Le théâtre est un moment où un ange passe sur la scène

Quelqu'un va venir, de Jon Fosse

Sophie Lucet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1366>

DOI : 10.4000/doublejeu.1366

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 19-28

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sophie Lucet, « Le théâtre est un moment où un ange passe sur la scène », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1366> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1366>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE THÉÂTRE EST UN MOMENT OÙ UN ANGE PASSE SUR LA SCÈNE

QUELQU'UN VA VENIR, de JON FOSSE

Estragon : Alors on y va ?

Vladimir : Allons-y.

Ils ne bougent pas.

Samuel Beckett, *En attendant Godot*.

Créée en France par Claude Régy en 1999, la pièce du dramaturge norvégien Jon Fosse, *Quelqu'un va venir*, semble défier la convention théâtrale de l'action en disant tout ce qu'elle sera dès le moment du titre : un homme et une femme viennent d'acheter une maison « isolée sur la lande, entre les rochers, avec vue sur la mer », une vieille maison dont « la peinture s'écaille et plusieurs vitres sont cassées ». Ces deux-là veulent seulement « être ensemble », « loin des autres maisons et des autres gens », « seuls, l'un près de l'autre », au milieu de la nature et dans leur amour comme en un refuge. Mais, dit la femme, « quelqu'un va venir » et briser le fantasme d'une vie réglée par la seule loi de l'amour. Au cœur de ce drame apparemment immobile et fait de tristes variations sur le même thème, un intrus surgit en effet qui ramène avec lui le poids du passé : dans cette maison il a vécu auprès de sa famille, dans cette maison on trouve de vieilles photographies des ancêtres morts et leur odeur encore, de pipi moisi sur les draps sales. Et c'est le monde qui revient avec l'intrus, fantôme des temps passés que le couple cherchait à oublier pour vivre son désir, celui d'un temps neuf dans une étendue illimitée. « Je savais que quelqu'un devait venir », conclut l'homme dans la dernière scène de la pièce en regardant « la mer blanche et noire avec ses vagues et ses noires et douces profondeurs » avant de rire très fort et de dire : « Et nous voulions simplement / être ensemble ».

La projection nécessairement fantasmatique d'un idéal amoureux est minée par le retour inéluctable du passé, ici incarné par le dernier propriétaire d'un lieu que l'on aurait souhaité vierge pour mieux l'habiter. Si la structure triangulaire – le couple, l'intrus – ramène apparemment à la tradition du vaudeville, le temps est l'agent principal d'un drame qui dépasse les contingences individuelles et « ouvre une terre sans nom », selon les termes de Claude Régy :

Où sommes-nous ? Dans quel voyage ? Tendant vers l'Unité – déjà détruite, fissurée à peine on s'est mis en marche ?

Un couple. Une maison abandonnée aux confins de la terre et de l'eau – en bordure de l'infini ? Quel autre avenir vivre là que ce qui fut l'avenir des ancêtres morts dans cette maison ? On sent leurs traces [...]. Et leur progéniture – un jeune homme – est là, tout de suite.

Et alors qu'est-ce que c'est cette chose vivante qui tourne sans cesse autour de la maison ?

On pourrait rire. Le voyage n'avance pas. Le ressac de la mer. Les répétitions incessantes, obsessionnelles, trahissent la folie. Sollicitent, excitent. Affirment, effacent, affirment. Elles tournent. On comprend qu'on progresse lentement par interférences des cercles. Quand on le comprend on est déjà loin. On est là où on entend.

L'amour est un abîme où meurtre et compassion se mêlent.

L'amour comme toujours un abîme où meurtre et compassion se mêlent,

martèle Jon Fosse, comme un écho. [...]

Et peut-être dans cette forêt de l'inconscient on entend quelque chose au-delà de ce qu'on sait qu'on entend¹.

« Le voyage n'avance pas », dit Claude Régy, mais on comprend pourtant « qu'on progresse lentement par interférences des cercles ». Il y aurait donc une action au-delà de l'action, des modes de progression différents, moins liés à des événements extérieurs qu'aux mouvements intérieurs de la conscience. L'œuvre de Fosse se tient là, qui survolerait les agissements des personnages pour en saisir le motif profond, l'archétype de la relation amoureuse, par exemple, et son fond de jalousie avec un trio annonçant l'inéluctable rupture. Quelque chose avance, comme une mécanique qui n'appartiendrait pas aux personnages mais révélerait un peu des gestes essentiels de l'humanité. Où siège pourtant l'action dans le théâtre Fosse ?

1. Claude Régy, *Soleil noir*, in *Quelqu'un va venir*, dossier réalisé par David Lescot et Sébastien Derrey, Nanterre, Amandiers, 1999.

Agit-on en faisant ou bien en contemplant ? L'action est-elle faite de mouvements, comme le suggère déjà Graig en trouvant l'origine du théâtre dans la danse² ? Ou bien faut-il, comme Meyerhold le prétend à la même époque, « un théâtre immobile », sans « action psychologique ni même aucune action matérielle, rien de ce qu'on appelle un *sujet* »³ ? Le théâtre statique de Maeterlinck répond à cette exigence, qui remplace l'action par les « mouvements de l'âme », et inaugure ainsi les œuvres de Strindberg, puis Sarraute ou Duras. De Jon Fosse aussi. De l'action, entendue comme trajectoires extérieures motivées par un dessein, à l'action, mouvements infimes de l'âme, tel est en effet le chemin que proposent, depuis la fin du XIX^e siècle et le renouvellement du regard sur la notion de sujet, un lignage de dramaturges qui font de la scène le lieu d'une autopsie de la réalité.

Peut-on alors à leur sujet, et sans craindre le néologisme, parler de « contemplation » ?

J'ai décidé que j'écrirais une pièce avec seulement quelques personnages, dans un seul lieu, dans un seul espace temporel, et que cette sorte d'histoire que j'étais sur le point d'écrire serait si intense que les gens qui la regarderaient pendant à peu près une heure vivraient une expérience intense qui d'une certaine manière changerait leur regard sur la vie [note Jon Fosse à propos de sa première tentative théâtrale].

En effet, et dès la lecture, la pièce de Fosse semble une page où sont déposés des signes. Aucune ponctuation, un texte disposé comme un poème, des vers libres qui empêchent tout jeu réaliste. S'agit-il de découpages utiles pour les acteurs ? D'une scansion mystérieuse ? « L'absence de toute ponctuation – fût-elle interrogative – efface nos tentatives d'intonations, et rend le texte – même à l'œil nu – illimité »⁴, suggère Claude Régy dans ses notes de travail.

Fosse invente une étendue, tend une toile, et là, par d'infimes modifications, c'est une impulsion tremblante qu'il donne à une réalité exacte, on perçoit quelque chose, aussi intouchable que la lumière qui défait ce qui se fait, on perd les contours de ce qui, pourtant, se passe⁵.

2. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1942, p. 43-44 : « Vous révélez désormais les choses invisibles, celles que perçoit le regard intérieur, au moyen du mouvement, de la divine et merveilleuse force qu'est le Mouvement ». J'entends par mouvement, le geste et la danse qui sont la prose et la poésie du mouvement.

3. Vsevolod Meyerhold, *Du théâtre*, in *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, vol. I, p. 106.

4. Claude Régy, *Soleil noir*.

5. *Ibid.*

De même, le vocabulaire est pauvre. « On a dit que Racine faisait du théâtre avec 2000 mots; on a l'impression que Fosse en utilise à peine 200. Ce qui est chez lui tout à fait délibéré »⁶, note Terje Sinding, traducteur d'Ibsen et de Fosse. Tout est donc dépouillement, avec ces vers libres peu engagés dans la page et ces didascalies en italiques pour rythmer le texte. Là, on indique précisément la direction des regards, la posture des corps, leur forme globale dans l'espace. Rien de plus. Pas d'autre intention que celle des corps et des lignes géométriques dans lesquels ils se déplacent. Et ce sont les mêmes termes, les mêmes constructions grammaticales qui reviennent avec de légères variantes, faites d'échanges de partitions verbales :

ELLE : Maintenant nous sommes arrivés près de notre maison

LUI : Et c'est une jolie maison

ELLE : Maintenant nous sommes arrivés près de notre maison

Près de notre maison

Où nous serons ensemble

Toi et moi seuls

Près de la maison

Où toi et moi serons

Seuls ensemble

Loin des autres

La maison où nous serons ensemble

Seuls

L'un près de l'autre

LUI : Notre maison

ELLE : La maison qui est à nous

LUI : La maison qui est à nous

La maison où personne ne viendra

Maintenant que nous sommes arrivés près de notre maison

Au début de la pièce, les deux voix sont à l'unisson : mais les voix se décalent graduellement malgré de courts moments d'écho, inéluctablement. Fosse fait souvent référence à la musique, pour décrire son chemin d'écriture : « Je travaille comme un musicien qui joue sa partition, thème et variations, répétitions, da capo »⁷. Mais aussi à son goût pour l'art minimaliste : « J'ai, par nature, toujours été une sorte de minimaliste, et pour moi le théâtre lui-même est une forme d'art minimaliste, avec beaucoup

6. Terje Sinding, *Traduire au rythme où il écrit*, in *Quelqu'un va venir*.

7. Jon Fosse, *Moi-même en écrivain de théâtre*, in *Programme de Quelqu'un va venir*, Festival d'automne, Nanterre, Amandiers, 1999.

de structures constitutives minimalisantes»⁸. On reconnaît alors, dans *Quelqu'un va venir*, la technique du *phasing* employée dans la musique répétitive : un court motif musical est répété indéfiniment. Chaque musicien (ou voix) répète ce motif en boucle mais avec un décalage qui diminue ou augmente au cours de la pièce. Comme dans l'œuvre de Fosse, le *phasing* produit un cycle, les voix revenant au bout d'un certain temps à leur position de départ, c'est-à-dire en phase. Mais le chemin parcouru a fait entendre les voix différemment. Ce qui, comme le signale Steve Reich⁹, ne souffre ni l'aléatoire, ni l'improvisation.

« En liberté sur un chemin étroit », dit Valérie Dréville pour définir le travail particulier du comédien sur ce texte. « C'est un travail terrible », renchérit Claude Régy :

jamais on n'a eu autant de mal. Ne serait-ce que pour la mémoire. Immédiatement les acteurs ont senti que le texte serait infernal à apprendre. [...] La répétition a d'abord une valeur musicale. De plus, elle oriente notre travail. Si on répète dix fois la même phrase, le sens premier qu'on avait cru y voir n'existe plus, et celle-ci se met à générer des milliers de sens. Petit à petit en la répétant, on adopte un ton neutre qui ne dit rien, qui ne joue rien, qui n'exprime rien, qui n'accompagne pas la syntaxe de la phrase. Et cette délivrance atone des syllabes peut supporter énormément de significations¹⁰.

La répétition délivre donc l'acteur du jeu psychologique et du mouvement délibéré reposant sur un principe de causalité. À sa place, c'est le rythme de la phrase et ses tempos réguliers mais non identiques qui font mathématiquement avancer l'intrigue, dans un univers réduit à de seules perceptions. « Fosse est très impressionné par la musique, il dit écrire comme on fait de la musique, mais je crois qu'il est aussi très impressionné par la peinture, et que son œuvre est plastique », rajoute Claude Régy.

J'ai finalement amené la plupart des images au centre, le banc de la maison, le canapé du salon, la table de la cuisine. Toutes les images ou presque se superposent les unes aux autres. Souvent les acteurs s'assoient à la même place. [...] Les images se superposent, en substituant les personnages les uns aux autres ; c'est un procédé répétitif présent dans l'écriture mais aussi dans la fabrication de l'image¹¹.

8. *Ibid.*

9. Steve Reich, musicien et compositeur américain, est considéré comme l'un des pionniers de la musique minimaliste et de la musique répétitive. Pour caractériser son œuvre, et spécialement ses compositions de la période 1965-1976, il préfère utiliser l'expression « musique de phases ».

10. Claude Régy, *Soleil noir*.

11. Claude Régy, *Voir hors de nous quelque chose qui est en nous*, in *Quelqu'un va venir*.

Du temps frappe de l'espace et construit une histoire au-delà des personnages. D'où cette impression de drame cosmique, renforcée par la présence d'une force mystérieuse qui détermine les personnages et contraint leurs actions :

LUI : Chut

Il tend l'oreille. Il la regarde. Baissant la voix, interrogeant

Tu as entendu quelque chose

Elle secoue la tête. Plus fort

Rien

Elle secoue encore la tête. Il regarde de nouveau par la fenêtre. C'est alors qu'on frappe à la porte. Il la regarde, angoissé. Elle le regarde avec de grands yeux effrayés. Il secoue la tête, puis il retourne s'asseoir sur le banc. Elle va s'asseoir sur la chaise. On frappe de nouveau. Ils restent immobiles et se regardent.

ELLE : À voix basse

On n'ouvre pas¹².

L'action – en tant que succession d'événements humains – est ici dépassée par des forces objectales et concrètes qui donnent de l'épaisseur au monde qui entoure les personnages ; le leitmotiv « on frappe » (délibérément impersonnel) étant associé au thème des regards échangés (de l'ordre de la perception, mais aussi de la contemplation tant les coups sur la porte occasionnent une sorte de sidération du couple). Mais « plus qu'à des symboles, on a affaire à du concret qui fait sens », commente Claude Régy alors qu'il remarque l'efficacité scénique de cette proposition sonore. Dès lors l'action n'est plus linéaire et tendue vers un but, mais circulaire, tout entière contenue dans un système d'échos qui sait ce qu'il doit aux analogies et à la pensée magique. « La réalité exacte laisse apparaître qu'elle n'est pas du tout une réalité finie. On le voit dans l'entrecroisement des cercles qui s'élargissent », dit Claude Régy pour expliciter ce nouveau mode de l'action. On rejoint alors le territoire du fantastique, qui décrit une sortie du réel en s'ancrant dans la réalité, comme le montre Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique* :

D'emblée, il faut se rappeler que le fantastique est un genre sérieux, qui s'adresse à des esprits rationnels et perspicaces. Il ne s'agit donc pas d'amuser le lecteur par des fantaisies de toutes sortes, ni de faire peur en évoquant des morts-vivants ou des vampires ; le fantastique veut faire réfléchir en jouant sur les limites de notre univers. S'il effraye, c'est qu'il

12. Jon Fosse, *Quelqu'un va venir*, Montreuil, Les Éditions théâtrales, manuscrit n° 6956, p. 45-46.

laisse entrevoir le monde d'une manière moins simple qu'on l'envisage habituellement, c'est qu'il bouleverse notre tranquillité d'esprit en mettant à l'épreuve notre compréhension, nos idées reçues, notre instinct¹³.

Comment alors jouer cette action circulaire qui transforme notre perception du monde ? Interrogée à ce sujet par David Lescot, Valérie Dréville raconte le déplacement nécessaire de l'incarnation du personnage à l'incarnation du langage :

Si l'on veut raconter ça, il faut perdre tout réflexe d'incarnation. Il est nécessaire de se poser des questions sur sa propre existence. L'être lui-même est profondément mis en doute. [...] Mais on se trouve devant une situation paradoxale, parce que les mots eux-mêmes demandent à être incarnés, à être « corporisés » ; comme si l'on remplaçait l'incarnation du personnage par l'incarnation du langage. [...] Une grande part du travail consiste donc à essayer d'entendre ce qui n'est pas dit, comme si ce qui était dit n'en était que le reflet. Comme si l'on ne parlait que pour faire entendre l'existence d'un autre monde. [...] Nous partons du principe que l'on n'a pas affaire à des personnages mais à des mouvements de la conscience. Une phrase qui va se répéter à l'identique peut avoir une valeur tout à fait autre selon la situation qui transforme ces mouvements de la conscience. Mais la répétition crée un trouble en elle-même. Si vous répétez la même phrase pendant un temps déterminé, cela vous conduit à un autre état de conscience, cela vous rend comme étranger à vous-même. On ne sait alors absolument plus où l'on se trouve et l'on contrôle très peu ce que l'on fait. C'est à la fois bénéfique et angoissant¹⁴.

En définitive, le théâtre de Jon Fosse ne propose pas l'exploration d'un thème, mais celle du langage même. S'il est une action elle est inhérente à ce territoire verbal, les mots charriant, par la récurrence et la différenciation de leur répétition, une force qui n'appartient qu'à eux-mêmes. Dans *Quelqu'un va venir*, les objets mentionnés n'apparaissent pas sur la scène : pas plus de photographies que de draps moisis. Mais leur seule évocation leur octroie une réalité plus intense, le jeu des acteurs reposant sur la seule force de leur imaginaire.

Cette sorte d'incarnation qui ne tient qu'à la puissance de la nomination est également ce que Jon Fosse attend de ses propres textes, et qualifie de *voix de l'écriture* :

J'ai très tôt remarqué dans la littérature cette voix qui était là mais qui, paradoxalement, ne disait rien elle-même. Ce qui est étrange, c'est que, de la bonne littérature écrite, montait une voix qui n'était pas orale, qui

13. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1971, p. 34.

14. Valérie Dréville, *En liberté sur un chemin étroit*, *ibid.*

ne disait rien de précis, qui était là, seulement, comme quelque chose que l'on pouvait entendre, comme une parole sans paroles qui venait de loin. Et alors, ce qui m'a frappé, c'est que cette voix était précisément liée à l'écriture. Et c'est pourquoi je l'appelle la *voix de l'écriture*. [...] Pour moi, l'art fut donc lié à cette voix presque inhumaine dans sa parole modeste. Et ce qui est paradoxal et étrange, c'est que cette voix est là, et qu'elle ne dit rien. C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant. Il s'agit d'une voix qui, en quelque sorte, vient de tout ce qui n'est pas dit, c'est une voix qui vient du silence et qui devient audible par moments à travers ce que disent les autres, le narrateur et les personnages d'un roman, par exemple, ou les personnages d'une pièce de théâtre¹⁵.

C'est ainsi que l'acte de nommer atteint une dimension magique, en exaltant son pouvoir de création.

Dans *Quelqu'un va venir*, la jeune femme fait venir quelqu'un par le seul pouvoir du langage : c'est parce qu'elle dit que quelqu'un va venir que quelqu'un vient.

Et si l'acte de nommer garde ainsi sa puissance originelle et magique, l'action n'est plus déliée de la mystique et de la contemplation, comme le suggère l'étymologie : si le terme de contemplation garde le sens ancien « d'espace carré délimité dans le ciel et sur terre par l'augure pour interpréter des présages » et réalise ultérieurement une idée de méditation, encore faut-il rappeler ce que l'action doit au registre du sacré en signifiant d'abord le « fait de rendre grâce ». On peut alors, pour désigner l'œuvre de Jon Fosse et sa perspective mystique – le langage étant ici force agissante –, en revenir à l'origine des deux termes, le théâtre devenant alors le lieu par où accéder, par les yeux et la pensée, au monde de la Création.

Un certain nombre de dramaturges de la fin du XIX^e et du XX^e siècle, de Tchekhov à Beckett, ont fait de l'action devenue problématique le sujet même de leurs œuvres¹⁶. Mais l'immobilité psychique, celle du rêve ou de la contemplation, est-elle la négation de l'action ou plutôt sa forme achevée ? Est-il possible que la seule parole ait le pouvoir de figurer l'espace et le monde ? Et n'est-il pas une rhétorique complexe de l'immobilité ?

L'action est-elle faite de mouvements motivés par des desseins comme on se plut longtemps à le croire ? Ou bien tiendrait-elle à la mise en lumière des conditions de son empêchement depuis qu'on a montré le lien qu'elle entretient avec l'utopie d'un sens ? S'il est une action dans le théâtre contemporain, n'est-elle pas sise dans le langage même ? Dès lors, et comme le dit Jon Fosse, le théâtre pourrait être ce « moment où un ange passe sur la scène » :

15. Jon Fosse, *Voix sans paroles*, *ibid.*

16. « Action », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Belval, Circé (Poche), 2005, p. 12.

En Hongrie, m'a-t-on dit, il est courant de dire lorsqu'une soirée au théâtre était réussie, qu'un ange a traversé la scène, une fois, deux fois, plusieurs fois; et pour moi ce moment est l'essence du théâtre: le théâtre est un moment où un ange passe sur la scène. Que se passe-t-il à ces moments-là? Bien sûr je ne sais pas, personne ne sait, parce que cela se passe ou pas; un soir cela arrive à un moment de la pièce, le soir suivant à un autre moment. Pour moi, ces moments intenses et limpides, en dépit du fait qu'ils sont inexplicables, sont des moments d'entente: ce sont des moments où les gens qui sont là, les acteurs, le public, expérimentent ensemble quelque chose qui leur fait comprendre quelque chose qu'ils n'avaient jamais compris auparavant, du moins pas comme ils le comprennent à ce moment-là. Mais cette entente n'est surtout pas intellectuelle; c'est une sorte d'entente émotionnelle. [...] Cela ne peut probablement pas être expliqué, cela peut seulement être montré, c'est une entente par les émotions. [...] Une pièce contemporaine, une bonne pièce, doit d'une certaine manière montrer une sensibilité, une musicalité et une pensée jamais vues auparavant, elle doit apporter au monde quelque chose qui d'une manière étrange était déjà là, mais qu'on n'avait jamais vu¹⁷.

L'action est-elle le fait du personnage? Est-elle cantonnée à la scène tandis que la contemplation – liée à la thématique du regard – serait l'apanage du public? Les réflexions de Jon Fosse nous incitent plutôt à penser l'espace plus vaste d'un théâtre où l'action, aussi minimaliste soit-elle, siège aussi bien sur la scène que dans le regard du spectateur. Si les œuvres de Jon Fosse sont «ouvertes» au sens où l'entend Umberto Eco¹⁸, c'est parce qu'elles donnent aux spectateurs le pouvoir de créer ensemble l'action scénique dans et par la conjugaison de leurs perceptions. Dès lors, et comme le signalait déjà Claude Régy, l'action est faite d'interférences et de cercles concentriques unissant les personnages au monde et à ses forces mystérieuses, mais elle est également rencontre émotionnelle avec le public dans un bain de sensations inédites. De la sorte, la contemplation devient, dans le théâtre de Fosse, la source de l'action et son possible renouvellement. «Contemplation», pourrions-nous dire, le regard des spectateurs contribuant à nourrir les mouvements de conscience des personnages qui aiguisent en retour leurs perceptions.

Sophie LUCET
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

17. Jon Fosse, *Moi-même en écrivain de théâtre*.

18. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil (Points), 1979.