique, d'une part parce qu'il marque le passage du général au particulier, d'autre part parce qu'il instaure la concision exemplaire des phrases descriptives qu'il amorce (« elle vient », « elle vient et », « s'assied », « est assise », « te regarde dans les yeux »), rendant de plus en plus précise et implacable l'angoisse morbide provoquée par la venue d'une autre, avant le retour au refrain

³⁵ Après l'observation qui vient d'être la mienne (et d'un strict point de vue traductologique), « *ici* » me semblerait plus juste que « *là* ».

³⁶ *Nokon* *kjem* til å komme, *op. cit.*, p. 22.

³⁷ *Quelqu'un* va venir, *op. cit.*, p. 23.

³⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 242.

³⁹ *Nokon* *kjem* til å komme, *op. cit.*, p. 23-24 (je souligne).

⁴⁰ *Quelqu'un* va venir, *op. cit.*, p. 24 (je souligne).

articulatoire (« Nokon kjem til å komme ») – où l'on peut considérer que, comme dans notre premier extrait, la présomption d'anonymat – et d'innocence – du sujet « Nokon » nous revient désormais altérée (puisqu'en l'intervalle, la figure rivale « Ho » l'a phagocyté⁴¹).

Symbolisme des sons et langage transitoire : vers un sens caché

Sans dérouler exhaustivement ces analyses, nous pouvons cependant prétendre en tirer quelques conclusions. La première, d'ordre méthodologique, nous permet de rappeler que les ressources poétiques dissimulées dans la structure morphologique et syntaxique du langage, c'est-à-dire, comme les a appelées Jakobson, « la poésie de la grammaire, et son produit littéraire, la grammaire de la poésie »⁴², ont rarement été prises en compte par les études théâtrales, alors même que les écrivains ont su en tirer un magistral parti : ici, le dénuement en tropes lexicaux du théâtre de Fosse est contrebalancé par l'écheveau varié de ses tropes grammaticaux et sonores. Ceux-ci en font un domaine proprement poétique, où toute similarité apparente entre des sons contigus est immédiatement évaluée en termes de similarité ou de dissimilarité dans le sens, instaurant une connexion phénoménale entre sensations auditives et imaginaires, c'est-à-dire un *symbolisme des sons*. En d'autres termes, le mot agit sur la sensibilité au-delà même de sa signification, par la *représentation mentale* menant à une connaissance intuitive ; le trope est ainsi le berceau immanent, prélogique, de l'image comme de la sensation.

Par exemple, les mots relativement banals dont Fosse fait usage peuvent, en entrant dans un rapport de proximité avec d'autres mots, recevoir par contamination une nouvelle orientation : leurs associations ont ainsi pour but d'en dévoiler le *sens caché*, la vérité qu'ils renferment, en les rénovant ou en les exaltant. D'un autre côté (mais dans un but semblable), l'inlassable scansion des mêmes termes énuclée aussi leur contenu sémantique et perturbe la mise en place structurée d'un quelconque schéma rationnel en maintenant le lecteur-auditeur dans un rapport à la phrase qui, comme dans l'hypnose, peut ouvrir la voie à une *autre réalité* perceptive. La forme fosséenne oscille donc en permanence entre un absolu du signe et un absolu du sens, une « hésitation prolongée entre le son et le sens » (pour reprendre la définition de la poésie par Valéry), dont l'acteur doit rendre compte – ce qui nous conduit, dans notre deuxième conclusion, à préciser les hypothèses déjà formulées à son sujet.

Puisque la musicalité de la structure dramatique fosséenne peut être techniquement définie, l'interprétation de l'acteur se doit d'être tenue en bride : d'une part, parce que c'est précisément le vers qui, seul, prend en charge la musique du langage, rendant superflu l'ajout d'une hypothétique mélodie secrète venue de l'interprète, et non de la définition quasi scientifique de l'organisation phrastique et de son contour intonational : la séquence versifiée distinguant signifiant et signifié, elle est une technique de distanciation, et c'est un contresens de vouloir la rapprocher de soi, de l'actualiser, soit en la prosaïsant, soit en la chantant (en d'autres termes, le vers fosséen ne contraint pas l'acteur à en assumer la

⁴¹ Observons que, si le sujet « Ho » fait naître une subtile terreur, c'est aussi parce qu'il peut se lire à la fois comme une forme d'inquiétante schizophrénie, de « sortie » de soi du sujet féminin qui s'y réfère, mais aussi comme l'image d'une figure tout à fait étrangère au réel : dans plusieurs pièces de Fosse, l'Autre, (« il » ou « elle ») est une allégorie de la mort qui, confusément, erre, à la fois au dehors et au dedans de soi. Par exemple, dans *Rêve d'automne*, Paris, L'Arche, 2005, p. 89 :

Je sais qu'il s'en va pour mourir
Lui et celle-là
c'est la mort
Elle est la mort
Je le sais
Je le vois

⁴² R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 244.

musique, mais le soulage plutôt d'un tel labeur)⁴³ ; d'autre part, parce qu'une attention trop méticuleuse portée à l'*expression* d'un détail, souligné arbitrairement au détriment d'un autre, ruinerait le principe d'équivalence des signes entre eux précisément noté par Jakobson et, à cet égard, serait susceptible d'affecter la partition poétique de l'ensemble : comme chaque son « vaut », chez Fosse, autant que celui qui le précède et que celui qui le suit, c'est le *verbe* de l'acteur toute entier (à la fois comme *voix* et comme *conscience* de cette voix) qui, dès lors appréhendé dans sa toute-puissance pragmatique – et non sémantique –, doit se libérer des concepts à exprimer, hors de la visée intentionnelle obligeant à la transformation des sons en qualités oppositives, aptes à porter le sens⁴⁴.

Si bien qu'il y a un état du langage dans lequel le comédien fosséen doit, selon moi, se fondre : c'est celui d'*aphasie*. Jakobson l'a montré, cette « dégradation » amène celui qu'elle frappe à ne plus décomposer le langage en syllabes, ni même en vocables, mais en « *gestes vocaux*, formant à proprement parler une couche prélinguistique, extralinguistique et, ajoutons, post-linguistique »⁴⁵, qui donc, en tous endroits, se tiennent hors-la-langue, ou plutôt à son *orée*. Pour l'acteur fosséen, portant la légèreté du trépas dans sa pesanteur physique, se tenir à cette orée, c'est aussi s'aventurer à la lisière de la mort et de la vie ; car en déployant cette panoplie de « gestes vocaux », ces multiples inflexions de la vive voix (grommellements, cris, murmures, marmonnements, interjections, halètements, plaintes, soupirs, gémississements), il peut devenir, non plus l'*interprète*, mais le *compositeur* d'un langage *transitoire* – langage né d'une transe, protolangage –, qui mieux que tout labeur interprétatif, serait seul en mesure de dire l'indicible – c'est-à-dire de hanter l'espace fosséen d'un au-delà (d'un en-deçà) des mots⁴⁶.

Ce qui, de surcroît, se donne alors à entendre dans l'« humus » vocal de l'acteur, dans sa stridence ou sa raucité, c'est sa singularité inamovible, une précision sismographique du rapport secret, presque archaïque, qu'il entretient à son corps et à sa sexualité⁴⁷ – une

⁴³ Cf. R. Barthes, *Sur Racine*, op. cit., p. 137 et suivantes.

⁴⁴ Bien évidemment, il ne s'agit pas non plus de rendre le texte fosséen inaudible en noyant l'élocution dans une uniformité phonémique, mais bien de décharger l'acteur d'un excès de scrupule lié à sa signification ; car, comme le démontraient déjà les premières théories du langage (en particulier celles qui posèrent les bases de la phonologie), le sens découle spontanément, pour l'auditeur, des intentions portées *ex cathedra* par les sons et les phonèmes, qui sont elles-mêmes directement fonctions des valeurs oppositives qu'elles acquièrent dans le « système phonologique », c'est-à-dire de leur agencement différentiel dans le flux verbal. Cf. K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, Lucius & Lucius, 1999, et N. S. Troubetzkoy (dir.), *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949.

⁴⁵ R. Jakobson, *Les lois phoniques du langage infantin et leur place dans la phonologie générale*, in N.S. Troubetzkoy (dir.), *ibid.*, p. 378 (je souligne).

⁴⁶ Quoique suggérées par mon expérience de la scène, ces propositions s'inscrivent encore dans la filiation de celles d'Artaud : « Que l'on revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, et que ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples comme nous en avons dans toutes les circonstances de la vie et comme sur la scène les acteurs n'en ont pas assez, et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant ». Cf. *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 185-186.

⁴⁷ Barthes écrit que « toute relation à la voix est forcément amoureuse » et qu'« il n'y a pas une voix au monde qui ne serait l'objet de désir ou de rejet ». Cf. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p. 247. À cet égard, la voix peut d'ailleurs *trahir*, dans les textes de Fosse, la relation cachée de l'être à son désir.

Cf. *Quelqu'un va venir*, op. cit., p.68 :

Lui
 Pourquoi as-tu fourré le bout de papier
 avec son numéro dans ton porte-monnaie
 Elle
 Je n'ai pas fait ça

« stéréophonie de la chair profonde »⁴⁸, comme l'a écrit Barthes : le « grain de la voix » de l'acteur, c'est dès lors *le corps de sa voix* saisie dans la matérialité de l'outil phonique et respiratoire au travail, et qui, portée devant un public, transpire des tensions et des dépressions, de la vitalité ou de l'impermanence de toute enveloppe charnelle ; si bien que se dessinent dans l'œil et l'oreille du spectateur une reconstruction physiognomonique de la réalité, un réinvestissement fantasmatique, visuel et acoustique, d'une mémoire intime de la chair (celle de l'acteur et celle du spectateur), qui transfigure la stricte immanence du *hic et nunc* scénique pour raconter et se faire raconter, dans un partage, un peu de la condition humaine.

« Ce qui est entendu »

Or, si partage il y a (et ce pourrait être notre troisième conclusion), c'est parce que la répétition de la séquence fosséenne, retentissant toute entière dans le « corps de la voix » de l'acteur, renoue, comme chez Régy, avec les interactions rituelles. L'ethnomusicologie et l'anthropologie religieuse ont suffisamment souligné l'importance de la répétition des paroles pour soutenir la force d'une pensée qui, par un courant sous-jacent de significations, pourrait venir créer « le consensus et la solidarité dans des actions rituelles » en « articulant entre elles la biographie et la mémoire personnelle et collective »⁴⁹. Or, en se bâtissant non seulement sur la répétition, mais également sur l'allitération, le compte des pieds et l'accentuation, la versification fosséenne rejoint la poésie scaldique et les principes qui la régissent, à savoir le *refrain* et la *scansion* – principes qui sont précisément au centre de la profération rituelle des textes écrits en grec ancien, en latin et en sanskrit⁵⁰ : ils caractérisent notamment la récitation mantrique sur laquelle je vais brièvement me pencher ; car celle-ci, en plaçant la voix (*vāc*) au centre de l'équilibre entre corps (*kāya*) et âme (*manas*), nous offre une correspondance exemplaire avec les mécanismes qu'il est possible de dégager du théâtre fosséen et de son interprétation.

Ce n'est qu'à partir du XI^e siècle qu'une herméneutique du *mantra* se met à exister et que les *védas* commencent à être écrits pour se diffuser à travers les siècles ; seule compte auparavant leur transmission orale, car le phonème est perçu comme l'unique réalité, reléguant le graphème au rang de leurre, et l'écriture à celui de duperie. Mais, même à la suite de cette fixation littéraire, ce qui continue de primer dans l'héritage de maître à disciple est la nécessité de prononcer parfaitement le son lors de sa récitation, sans qu'il soit d'ailleurs nécessaire d'en capter la signification⁵¹ : le *sūtra*, par exemple, est un agrégat très condensé

Lui
Ah bon
Elle
Comment peux-tu savoir
que j'ai fait ça
Lui
Je le sais c'est tout
Je l'ai entendu à ta voix

⁴⁸ Ce que la voix cherche, écrit Barthes, « ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage. ». Cf. *Le plaisir du Texte*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1973, p. 105.

⁴⁹ Cf. S. Feld et A. Fox, « Music and language », in *Annual Review of Anthropology*, Volume 23, 1994, p. 25-53 (surtout p. 36-38 et p. 43 ; je traduis). Feld et Fox ont par exemple montré comment les qualités vocales, lorsqu'elles sont prises dans la répétition, sont au centre du mythe brésilien du Kalapalo ou des pratiques discursives et prédicatives des Églises baptistes, où leur efficacité contribue à un échange avec les morts et Dieu, et à la ferveur religieuse de la communauté des fidèles.

⁵⁰ Cf. W.S. Allen, *Accent and Rhythm*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

⁵¹ C'est cependant moins le cas des versets védiques que celui de la parole tantrique, où les mantras sont rendus inintelligibles par l'accumulation de termes dénués de sens.

de formules aphoriques, dont le sens demeurerait insaisissable s'il n'était commenté par le *bhāṣia* qui l'accompagne ; de même, des syllabes sans signification sont introduites dans les versets, à la seule fin d'y renforcer le rythme et la scansion, qui permettent à l'entendement de côtoyer une transcendance⁵². Ainsi, l'efficace de la voix comme vibration du corps fait que la parole se donne à voir, mais surtout à *entendre*, car la révélation (*śruti*) que recherche l'adepte dans la prière est, étymologiquement, « ce qui est entendu »⁵³. C'est donc la voix comme « parole en actes » qui devient avant tout l'objet du rapport au divin, et déploie une réalité nouvelle en faisant venir le dieu : la foi se fonde sur l'écoute, comme au Moyen-Âge où le sens le plus affiné, celui qui établit avec le monde la relation la plus intacte, est l'ouïe. Car Barthes le rappelle :

« La primauté de l'ouïe, encore très vive au XVI^e siècle, était garantie théologiquement ; l'Église fonde son autorité sur la parole, la foi est audition : *auditum verbi Dei, id est fidem* ; l'oreille, l'oreille seule, dit Luther, est l'organe du Chrétien »⁵⁴.

Dans les pratiques culturelles indiennes comme dans le Moyen-Âge occidental, et jusqu'à aujourd'hui dans la religion protestante (dont j'ai ailleurs souligné l'importance pour le théâtre fosséen⁵⁵), ce sont donc à la fois l'écoute et la voix qui permettent d'accéder à l'invisible et de dissiper l'illusion iconique, ou graphologique : l'écriture n'est jamais qu'une suppléance, certes nécessaire mais toujours différée, d'une parole sans visage, pure et souveraine, qui vient aux oreilles du sujet possédé.

Aussi la disponibilité dans laquelle l'acteur doit se mettre face au texte (une virginité sémiotique, en quelque sorte) semble-t-elle dépendre de cette forme spécifique d'écoute propre à la transmission orale de la foi, et surtout, de l'attention particulière qu'elle implique – attention qui s'applique à scruter, en un *for intérieur*, le jaillissement d'une *voix nouvelle*. Estompant en lui toute trace psychologique – voire égologique –, l'acteur fait sécession de lui-même pour accéder à une immobilité, un endroit de l'esprit où son passé et son histoire (ses fantômes), peuvent être balayés par une déflagration qui ne laisse plus subsister que cette voix magique ou incantatoire, voix tenue au chevet d'une « personne » absente ou inanimée, devenue l'interlocuteur primordial du message « conatif »⁵⁶ : Dieu, le défunt, ou encore, et peut-être surtout : *l'auteur*.

Car si ce dernier, entendu comme personne civile, biographique, passionnelle, est au théâtre condamné à l'absence, c'est pourtant lui qui, à la surface du texte et du jeu, continue d'affleurer, en tant qu'il instaure une conversation d'un autre ordre que celle des vivants entre eux, d'un autre ordre, même, que celle des morts et des vivants entre eux : la conversation de

⁵² Cf. F. Staal, « Vedic Mantras », in *Understanding Mantras*, New York, H. P. Alper, State University of New York Press, 1988, notamment p. 48-65.

⁵³ À ce sujet, voir C. Malamoud, « Noirceur de l'Écriture », in Viviane Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire. Inde, Chine, Japon*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.

⁵⁴ Cf. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1980.

⁵⁵ Cf. V. Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, op. cit.

⁵⁶ J'emprunte ce terme à Jakobson, tout en soulignant que la distinction qu'il opère entre *supplication* et *exhortation* (selon que celui qui parle est ou non subordonné à son interlocuteur) ne me semble pas opératoire pour le théâtre de Fosse, où toute relation hiérarchique se trouve gommée. Une seule pièce fait, à ma connaissance, exception à ce principe, car elle comporte une supplique vers Dieu – cela pour combler l'insupportable silence d'une femme mourante : il s'agit de *Svevn* (« Sommeil », inédit en France, je traduis) :

Qu'est ce qui ne va pas
Dieu
Dieu là haut au Paradis
Pourquoi elle ne me dit rien
Pourquoi elle ne me parle pas

Je remercie Jon Fosse de m'avoir confié ce tapuscrit peu de temps après en avoir achevé l'écriture.

l'auteur, comme *revenu d'entre les morts*, avec le lecteur-auditeur, au sein de laquelle l'acteur se fait intercesseur, passeur – prêcheur.

C'est peut-être dans cette conversation, et dans ce qu'elle génère d'« inquiétante étrangeté »⁵⁷, que se livrent les convictions métaphysiques de Fosse. Cette « parole en actes », ce « verbe » seulement possibles au théâtre, l'autorisent à poser l'hypothèse d'un *autre monde*, sans rien concéder pour autant à une représentation idolâtre de celui-ci. Voix, paroles et sons lui permettent de nourrir une fulgurance d'images mentales et, simultanément, d'alerter le spectateur contre une fascination excessive pour l'image scénique, en le transportant au-delà pour atteindre une vérité occulte. C'est pourquoi cette image, selon Fosse, s'avère bel et bien simplificatrice, puisqu'elle se résume à l'univocité d'un état objectivable – *au contraire de ce que celui qui regarde, au travers d'elle, se figure*.

Jon Fosse semble donc nous dire qu'aucun point de vue n'est strictement optique mais, plus volontiers, *auditif* : si la substance « vraie » se déguise sous la « fausse » apparence de l'extériorité, si la « pure » existence de l'objet est tributaire de la « pure » vision du sujet, alors ce qui peut sembler mort pour la perception est ce qui se révèle, on l'a dit, par l'*écoute*. Regarder, dès lors, en écoutant, c'est accepter d'être réglé par la même logique que celle qui préside au texte fosséen : les secrets de ce monde se trament sous l'enveloppe superficielle des mots, dans une autre réalité qui, bien que se dérochant à la perception, impose son existence dans un espace transcendant. C'est donc encore une fois, pour finir, l'*interprétation* des textes – à la fois en tant que lecture et que processus sensible décliné sur scène – qui seule peut briser la monosémie du « réel » et nous aider, en nous invitant à tendre l'oreille pour mieux ouvrir les yeux, à reconnaître l'infinie profondeur des potentialités qu'il recèle.

⁵⁷ Le théâtre fosséen est traversé de part en part par cette « Unheimlichkeit », commune à la fois à Freud et à Heidegger, où se réveille l'angoisse de voir exister ensemble, dans une même entité, l'être et le non-être (ou le « non-être-chez-soi »). Notons d'ailleurs que l'un des exemples préliminaires à la conceptualisation freudienne, celui de *L'Homme au sable* d'Hoffmann, fait germer chez le jeune Nathanaël, préalablement à son « angoisse oculaire », une crainte avant tout auditive, puisque liée d'abord au « pas lourd d'un visiteur ». Cf. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, p. 226 et 231.