



HAL
open science

Introduction

Sandrine Le Pors, Pierre Longuenesse

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors, Pierre Longuenesse. Introduction. Où est ce que corps que j'entends. Des corps et des voix dans le théâtre contemporain., Artois Presses Université, 2014, 978-2-84832-197-4. hal-04664201

HAL Id: hal-04664201

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04664201v1>

Submitted on 29 Jul 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.

Introduction à l'ouvrage « *Où est ce corps que j'entends ?* » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*

A.P.U

L'ensemble des contributions ici réunies manifeste l'intérêt de ses auteurs pour une réflexion au carrefour des écritures et des pratiques scéniques contemporaines. Leur enjeu commun est d'examiner comment ce paradigme de la voix, parce qu'il révèle des choix dramaturgiques, voire esthétiques et politiques, majeurs, aide à la compréhension des mutations du drame et de la scène aux XXe et XXIe siècles. Il s'agira de saisir la voix, comme instance discursive, dans la relation qu'elle entretient avec les corps, que ces derniers soient à vue, voire exhibés, ou qu'il paraissent au contraire s'absenter ou se dérober ; et, ce faisant, de nous demander ce que la voix, dans les écritures théâtrales, fait au corps, ce qu'elle en dit également, mais aussi ce qui reste du corps quand la voix semble occuper le devant du drame ou de la scène, enfin ce que le corps – le corps intime, le corps social – fait à la voix : en somme, ce que mutuellement corps et voix révèlent l'un de l'autre. A quel(s) corps s'articule(nt) la ou les voix ? Comment viennent-elles les animer, ou au contraire, et précisément, les désarticuler ? Quels sont les procédés de mise en regard ou de mise à distance entre le corps et la voix, aussi bien dans l'écriture qu'en scène ? Qu'est-ce que ces articulations ou désarticulations nous informent des écritures d'aujourd'hui et du regard qu'elles portent sur le monde ? Voilà quelques-uns des aspects d'une vaste question dont l'étendue tient à la fois à l'extensivité du concept de voix, et aux différents champs de réflexion auxquels il peut s'appliquer.

Dans ces conditions, cet ouvrage se compose de trois parties à la fois autonomes et articulées – toute porosité entre elles étant non seulement inévitable, mais souhaitée. Les deux premières parties porteront sur les pratiques discursives et les dérèglements des corps, proposant un large panorama des écritures théâtrales modernes et contemporaines. La dernière partie s'attachera aux questions de l'oralité, du texte à la scène.

La voix au théâtre peut en effet être d'abord envisagée comme instance discursive en tant que sujet de l'énonciation ou de la parole, quand bien même celle-ci semblerait déborder ou s'être détachée du personnage. Dans les écritures dramatiques, au moins depuis le tournant de la fin du XIXe et du début du XXe siècles jusqu'à aujourd'hui, une tendance consiste en effet à développer un « théâtre des voix » à côté ou en substitution d'un « théâtre de personnages ».

Dans ce cadre, les relations entretenues entre corps et voix viennent profondément infléchir les catégories du drame, qu'il s'agisse du statut de la parole ou de la place accordée à l'action, faisant ainsi émerger des dramaturgies singulières. Dans *L'Annonce faite à Marie*, Françoise Dubor examine ainsi comment la voix, outil de reconnaissance entre les personnages, devient aussi pour Claudel le vecteur de propagation d'une langue *lépreuse*, fondant une dramaturgie inédite qui travaille la rhétorique de la langue aussi bien que la visibilité des corps. Alexandra Poulain, quant à elle, signale de quelle manière Yeats, avec *Calvary* (dernière des pièces de l'auteur irlandais inspirées du Nô), et Lady Gregory avec *The Story Brought by Brigit*, déconstruisent non sans enjeux politiques, par de subtiles médiatisations et mises à distance du corps et de la parole, les codes de ce que l'on peut appeler la dramaturgie performative de la Passion christique. Sans pour autant faire de ces auteurs les fondateurs historiques d'une dramaturgie contemporaine, on peut ainsi du moins définir une part de leur modernité, trop souvent éludée.

La seule question de la mise à distance des corps et de la voix est en effet centrale dans la plupart des écritures qui vont occuper notre attention. Elle est ainsi passée au crible par Marie-Isabelle Boula de Mareuil qui, nous éclairant sur la courte pièce d'Harold Pinter, *Voix du sang*, observe de quelle façon les voix des personnages persistent en apparence à s'interpeller alors que, irrémédiablement séparés (ne serait-ce que dans l'espace scénique), ceux-ci passent leur temps à chercher et à rejeter le corps de l'autre, tant et si bien qu'une dramaturgie singulière de l'épistolaire en vient à émerger. Cette mise à distance, voire cette question de la désolidarisation des corps et des voix, est reprise, à l'appui d'une pièce jeune public d'Edward Bond, *The Under Room*, par Eléonore Obis, qui pointe l'originalité du traitement de la voix d'un clandestin, représenté sur scène par un pantin – Dummy –, mais dont la voix est jouée par un acteur pendant toute la pièce. De Pinter à Bond, on observe ainsi comme la dissociation du corps et de la voix a des effets variés tant dans la construction formelle d'une pièce que dans que la réception que l'on s'en fait. Cette dissociation, qui met en évidence l'impossibilité de l'échange interpersonnel, s'accompagne parfois paradoxalement d'une montée de logorrhée polyphonique. Encore faut-il, ici encore, en mesurer les effets et les points d'origine. C'est ainsi qu'à propos de *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès, Geneviève Jolly met en lumière la nature de la montée en puissance des voix : celles-ci viennent exprimer le désarroi profond de chaque membre d'une famille new-yorkaise initialement laminée par le suicide du fils aîné, puis par les conséquences de la guerre du Vietnam, sans compter les formes d'aliénation dues à de conflictuels et destructeurs rapports familiaux.

Mais on sera aussi attentifs au fait que la mise à distance du corps ou des corps s'accompagne fréquemment, dans le discours, d'une omniprésence de celui-ci. Le phénomène est particulièrement marquant dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane comme le repère Laure Couillaud qui s'attache à montrer comment, dans cette pièce, la voix affronte le corps, veut le transpercer, créant ainsi des images du corps prégnantes : carcasse étrangère, corps mutilé etc. La place accordée à l'image est d'ailleurs prépondérante dans les dramaturgies du corps et de la voix. Ainsi, nous dit Priscillia Wind, à l'heure postmoderne de la toute-puissance de l'image la dramaturgie d'Elfride Jelinek, en dissociant sur scène les flux continus de l'image médiatique et de son commentaire, en substituant au personnage des « surfaces langagières » – des voix qui se succèdent, se confondent ou s'entrechoquent –, nous incite à « écouter » activement, à redécouvrir le rôle de l'image mentale pour mieux nous détacher du diktat des médias. De cette même auteure, Gérard Thieriot nous montre quant à lui comment les voix, sans qu'on sache si elles sont celles des victimes ou des bourreaux, manifestent un corps de souffrance tel qu'elles incitent à agir.

Après cette première partie intitulée « Repères » qui nous aura permis de nous attacher à certaines figures tutélaires du théâtre moderne et contemporain, viendront enfin se faire entendre des voix plus immédiatement émergentes dans une deuxième partie intitulée « Voix nouvelles ». Cette partie s'intéressera autant aux écritures « pour la scène » qu'aux « écritures scéniques ». Nous interrogeant sur la capacité de la voix à dramatiser un bouleversement des corps et des discours, on y sera attentifs aux modalités de figuration des corps, à la façon également dont ces corps, se faisant la boîte noire de nos traumas, sont les témoins d'un effondrement de nos représentations (de *Le bout du monde* de l'auteur danoise Astrid Saalbach à *Tristesse animal noir* de l'auteure allemande Anja Hilling). On veillera enfin à signaler les multiples formes d'écarts qui, toujours, se manifestent entre la parole et le corps qui le profère mais aussi entre la voix du commentaire et l'objet de son dit ou de sa description quand celui-ci est un corps. Ce sont dès lors des questions d'adresse mais aussi d'incarnation qui se poseront à nous. Sur ce point, Tania Moguilevskaia rend compte des multiples stratégies de brouillage de l'identité des personnages dans le théâtre du dramaturge russe Ivan Viripaev. Celles-ci varient, notamment, selon que celui qui parle se confond avec celui dont il parle dans un jeu de présence-absence en scène, ou selon que les personnages se trouvent pourvus d'identités multiples jusqu'à (re)jouer la même situation sans que leur « rôle » dans la fable ne soit nécessairement le même. On s'interrogera aussi sur le *fading* des corps, et sur la montée concomitante de voix persistantes ou entêtantes, lorsque le corps est gênant, absent ou

manquant comme dans certaines pièces de Fabrice Melquiot que se propose d'analyser Marie-Amélie Robillard ; ou lorsqu'il est voué à la disparition, comme celui de cette jeune anorexique dans *Si tu me regardes, j'existe*, première pièce de l'auteure et metteuse en scène italienne Francesca Volchitza Cabrini qu'examine Solange Ayache. A l'extrême, les corps peuvent d'ailleurs littéralement disparaître jusqu'à se fondre dans le paysage, comme le montre Marion Chénétier-Alev dans une étude comparée de deux pièces de Christophe Pellet, *Soixante-trois regards* et *Le Garçon avec les cheveux dans les yeux*. Une étude proposée par Elisabeth Angel-Perez nous mènera ensuite de Crimp à Kane mais aussi à l'une des voix les plus novatrices du théâtre anglais contemporain, Debbie Tucker Green (sic), et examinera comment la voix favorise l'éclosion d'un sujet nomade, d'un sujet qui peut échapper à tout déterminisme de genre, de classe sociale, ou d'âge. Que les identités de trouvent prises au piège de l'image, comme chez Christophe Pellet, ou qu'à l'heure de la globalisation elles se trouvent « déprises », comme chez Debbie Tucker Green, on ira à la rencontre de voix qui, dégagées du prisme identitaire, permettent, paradoxalement de dire l'intime. C'est ainsi à l'intersection de l'intime et du politique que se portera dans la réflexion. Le phénomène vaut, à l'évidence, lorsque l'écriture se fait vecteur de mémoire, comme le rappelle Marie Pécorari dans son étude sur Suzan-Lori Parks, auteure qui travaille sur la représentation scénique de la voix des Noirs-Américains. Mais ce sont aussi, au fil de ces réflexions, les multiples manifestations de l'oralité ou de la monstration de la langue qui seront au cœur de la réflexion, comme chez la dramaturge et auteure de la scène belge Martine Wijckaert que nous présente Benoît Hennaut.

La troisième partie de l'ouvrage, intitulée « Des textes aux scènes : pratiques plurielles », poursuivra cette réflexion en abordant, à travers la scène, d'autres protocoles d'écriture marqués sinon par le transfert des genres ou des disciplines, en tout cas par l'appel à des formes différentes qui viennent orienter fortement la question de la représentation. Qu'en est-il de la voix ou des voix que porte(nt) un corps en scène ? Quels sont les écarts, les zones de friction mais aussi d'émancipation entre la voix et le corps de l'acteur ? Et surtout, que peut on dire de ces écarts lorsqu'il s'agit de drame radiophonique (qui suppose des voix sans corps), d'écriture marionnettique (dont l'animation dépend du manipulateur) mais aussi d'opéra contemporain ou de théâtre musical ? Comment envisager, pour la mise en scène et plus spécifiquement pour le jeu de l'acteur, l'apport nouveau que constituent les techniques du son et de l'image du point de vue des relations entre corps et voix, de Marleau à Goebbels ? Tous ces cas de figure ont ainsi de commun, dans leur diversité, de repenser à leur tour radicalement

la relation entre corps et voix, marquée désormais, la plupart du temps, par l'écart ou la discontinuité.

C'est ainsi qu'Ariane Martinez explore, dans neuf drames téléphoniques appartenant à des genres et des courants divers et traversant un siècle d'histoire du théâtre (du début du XXe au début du XXIe siècle) les jeux d'absence-présence par lesquels un locuteur est la plupart du temps visible et audible, tandis que son interlocuteur nous est caché et souvent inaudible. L'écart creusé entre le faire et le dire brouille les identités : les corps, absents, sont fantasmés dans les discours, plutôt que représentés. De la même façon l'art de la marionnette, en mettant à distance la voix et le corps qui l'incarne, propose de nouveaux stratagèmes pour mettre en jeu l'écoute de la parole théâtrale. Marie Garré analyse comment, dans son spectacle *La Chair de l'Homme* d'après Valère Novarina, la compagnie Tsara met en scène la profusion des voix incarnée dans une multitude de figurines, ou donne à voir les passages de voix d'un corps à l'autre et les échos qui y ont lieu. Une autre déclinaison originale de la forme marionnettique est constituée par le travail de Denis Marleau, analysé par Rafaëlle Pignon à travers l'exemple de sa mise en scène de *l'Agamemnon* de Sénèque : dans ce spectacle le traitement du chœur, par le biais de moulages démesurés et de « masques vidéo » à l'effigie des acteurs, pose la question du statut de ces voix-personnages s'adressant frontalement aux spectateurs. L'œuvre de Benjamin Britten, quant à elle, examinée par Maéna Py, inaugure un XXe siècle de la modernité en matière d'opéra, en bouleversant radicalement la tradition des corps sublimés par la virtuosité des voix romantiques, de Verdi à Bellini. Des voix sans corps explorées dans ses premières expériences de drame radiophonique chanté, aux corps sans voix de son dernier opéra, les spectres entrent en scène... C'est au demeurant cette « poétique de l'impersonnalité », qu'accompagne un processus de désincarnation/ré-incarnation des corps, qui est également à l'œuvre dans le théâtre musical de Heiner Goebbels, particulièrement dans le cas du spectacle *I Went to the House but did not enter* : un quatuor vocal masculin y prend en charge, dans trois sections successives, trois textes de Eliot, Blanchot puis Beckett. Dans ce dernier, formé d'extraits de *Howard Ho (Cap au pire)*, le jeu des ombres ou les projections d'images s'associent à la polyphonie lyrique pour créer un nouveau hiatus entre voix et corps, et où les voix chorales épiciènt autant que dépersonnalisent le discours. Le cérémonial ainsi créé met en scène l'infini mélancolie de ce spectacle sur « la maison du souvenir » dans laquelle nul ne peut jamais entrer.

Ces « dérèglements » du corps et de la voix concernent également, et même au premier chef, les nouvelles écritures de plateau, dans la mesure où, plus que d'autres peut-être, elles explorent les zones-limite entre représentation et performance, dans une expressivité souvent exaspérée de la parole et du mouvement. Un cas de figure en sera examiné par Cristina Vinuesa Munoz dans son étude de deux écritures castillanes contemporaines, María Folguera et plus particulièrement Angelica Liddell, lorsqu'elle a recours à la marionnette, la peinture, la sculpture en performance, provoquant une saturation visuelle rappelant une esthétique artaudienne. Toutes ces pratiques que nous qualifions ainsi d'« alternatives » sont enfin – et ce n'est évidemment pas un hasard – concomitantes d'orientations nouvelles du travail de l'acteur. Loin de nous désormais les clivages, propres au XXe siècle, entre des traditions esthétiquement autant qu'idéologiquement marquées, corps naturaliste contre corps lyrique ou épique. De Vitez aux espagnols, des Etats-Unis au regain français du baroque, un ensemble de pratiques éparses sont le symptôme d'une forme de nouvel expressionnisme des corps et des voix. Analysé par Anne-Laetitia Garcia, et signe avant-coureur de ce bouleversement, est ainsi le jeu d'une Jany Gastaldi qui, dirigée par Vitez dans *Le Soulier de satin*, brise la *persona*, et annihile tout psychologisme par un jeu « en dehors de soi ». De la même façon le jeu de Valérie Dréville, du corps cassé de Clytemnestre (*Electre*) au corps exposé de Médée (*Médée-Matériau* de Heiner Muller), permet d'observer ces dérèglements du corps (déséquilibres, cassures, contorsions, entraves, chutes...), ou ces voix qui traversent les corps (murmures, cris, hyper-projections, hyper-déclamations). Très éloigné de Vitez, un metteur en scène comme Claude Régy n'en cherche pas moins à faire entendre « d'autres voix » à travers celles des comédiens qu'il dirige. Selon Élise Van Haesebroeck, il dit d'ailleurs de Jean-Quentin Châtelain – le passeur du texte de Fernando Pessoa dans *Ode maritime* – qu'il est un *acteur-chaman*. Travaillant sur la décomposition du langage afin de donner à entendre des échos au-delà de la parole, Régy défend une conception selon laquelle la voix est du corps, manifestant la dimension sensuelle, voire érotique d'une voix qui vise aussi bien à provoquer la jouissance du comédien qu'à atteindre, chez le spectateur, des zones érogènes secrètes aussi sensibles que celles atteintes par la musique. Dans ce contexte, on comprend plus subtilement, sans doute, les raisons de l'intérêt croissant, depuis une trentaine d'année, pour les arts scéniques et visuels de la période baroque ; car si l'on connaît le regain désormais repéré des auteurs (Théophile de Viau, Rotrou au théâtre, Lully, Vivaldi en musique...), c'est bien la question de la diction, du jeu, ou de la performance musicale, bref, des *pratiques* inspirées du baroque, qui semble en être la manifestation la plus essentielle. Guillaume Bernardi nous explique ainsi comment des pratiques « historiques » ne peuvent être comprises qu'en rapport avec des esthétiques

contemporaines. Pour finir, Claire Rosé opérera pour nous un retour plus qu'éclairant aux écrits d'Artaud, dont on n'a pas épuisé, à coup sûr, la réflexion sur la richesse et la complexité du concept de voix. Les « consonances », associées aux « vibrations », dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, ne sont ainsi pas strictement du domaine sonore, du registre auditif, elles sont du registre animé. Ces étranges consonances sont le drame des paroles, à l'instar de ce que Valère Novarina nomme *Le Théâtre des paroles*. La phrase éminemment rythmique et prosodique d'Artaud en est l'exemplification même. Artaud ne cesse d'expliquer comment il procède quand il écrit : « un de mes moyens est de chanter des phrases scandées en écrivant [...] et l'autre moyen est de frapper des coups avec mon souffle dans l'atmosphère et ma main comme on manie le marteau ou la cognée pour faire jaillir des âmes sur mon corps, et dans l'air. » Dire à haute voix des poèmes consiste avant tout à éprouver, c'est-à-dire à vivre son rythme interne, vérifiant l'activité du poème qu'on nomme à la suite d'Henri Meschonnic, l'oralité. L'activité du poème doit être ce mouvement qui déplace les mots vers leur signifiante. Rendre le « corps de ses internes sonorités », – la théâtralité du poème, c'est l'exigence de lecture d'Artaud.

Dans ce double contexte, celui des écritures et de la scène, quel statut donc accorder à un corps devenu lointain, étrange ou étranger, spécialement lorsque les voix qui le parlent (ou lui parlent) semblent s'en être désolidarisées ? La montée en puissance d'un théâtre de la voix (et des voix) concourt-il à mobiliser les corps, à donner de la palpitation au vivant ou ne fait-elle que préparer ou étendre le terrain de nos dévastations ? On ira, à la lecture de cet ouvrage et au fil des interrogations qu'il suscite, à la rencontre des nouvelles écritures et pratiques scéniques de tous horizons, de toutes origines également, ne serait-ce que géographiquement parlant puisqu'on abordera ici aussi bien le théâtre francophone, anglophone, hispanophone, germanophone que scandinave ou nordique. Chemin faisant, on sera attentifs à ce rêve que, peu ou prou, ces dramaturgies partagent ; celui, superbement formulé par Didier-Georges Gabily dans *Violences, Un diptyque (Corps et tentations suivi de Âmes et demeures)*, d'un théâtre où il serait encore possible « de montrer du corps, de faire entendre des voix non normalisées – anormales ? – et de faire pièce, littéralement, à la pression de l'imagerie médiatique, à ses constructions normatives, à ses déserts peuplés ». C'est aussi sous le signe de ce « rêve » que nous sommes heureux d'ouvrir aux Presses Universitaires de l'Artois cette nouvelle série précisément intitulée « Corps et voix ».

Sandrine Le Pors et Pierre Longuenesse