

LA VERTU DE L'OUBLI – APPROCHE DE LA DRAMATURGIE DE JON FOSSE

Comme la dramaturgie norénienne, l'œuvre de Jon Fosse se prête à une lecture de type phénoménologique et invite à approfondir l'analyse de la sensation, qui procède d'une pratique plus poussée de l'effacement. Théâtre du disparaître, le théâtre de Jon Fosse confère à l'effacement une fonction poétique – l'écriture dévide, défait, vers une plus grande forme de virtualité – et éthique, interrogeant sur la manière dont la perte s'éprouve et sur ce qu'elle révèle de l'être. Le mouvement vers l'impersonnel ne se perd toutefois pas dans les limbes du métaphysique. La dramaturgie fosséenne procède en effet d'un mouvement autrement plus concert et simple : elle régénère la relation au monde et à la mémoire, dans une émancipation des structures rhétoriques et symboliques héritées.

7-1 La mystique négative de Jon Fosse

En rejetant la dimension culturelle et rhétorique du théâtre, Fosse engage l'écriture dans la recherche d'une langue qui ne nommerait pas le monde, ni que préoccuperait la question de la signification mais qui, avant tout, *serait*. En 2000, dans un essai où il distingue deux types de compréhension, l'une fondée sur le

concept et la théorie (forme qu'il a pratiquée pendant une dizaine d'années), l'autre fondée sur la fiction et sur l'intuition

[A]près avoir écrit un certain nombre d'essais théoriques, j'ai progressivement abandonné cette forme d'écriture au profit désormais presque exclusif d'un langage qui n'est pas en premier lieu concerné par la signification, mais qui avant tout est, qui est lui-même, un peu comme les pierres et les arbres et les dieux et les hommes, et qui ne signifie qu'en second lieu. Et à travers ce langage qui d'abord est , et qui ensuite seulement signifie, il me semble comprendre de plus en plus, alors qu'à travers le langage ordinaire , celui qui d'abord signifie, je comprends de moins en moins³⁹¹.

Chez Fosse, l'écriture est donc à considérer comme une gnose, une manière d'approcher un divin que Fosse préfère nommer altérité en raison de l'immanence dont procède selon lui ce mouvement.

7-1-1 Épiphany du nom : Fosse lecteur de Benjamin

Dans un essai écrit au début des années 1990³⁹², Fosse se réfère à la théorie benjaminienne du langage³⁹³ et aux analyses d'Adorno³⁹⁴. C'est la radicalité de la pensée de Benjamin sur le langage qui retient l'attention de Jon Fosse³⁹⁵ ainsi que sa dimension essentialiste³⁹⁶ et magique³⁹⁷. Chez Fosse, le langage n'est pas considéré comme communication d'un contenu, mais comme présence, dans le langage plutôt que par le langage, de l'Être. Contre le mot, Fosse consacre donc,

³⁹¹ Jon Fosse, « Pourquoi j'écris », article initialement paru en 2000 sous le titre « The Gnosis of writing », traduit en français et paru dans la revue *Lexi/texte*, publié dans *Rêve d'automne, Violet, Vivre dans le secret*, Paris, L'Arche, 2005, p. 181.

³⁹² Jon Fosse, « The Deepest need for speechlessness », *An Angel walks through the stage*, *op. cit.*, p. 28-31.

³⁹³ Cette théorie du langage se développe dès l'essai de jeunesse « Sur le langage en général et sur le langage humain », sur lequel il s'appuiera en 1933 pour rédiger « Sur la capacité mimétique ».

³⁹⁴ Theodor Adorno, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

³⁹⁵ Benjamin refuse en effet la conception instrumentaliste et bourgeoise d'un langage perçu comme communication d'une pensée adressée à un destinataire

³⁹⁶ « L'autre conception ne connaît ni moyen, ni objet, ni destinataire de la communication. Elle dit : dans le nom l'essence spirituelle de l'homme se communique à Dieu [...]. Le nom est ce par quoi rien ne se communique plus et en quoi le langage se communique lui-même et de façon absolue » (Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres*, t. I, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, p. 148.

³⁹⁷ Winifried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

en suivant Benjamin, l'hypostase du Nom. Comme dans la pensée cratylienne du langage, comme dans la kabbale, le nom manifeste dans la langue la présence de l'Être. Inspirée par le roman *Faim* du norvégien Knut Hamsun, *Ylajali* met en scène le personnage du jeune homme, qui est aussi narrateur de son histoire. Celui-ci raconte ainsi comment il erre à travers la ville, allant d'échec en échec, de refus en refus, se dépouillant de tout ce qui lui reste pour apaiser une faim qui ne le quittera jamais. Par son abstraction allégorique, par sa linéarité et le mode de narration qu'il sollicite, le texte de Fosse développe une réflexion métalinguistique. Alors que tout semble compromis pour lui, le jeune homme fait une singulière expérience langagière

Silence. Le Jeune Homme s'allonge sur le banc et se couvre avec la couverture.

J'étais allongé là sur le banc

Silence assez bref

Et le bruit a disparu

Silence assez bref

Et les pas ont résonné

De moins en moins fréquemment

Silence assez bref

Et tout est devenu noir

Toutes les fenêtres

Sont devenues noires

Silence assez bref

Et je n'arrivais pas à dormir

J'étais mort de froid

Et de faim

Le Jeune Homme s'assoit

et j'ai claqué mes doigts plusieurs fois

Le Jeune Homme claque ses doigts

Et alors j'ai dit

Silence assez bref

Kuboa

Silence assez bref

Juste comme ça

Kuboa

Presque chantant

Kuboa

Presque appelant

Kuboa

Bref silence

Kuboa

Bref silence

Mais qu'est-ce que ce mot signifie

Ai-je pensé

Bref silence

Kuboa

Silence assez bref

Ça n'a pas besoin de signifier quoi que ce soit

Dieu ou fête foraine
 Kuboa
 Kuboa
 Kuboa
Silence assez bref
 Et ce mot nouveau
 m'obsédait
 Kuboa
Bref silence
 Kuboa
 Bref silence
 Parce que ça pouvait signifier
Silence assez bref
 Oui émigration
 Ou fabrique de tabac
Silence assez bref
 Non ça ne pouvait pas
 Kuboa
 Parce que ce mot signifiait quelque chose de spirituel
Silence assez bref
 Un sentiment
 Un état d'âme
Silence assez bref
 Kuboa
Silence assez bref
 Laine à tricoter peut-être
 Peut-être que ça signifiait laine à tricoter
 Kuboa
Silence assez bref
 Non pas laine à tricoter
Silence assez bref
 Non
Silence assez bref
 Comme tu peux être stupide
 Pourquoi diable cela signifierait laine à tricoter
 Ça n'a aucun sens
 Kuboa
*Silence. Le Jeune Homme s'allonge et se couvre avec la
 couverture. Silence.*
 Je n'arrive pas à dormir
 Qu'est-ce que je vais faire
Bref silence
 Ylajali
 Où es-tu
 Viens
 Viens ma chérie
 Mon Ylajali
 Viens à moi ma chère Ylajali
*Le Jeune Homme tend un bras et reste allongé là comme s'il tenait
 quelqu'un tout contre lui³⁹⁸.*

³⁹⁸ Jon Fosse, *Ylajali*, Paris, L'Arche, p. 29-32.

Le mot « kubo » , dont on ne sait s'il s'agit d'un nom ou d'un cri, surgit du cœur de la faim et du manque, il affleure comme par magie, suscitant chez le jeune homme un cortège de questions relatives à sa signification. Par sa vocalité, par le rythme avec lequel il est proféré, le mot « kubo » ouvre l'imaginaire du jeune homme, ainsi que celui du spectateur. Le plateau devient alors un espace performatif où se joue une forme de poésie vocale et où le travail du sens, fait d'hypothèses et de rectifications, suit le rythme ondulatoire de la parole.

7-1-2 Dissolution du sujet épique : Fosse et Lukàcs

La vocalité développée par le théâtre de Jon Fosse est nourrie par la théorie romanesque de Georg Lukàcs, qu'il a analysée à la fin des années 1980³⁹⁹. Dans ce texte, Fosse interroge l'histoire du genre romanesque et il y perçoit différents types de narrateurs. Ainsi, au modèle du narrateur épique qui devient à partir de l'épopée une figure clé du genre narratif se substitue au XIXe siècle - à partir de Flaubert pour Fosse - le figure du narrateur implicite. Un ou plusieurs personnages prennent alors en charge le point de vue ou focalisation⁴⁰⁰, inscrivant le roman dans le domaine du « showing », du « montrer⁴⁰¹ ». Pour Fosse, le narrateur implicite reste un narrateur, et partage encore quelques traits communs avec le narrateur épique. En revanche, dans le roman du XXe siècle, la catégorie du « showing » est abandonnée ou dépassée par celle du « writing », modifiant l'économie narrative.

L'écrivain, qui n'a pas de voix propre, est comme un souffle [...].
Un souffle sans mots. Les mots appartiennent au personnage. Le regard appartient au personnage. L'écrivain est le souffle sourd, la pulsation, le battement de l'écriture, derrière ou à l'intérieur du personnage⁴⁰².

³⁹⁹ Jon Fosse, « From Telling via Showing to Writing », *An Angel walks through the stage, op. cit.*, p. 11-21.

⁴⁰⁰ Dans cet article, Fosse se réfère à la terminologie que Gérard Genette met en place dans *Figures III*.

⁴⁰¹ « With the movement from Telling to Showing, we are moving away from the oral narrator's presence: the one who experiences and is at the center of the text is no longer the elevated narrator, but on the contrary, one or more of the characters, who are ascribed *point of view* [...] ». (*Ibid.*, p. 16).

⁴⁰² Nous traduisons « The writer who has no voice of his own is like a breath [...]. A breath without words. The words belong to the character. The eyes belong to the character. The writer is the underlying breath, the pulse, the beat of the writing, behind or inside the character » (*Ibid.*, p. 20)

Ce que Fosse nomme « voix de l'écriture » désigne ainsi cet affleurement perceptible à travers mots, cette présence désincarnée et immatérielle qui se manifeste par cette sensation d'altérité qu'elle crée chez le lecteur. Cette pensée de l'altérité situe Fosse dans le sillage de Lukàcs, à qui il se réfère dans son essai. Chez Lukàcs, l'expérience de l'altérité est en effet une expérience sensible et vocale. Fosse fait ainsi référence à la pensée de l'ironie que Lukàcs développe dans *Théorie du roman*, paru en 1920 :

L'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu : par rapport au sens, une docte ignorance, une manifestation de la malfaisante et bienfaisante activité des démons, le renoncement à saisir de cette activité plus que sa simple réalité de fait, et la profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, aperçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel, la vraie substance, le Dieu présent et inexistant. C'est à ce titre que l'ironie constitue bien l'objectivité du roman⁴⁰³.

Le mode épique, au sein duquel « tout est phénomène, résultat d'une perception par un sujet, impur⁴⁰⁴ », est ainsi sollicité dans le théâtre fosséen et y subit des altérations de plusieurs ordres, ainsi que le fait apparaître la pièce *Je suis le vent*, écrite en 2005. Ce texte présente le dialogue entre L'Un et L'Autre dans un lieu nu en pleine mer. L'action, qui n'est pas représentée, repose intégralement sur le régime de la suggestion⁴⁰⁵ et sur le récit fait par les deux personnages.

L'AUTRE
et il était là sur le pont
debout il regardait
Silence assez bref
et puis*
Silence assez bref

⁴⁰³ Georg Lukàcs, *Théorie du roman*, chapitre 5, « Conditionnement et signification historico-philosophique du roman », [1920], Gallimard, « Tel », 1968, p. 86-87.

⁴⁰⁴ « L'épique ne serait donc que l'interprétation du dramatique, la nécessaire médiation de l'observateur face à la chose qu'il observe – pour un théâtre non illusionniste, où la voix de l'auteur, le « sujet épique » se maintient ouvertement. Tout y est phénomène, résultat d'une perception par un sujet, impur. La *chose en soi* – le noumène kantien – le théâtre dramatique traditionnel prétendait en rendre compte. Le théâtre épique propose une *étude* du réel et de l'histoire, sélectionne les faits mémorables, interprète des comportements, cherche des lois de fonctionnement et propose au spectateur de se bâtir sa propre vision du monde » (Muriel Plana et Laurence Bartolosi, article « Epique », *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 77-78).

⁴⁰⁵ « Je suis le vent se joue dans un bateau imaginaire et à peine suggéré. Les actions sont également imaginaires et ne doivent pas être exécutées, mais suggérées » (Jon Fosse, *Je suis le vent*, Paris, L'Arche, 2010, p. 8).

oui et puis
puis il a comme trébuché
Silence assez bref
et il est tombé à la mer
Silence assez bref
et j'ai attrapé un gilet de sauvetage
et je le lui ai lancé
et les vagues étaient hautes
Silence assez bref
et les vagues lui passaient dessus
Silence assez bref
il était au-dessus des vagues
Silence assez bref
il était en dessous des vagues
Silence assez bref
il était à la mer
et les vagues étaient hautes
Silence assez bref
[...]
moi je n'avais jamais navigué
je ne savais rien faire
là en pleine mer
le bateau dérivait
les voiles flottaient
[...]
et puis
soudain
le bateau avance
mais où est-il
je le cherche
je crie
où es-tu
nulle part je ne le vois
il faut que je le trouve
il faut que je le retrouve
le bateau avance
[...]
Le bateau avance
Je le cherche et je le cherche
Je crie
Où es-tu
Je crie de nouveau
Où es-tu
Je regarde
Le bateau avance
Je regarde et je regarde
Je manœuvre la barre
Le bateau avance
Je regarde et je regarde
Mais je ne le vois pas

L'UN
je suis parti⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 57-59.

Ce passage, qui entremêle l'épique et le dramatique selon un fonctionnement proche de la scène de rue brechtienne⁴⁰⁷, interroge le statut de ce qui est raconté mais aussi le mouvement de la narration. Là où le modèle brechtien de la scène de rue endosse une finalité réflexive et participe de la mise en œuvre du théâtre didactique, l'écriture fosséenne virtualise l'action scénique. Par sa brièveté et son absence d'émotion, la dernière réplique de *L'Un suspend* ainsi l'émotion déployée dans un récit où le personnage revivait au présent ce qu'il racontait. L'écriture fosséenne se restreint donc volontairement à un dire qui ne relèverait ni de la démonstration ni de l'explication et qui déjouerait l'économie de la représentation.

7-1-3 Épuiser l'image : Fosse et Beckett

L'œuvre de Beckett est souvent évoquée dans les textes théoriques des années 1990⁴⁰⁸ : Déjouant l'explication et l'amplification, l'écriture beckettienne met en œuvre une recherche ontologique qui fait écho aux recherches de Fosse sur le langage. Chez Beckett, la mystique négative emprunte la voie d'une recherche langagière⁴⁰⁹. Elle vise à déjouer les structures communicationnelles et à atteindre

⁴⁰⁷ Le modèle brechtien de la scène de rue est ainsi caractérisé par Brecht dans un texte rédigé en 1938 : « Le témoin oculaire d'un accident montre, gestes à l'appui, à des gens attroupés comment les choses se sont passées. Ces gens peuvent n'avoir rien vu ou simplement n'être pas de l'avis du témoin, voir les choses 'autrement'. L'essentiel est que le démonstrateur montre le comportement du conducteur, ou de la victime, ou de l'un et de l'autre, de manière telle que l'assistance puisse se faire une opinion sur l'accident (Bertolt Brecht, « La scène de rue – Modèle type d'une scène de théâtre épique », *Ecrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maïer-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 856).

⁴⁰⁸ Dans « Negative mysticism », texte écrit en 1993, Fosse évoque ainsi la recherche beckettienne de dépouillement, à laquelle il se réfère également dans « Voice without speech », écrit l'année suivante. En 1996, dans « Ibsen- Joyce – Beckett », Fosse met en regard l'écriture de Beckett avec celle de Joyce, marquée par la surcharge et l'expansion (« Beckett developed his reductive vision of language and the human being precisely as a kind of negation of Joyce's expansionist language », Jon Fosse, « Ibsen-Joyce-Beckett », *An Angel walks through the stage*, *op. cit.*, p. 79).

⁴⁰⁹ Samuel Beckett emprunte ainsi l'un de ses titres à un ouvrage de Maître Eckart (Maître Eckhart, « L'Innommable », *Du Détachement et autres textes*, Paris, Payot, « Rivages poche/Petite bibliothèque », 1995), dont la mystique fait intervenir un principe d'effacement actif analysé par Michel de Certeau : « Sur le mode de la douleur, de la jouissance ou d'un laisser-être (le *Gelaztheit* eckhartien), un absolu (un délié) habite le supplice, l'extase ou le sacrifice du langage qui, indéfiniment ne peut le dire qu'en s'effaçant. Cet absolu n'a pas de dette à l'égard du langage qu'il hante. Il est absous ». (Michel de Certeau, *La Fable mystique*, t. I, XVIe-XVIIe siècles, Paris, Gallimard, Tel, 1982, p. 27).

un point originaire, ainsi que l'a montré Gilles Deleuze⁴¹⁰. Est ainsi instituée une théâtralité de l'effacement qui œuvre à rebours de la tradition de l'image à faire⁴¹¹. Dans *Je suis le vent*, au lieu nu qui environne les personnages correspond ainsi la recherche d'un lieu nu de la parole, qui serait émancipé du régime de l'image. Nous nous permettons de citer un peu longuement le texte :

Bref silence

L'AUTRE

Qu'est-ce que tu voulais dire

L'UN

Non rien

L'AUTRE

Rien

Tu voulais bien dire quelque chose

L'UN

Ce sont juste des mots

Des choses qu'on dit

Je n'ai rien voulu dire

Je ne faisais que parler

L'AUTRE

Tu ne faisais que parler

L'UN

Oui

Silence assez bref

Oui ce sont juste des mots

⁴¹⁰ Analysant l'œuvre de Beckett, Gilles Deleuze fait apparaître un mouvement qu'il nomme « combinatoire », c'est-à-dire l'art ou la science d'épuiser le possible. Il distingue ainsi la « Langue I », celle des noms, au sein de laquelle les relations combinatoires remplacent les relations syntaxiques, la « Langue II », celle de voix qu'il définit en termes de flux, et la « Langue III », qui parcourt certaines œuvres romanesques de Beckett, mais aussi certaines œuvres théâtrales, et qui est le plus nettement représentée dans les dramatiques écrits pour la télévision. La « Langue III » se caractérise par l'évidement auquel elle procède. Ainsi, elle « ne rapporte plus le langage [...] à des objets énumérables et combinables ni à des voix émettrices mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures dont on ne se rendrait pas compte, les attribuant à la simple fatigue, s'ils ne grandissaient pas tout d'un coup de manière à accueillir quelque chose qui vient du dehors ou d'ailleurs » (Gilles Deleuze, « L'Épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad, Trio du fantôme, ... Que nuages, Nacht und traum*, Paris, Minuit, 1992, p. 69).

⁴¹¹ « L'image est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction. L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur, c'est-à-dire son niveau au-dessous de zéro, qu'elle ne décrit qu'en tombant. C'est ce qui est retenu du poème de Yeats, c'est l'image visuelle de nuages passant dans le ciel et se défaisant à l'horizon, et l'image sonore du cri d'un oiseau qui s'éteint dans la nuit. C'est en ce sens que l'image concentre une énergie potentielle qu'elle entraîne dans son processus d'autodissipation » (*Ibid.*, p. 97-98).

L'AUTRE
Pierre
Le mot pierre

L'UN
Ce sont juste des mots qu'on dit

L'AUTRE
Oui

L'UN
Oui
Silence assez bref
Oui
Silence assez bref
Oui ça n'existe pas
Silence assez bref
On essaie de dire comment une chose est
En disant autre chose

L'AUTRE
Parce qu'on ne sait pas dire
Comment elle est réellement

L'UN
Oui
Silence assez bref
Oui bien sûr
Oui bien sûr
Bref silence

L'AUTRE
Il n'en sort que des mots

L'UN
Des mots et des mots
Silence
[...]

L'AUTRE
C'était une image

L'UN
Oui
Silence assez bref
Oui c'est sans doute ce
Qu'on appelle une image

L'AUTRE
Et une image
S'interrompant

L'UN
Oui ça dit sans doute quelque chose

Silence assez bref
Quelque chose d'imparfait
Silence assez bref
Mais surtout ça dit autre chose
Silence assez bref
Pas ce qu'il fallait dire
En quelque sorte

L'AUTRE
Ça
Une image
C'est censé dire comment une chose est
Silence assez bref
Parce qu'on ne sait pas le dire autrement
C'est comme ça sans doute

L'UN
Oui
Oui je crois

L'AUTRE
Mais ça dit toujours autre chose

L'UN
C'est comme ça sans doute
Silence assez bref
Et sans doute les mots sont tous comme ça
Silence assez bref
Mais ça
Comment c'est
On ne peut pas le dire
Car ça
Oui ce n'est pas un mot

L'AUTRE
C'est quelque chose qui est
Silence assez bref
Et aussi quelque chose qui n'est pas
Et qui pourtant est plus présent
Que ce qui est
Et qui
S'interrompant

L'UN
Oui
Bref silence
Mais
Oui
Silence assez bref
Oui tout ce que je dis
On ne peut pas le dire
Je le sais
Bref silence

L'AUTRE

Oui
Silence assez bref
Oui maintenant tout ce qui est
Est silencieux
oui tout ce que je dis
on ne peut pas le dire
je le sais
bref silence
et ça ne sert à rien⁴¹²

7-2 Fosse et la dramaturgie de l'impersonnel

Déjouant la performativité mais aussi l'adresse épique et la visualité, la dramaturgie fosséenne apparaît, à la fin des années 1990, comme une gageure lancée à la représentation.

Avec une esthétique aussi radicale, Fosse pose d'énormes difficultés aux metteurs en scène comme aux acteurs. La plupart cherchent à les résoudre en normalisant le texte, en remplissant les vides par des histoires et des conflits sous-jacents. Quand Fosse renverse les catégories habituelles de la psychologie, les metteurs en scène s'empressent de les retourner dans l'autre sens pour mieux se retrouver en terrain connu. / Cette approche peut convenir à Norén, qui écrit pour des acteurs nourris de Stanislavski et de l'Actors Studio. S'agissant de Fosse, une telle méthode est condamnée à l'échec. Cherchant du sous-texte dans *Variations sur la mort* ou dans *Sommeil*, le metteur en scène ne trouvera que du texte⁴¹³.

Le texte fosséen interroge donc par son abstraction, qui empêche l'approche naturaliste ou psychologisante. Il constitue une expérience limite de la représentation, ainsi que l'a noté Leif Zern. La question posée à la mise en scène peut ainsi être énoncée en ces termes : « Jusqu'où peut-on renoncer à montrer un processus dramatique sans renoncer également à toute action et à toute théâtralité⁴¹⁴ » ?

7-2-1 Du réalisme psychologique à l'esthétique de l'abstraction : l'utopie de la forme pure

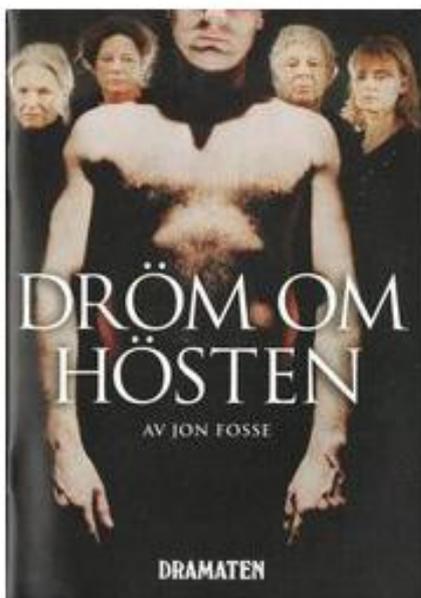
Leif Zern, qui a analysé la première réception de la dramaturgie fosséenne, a montré que les premières mises en scène des textes de Fosse sont encore

⁴¹² Jon Fosse, *Je suis le vent*, *op. cit.*, p. 35-37.

⁴¹³ Leif Zern, *Dans le clair-obscur – la dramaturgie de Jon Fosse*, *op. cit.*, p. 139-140.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

fortement marquées par le réalisme psychologique des années 1990, à l'image de la première mise en scène de *Rêve d'automne* en 2002 par Stefan Larsson au Dramaten de Stockholm.



[Fig. 37] Affiche de *Dröm om hösten*, de Jon Fosse, mise en scène Stefan Larsson, Stockholm, Dramaten, 2002.

Dans cette mise en scène, plusieurs éléments scénographiques prennent ainsi le parti de la figuration, contre le texte lui-même et son abstraction. Par exemple, le caractère réaliste de l'enterrement est souligné par la présence de croix blanches posées devant le fond noir. Pour atteindre la salle où se jouait le spectacle, le public doit également emprunter un couloir sombre, « une sorte de columbarium⁴¹⁵ », devenant ainsi cette assemblée venue assister à l'enterrement. La distribution du spectacle est par ailleurs fortement marquée par la tradition du *Dramaten*. Gunnel Lindblom et Börje Ahlstedt, qui interprètent les parents de L'homme, développent une approche psychologique de l'interprétation

Il y avait trop de profondeur, comme si une foule de personnages strindbergiens se cachaient sous cette mère cherchant à renouer les liens avec son fils. Riche de son expérience, [Gunnel Lindblom] nous proposait un Fosse vu à travers la tradition centenaire du théâtre psychologique [...]. Cela nous amène à nous demander ce qui se passe lorsque Fosse est joué selon les codes psychologico-naturalistes⁴¹⁶.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 144-145.

Leif Zern perçoit par ailleurs l'émergence, notamment dans les pays germanophones, de metteurs en scène dont le travail présente de plus grandes affinités avec l'écriture de Jon Fosse

Il y a à Berlin, Munich et Zurich une jeune génération de metteurs en scène qui se sentent d'évidentes affinités avec son écriture, qui ne les considèrent pas comme une sorte d'auteur réaliste raté et ne le somment pas de justifier ses dialogues lyriques et ses répétitions minimalistes⁴¹⁷.

Parmi ces jeunes metteurs en scène, Zern note l'importance de Thomas Ostermeier avec sa mise en scène du *Nom (Der Name)* en 2001, de Falk Richter, qui met en scène *Et La Nuit chante* en 2000 au Schauspielhaus de Zurich, mais aussi de Jossi Wieler et de Elias Perrig, qui mettent respectivement en scène *Hiver* et *Le Fils*. Au sujet de l'interprétation de Judith Engel dans *Et La Nuit chante*, Zern indique :

Elle s'est montrée capable de donner forme à l'absence que Fosse met en jeu – à tout ce qui se joue entre la présence et la perte d'identité, entre l'angoisse et ce sentiment de libération qui surgit soudain au milieu du vide⁴¹⁸.

A l'aube du XXI^e siècle, l'écriture de Jon Fosse appelle un jeu et une esthétique davantage fondés sur l'esquisse, sur l'effacement et la suggestion, rompant avec le réalisme psychologique et avec un néo-expressionnisme qui avait marqué les années 1990. Le vide et l'absence ne sont plus considérés comme des friches en attente de figuration, mais comme des espaces au sein desquels se joue un mouvement d'effacement et de disparition, qui devient l'enjeu spécifique de l'écriture et du spectacle.

7-2-2 Le silence fosséen

On doit à Claude Régy, dont la mise en scène de *Quelqu'un va venir* en 1999 a été déterminante dans la réception de l'œuvre de Jon Fosse, d'avoir fait apparaître la dimension prosodique d'une écriture qui, par d'infimes répétitions et oscillations, constitue un réseau subtile et ondoyant que l'on pourrait qualifier de « flux ». Au

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

moment où il met en scène *Melancholia* en 2001, d'après le roman de Jon Fosse, Régy note ainsi :

Fosse agit par accumulation il enchaîne des répétitions avec d'infimes variations et fait vivre ensemble des contradictions incompatibles et nous les montre, existant ensemble au même moment dans le même être vivant. Ce n'est pensable que dans le mode de vie très particulier de l'inconscient [...]. Jon Fosse invente une étendue, tend une toile, et là, par d'infimes modifications, par de « minuscules mouvements linguistiques et gestuels », par des images stylisées, 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 fait⁴¹⁹.

Dans les textes ultérieurs également consacrés à *Melancholia*, Claude Régy note qu'il est très difficile d'interrompre ce flux sans détruire sa vertu secrète, « qui fait entendre ce qui n'est pas écrit⁴²⁰ ».

On croit parfois que certains passages – ce qu'ils ont l'air de dire-pourraient être jugés moins importants, mais c'est souvent à travers eux qu'on perçoit, d'une manière obscure et sans pouvoir rien nommer, ce qui fait la matière de l'écriture, ce qu'elle contient de majeur et qui est là comme à l'état diffus⁴²¹.

La lecture que Régy développe à partir du texte fosséen rappelle la réception de Maeterlinck par Kandinski. Ce sont en effet la répétition, la variation mais aussi la force suggestive de l'écriture fosséenne qui retiennent l'attention et prêtent à un parallèle entre l'écriture théâtrale et l'écriture poétique⁴²². Chez Fosse, la poéticité du langage est liée à trois facteurs stylistiques : l'absence de ponctuation - qui empêche l'interprétation de réduire les mouvements vocaux dans des intentions et des intonations décisives -, la forme versifiée libre - qui fait entrer le texte dramatique dans un cadre contrapunctique – et la répétition - qui fait vibrer le texte et produit des résonances dans l'esprit de l'auditeur. Vincent Rafis, à qui nous empruntons cette analyse prosodique, a montré que l'épuisement sémantique

⁴¹⁹ Claude Régy, *L'Ordre des morts, Ecrits, op. cit.*, p. 234-236.

⁴²⁰ Claude Régy, *L'Etat d'incertitude*, in *Ecrits, op. cit.*, p. 277.

⁴²¹ *Id.*

⁴²² Au début des années 1960, Jakobson a ainsi montré que le langage poétique répond à un procédé combinatoire fondé sur la contiguïté, la similarité et le rythme des éléments, qui le rapproche de la forme musicale : « C'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical » (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 220).

et le mouvement suggestif vont de pair, ouvrant en perception ce qu'ils retranchent en réflexivité et en analyse.

Le dénuement en tropes lexicaux est contrebalancé par l'écheveau varié de ses tropes grammaticaux et sonores [...]. Le mot agit sur la sensibilité au-delà même de sa signification, par la représentation mentale menant à une connaissance intuitive [...]. L'inlassable scansion des mêmes termes énuclée ainsi leur contenu sémantique et perturbe la mise en place structurée d'un quelconque schéma rationnel en maintenant le lecteur-spectateur dans un rapport à la phrase qui, comme dans l'hypnose, peut ouvrir la voie d'une autre réalité perceptive⁴²³.

L'analyse de Vincent Rafis, qui inscrit l'écriture de Jon Fosse dans la filiation de la poésie scaldique mais aussi de l'hypnose, ouvre aussi d'importantes perspectives pour envisager le travail de l'acteur. Pour Vincent Rafis en effet, la prosodie et la musicalité de l'écriture fosséenne imposent à l'interprète de tenir en bride son interprétation.

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 [...]. C'est le verbe de l'acteur tout entier [...] qui [...] 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 sens. Si bien qu'il y a un état du langage dans lequel le comédien fosséen doit, selon moi, se fondre : c'est celui d'aphasie⁴²⁴.

Dans l'écriture fosséenne, la prosodie agit donc sur le sens et émancipe le texte de son intentionnalité, virtualisant une parole qui devient silencieuse. Chez Fosse, le silence n'est ainsi ni le terme ni la respiration par laquelle advient la parole, mais plutôt son essence. Chez Fosse, la parole se caractérise par sa charge sourde et silencieuse qui atteste d'une présence. Se déprenant du discours à produire, l'écriture fosséenne fait ainsi du silence un espace d'affleurement de l'être.

7-2-3 Dramaturgie du moi errant

Plus que l'énigme, qui appelle une résolution par le langage, c'est donc le mystère, par le silence et l'intuition dont il procède, qui fonde la perception fosséenne du réel. Chez Fosse, le langage perd son primat nominaliste car d'autres

⁴²³ Vincent Rafis, *op. cit.*, p. 95.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 96.

modes de relation à l'autre et au sens lui prévalent. Dans *Les Jours s'en vont*, pièce écrite en 2006, les personnages ne sont ainsi pas individualisés, mais plutôt envisagés en fonction de leur âge et de leur perspective face au temps, qui devient à la fois sujet et force agissante de la pièce. Le texte se développe à la manière d'une allégorie, juxtaposant des moments de vie appartenant à des périodes successives de l'existence, de l'installation dans une maison au deuil en passant par l'accueil ou l'attente ou le manque d'enfants. Il semble donc placé sous le regard d'une éternité cyclique, faite de naissances, de morts, de deuils et de vies quotidiennes esquissées à travers de menus détails. L'existence est perçue sous la perspective de l'impermanence, comme l'indique le titre ainsi que la référence au cycle des saisons. Dès lors réduits à des figures de l'existence face au temps et dans le temps, les personnages apparaissent comme autant de facettes d'un moi errant et multiple, qu'il appartient au spectateur d'envisager dans son unité d'ensemble. L'héritage du *stationendrama* strindbergien est ainsi perceptible lors des scènes de rencontres, qui font apparaître le mystère de cette identité fragmentée.

LA FEMME ÂGÉE

à l'homme mûr

Tu me connais

L'HOMME MÛR

Non

Silence

Comment d'ailleurs

comment pourrais-je te connaître

Je ne t'ai encore

il s'interrompt, bref silence

LA FEMME ÂGÉE

Jamais vue

L'HOMME MÛR

Non

je crois bien que je ne t'ai

LA FEMME ÂGÉE

Tu ne m'as jamais vue

L'HOMME MÛR

Non pas que je sache

ou alors

si peut-être

ça doit être

il s'interrompt

LA FEMME ÂGÉE
Peut-être ne m'as-tu jamais vue
Mais j'ai toujours été là
moi
Et ça tu le sais

L'HOMME MÛR
Oui
peut-être

LA FEMME ÂGÉE
Sûr et certain

L'HOMME MÛR
Je comprends

LA FEMME ÂGÉE
Non tu ne comprends pas

L'HOMME MÛR
Si

LA FEMME ÂGÉE
Non
Assez bref silence
car on ne peut pas comprendre
Silence
Ce n'est pas comme ça
Bref silence
Mais tu m'as toujours connue
J'étais là
moi
bien avant toi
j'étais là
je suis là
Et je resterai là
Je ne fais qu'être là⁴²⁵.

Si les répliques de l'Homme mûr souscrivent dans un premier temps à la tradition de l'énigme, la Femme âgée, cette autre Sphinge, sollicite un autre mode de connaissance et de compréhension, à laquelle son interlocuteur se rallie (« Tu ne me comprends pas » ; « Si »). La perception de l'être se situe donc dans la zone indistincte de l'intuition, ne pouvant être totalement assimilable par la compréhension. Entre connaissance intuitive et compréhension, l'écriture de Fosse dessine un territoire où la connaissance de soi n'est jamais entière. L'impossibilité d'atteindre une pleine lucidité sur soi fonde dès lors la relation au monde.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 98-99.

LA FEMME ÂGÉE
S'arrête, regarde l'Homme Mûr
 Toi
 Comme tout un chacun
 Sais moins que personne ce que tu es
 Et tu ne pourras pas non plus le comprendre
 Tu ne comprendras jamais ce que tu es
 Car alors tu ne serais pas
 Ce que tu es
 C'est comme ça
*Bref silence*⁴²⁶

Le moi errant et diffracté entre plusieurs âges entre néanmoins parfois en conscience de ce qu'il a été dans des scènes ritualisées de comparution muette. Au début de la pièce, Fosse fait ainsi un parallèle entre deux couples et introduit un léger décalage dans la temporalité de leur histoire. Perçu plus tôt dans son histoire, le premier couple est aussi plus jeune, tourné vers l'avenir et plein d'espoir, alors que le second couple éprouve le regret et la lassitude. Si, dans un premier temps, l'écriture de Fosse ne met pas en relation ces deux sphères narratives, elle procède peu à peu à leur rencontre, le second jeune homme entrant en scène et observant le premier couple :

*Ils lâchent le landau et ils s'embrassent, puis la Première Jeune Femme reprend le landau et se promène avec tandis que le Second Jeune Homme entre, s'arrête et regarde la Première Jeune Femme et le Premier Jeune Homme*⁴²⁷.

Est ainsi spatialisé au plateau le mouvement du souvenir et le lien mystérieux qui unit les âges d'une vie. Ce rituel de comparution est décliné au fil de la pièce avec d'autres personnages.

*La Seconde Jeune Femme et le Second Jeune Homme baissent les yeux, puis le Second Jeune Homme s'apprête à sortir. Arrive alors l'Homme mûr, ils se dirigent l'un vers l'autre, s'arrêtent et se dévisagent, puis l'Homme mûr entre, tandis que le Second Jeune Homme sort, et en se croisant ils se serrent la main. L'Homme mûr fait quelques pas, s'arrête et voit la Première Jeune Femme entrer, elle s'arrête, puis il voit le Premier Jeune Homme entrer*⁴²⁸.

Le regard, le geste, sont autant de signes de reconnaissance muette, autant de signes d'encouragement qui accompagnent le mouvement de lâcher-prise et d'effacement nécessaire au flux des entrées.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 95-96.

LE PREMIER JEUNE HOMME

Ça se passera bien

Silence. La Première Jeune Femme voit la Femme âgée entrer lentement, elles se regardent et la Première Jeune Femme commence à se diriger vers la Femme âgée

Le Premier Jeune Homme suit la Première Jeune Femme

Tout ira bien

Je le sais

Moi

Tout ce qui est

Il s'interrompt. La Première Jeune Femme et la Femme âgée se rejoignent, elles s'arrêtent, puis elles s'étreignent et la Première Jeune Femme sort tandis que la Femme âgée s'arrête et regarde l'Homme mûr⁴²⁹.

Ces rituels de passage réglés par une écriture didascalique inhabituellement précise chez Fosse interrogent sur la nature du départ comme sur la nature de la relation qui se tisse, le temps de quelques gestes, entre les personnages. Ils spatialisent pour le spectateur un mouvement de deuil qui sous-tend plus largement le théâtre de Jon Fosse.

7-3 Eprouver la perte : la résilience fosséenne

L'effacement, qui confère aux personnages et aux situations leur impersonnalité, est doté d'une puissance émancipatrice. Dans *Vivre dans le secret*, un texte poétique qui tient à la méditation existentielle, Fosse note ainsi :

le plus important n'est pas de se souvenir
mais d'oublier
bref silence
car en oubliant
on se souvient aussi
mais d'autre chose⁴³⁰.

La poétique fosséenne se déploie donc moins dans la trace et dans la présence que dans l'effacement et l'éloignement, dans l'oubli également, autrement dit dans une acceptation de la temporalité qui offre au sujet la possibilité d'une redécouverte.

⁴²⁹ *Ibid.*, p.98-99.

⁴³⁰ Jon Fosse, « Vivre dans le secret », *Rêve d'automne ; Violet ; Vivre dans le secret*, Paris, L'Arche, 2005, p. 175.

7-3-1 La dramaturgie fosseenne du passage et l'expérience du deuil

Chez Fosse, le deuil marque la perception même du vivant et de l'existence. La dramaturgie vise à faire éprouver l'expérience du deuil dans sa dimension la moins psychologisante, une expérience fondée sur l'éloignement, l'effacement mais aussi la résurgence. La pièce *Rêve d'automne*, écrite en 1999, se situe dans un cimetière lors de l'enterrement de la grand-mère paternelle. Comme dans d'autres pièces de Fosse, les personnages sont perçus à différents moments de leur vie. L'écriture interroge la manière dont le temps fait son œuvre, la manière dont il efface, dont il transforme, la manière aussi dont son œuvre est perçue. L'expérience du deuil est donnée à ressentir par le travail sur la durée et sur le déplacement. A chaque sortie ou traversée du plateau, qui se fait toujours selon un tempo très lent, correspond ainsi une accélération dans l'écoulement du temps de la fable. Au début de la pièce, deux inconnus se rencontrent dans le cimetière. Il s'agit d'un homme, père d'un jeune garçon vivant en couple avec sa compagne, et d'une jeune femme vivant seule sans enfant. Cette rencontre et le départ qui la suit de peu sont observés par la mère de l'homme.

LA FEMME

Se tourne vers lui

Viens

Il la suit. Ils restent debout et se regardent puis ils s'approchent l'un de l'autre, se serrent l'un contre l'autre, puis ils se retournent et sortent main dans la main du côté opposé, et ils semblent presque sur le point d'éclater de rire. Après un temps, une femme âgée, en deuil, la mère, arrive dans le cimetière, elle tient dans les mains une couronne funéraire, elle s'avance à petits pas, s'arrête, suit du regard l'homme et la femme qui s'éloignent.

LA MERE

Parle dans leur direction

Il faut que tu reviennes

Il ne faut pas que tu t'en ailles

Il ne faut pas que tu disparaisses

Un homme âgé, en deuil, le père, entre à son tour par l'allée de gravier

Pense à moi

à ton père

Reviens

Il ne faut pas que tu disparaisses

Il ne faut pas

Ne nous oublie pas

Reviens

Reviens

Il ne faut pas que tu t'en ailles

*Elle est parcourue de frissons, elle regarde droit devant elle, le père la rejoint, met son bras autour de ses épaules*⁴³¹.

Le déplacement sur le plateau – « Viens » ; « *Il la suit* » - est donc également une traversée du temps et de l'histoire, anéantissant sur son passage la famille que l'homme formait avec sa compagne et son fils. C'est à cette traversée dévastatrice que réagit la mère dans un élan prémonitoire. L'œuvre du temps est ailleurs envisagée sur le mode de la rétrospection, certains événements devenant au fil de la pièce des souvenirs perçus dans la distance et l'éloignement. Est par exemple évoquée l'évolution des enfants et petits-enfants⁴³² ou encore celle du couple⁴³³. A la fin de la pièce, l'homme poursuit sa route, prolongeant dans le hors-scène de la mort le mouvement continu de son existence. Mais comment dès lors accepter un départ qui initie l'expérience du deuil ?

L'homme s'éloigne doucement et pendant que toutes les deux restent assises à parler sur le banc il sort

[...]

GRY

Maintenant il est parti à jamais

Silence

Interrogeant

C'est arrivé soudainement

LA FEMME

Oui

GRY

Tout d'un coup il était mort

Silence

LA FEMME

Oui

Silence

Il s'est levé

Et puis il était mort

Silence

Je n'arrive pas à comprendre qu'il soit mort

Qu'à jamais il soit parti

GRY

C'est comme ça

Long silence

Silence

LA FEMME

⁴³¹ Jon Fosse, *Rêve d'automne*, *ibid.*, p. 43-44.

⁴³² *Ibid.*, p. 70-71 et p. 78.

⁴³³ *Ibid.*, p. 97-99.

Et sa mère
Elle va venir

GRY

Oui
Elle a dit qu'elle viendrait

LA FEMME

Il y avait longtemps qu'il ne l'avait pas vue

GRY

Elle va venir
La mère arrive la tête baissée dans l'allée de gravier, comme elle est entrée la première fois, elle porte un bouquet de fleurs. Elle voit Gry et la femme assises sur le banc, puis s'arrête

LA MERE

Vers elles
Il faut qu'on y aille
C'est l'heure

La mère s'avance lentement dans l'allée de gravier. Gry se lève, va prendre la mère par le bras. Elles se retournent, restent debout et regardent la femme, et la mère tend le bras vers la femme. La femme se lève, va prendre la mère par le bras et bras dessus bras dessous, les trois femmes sortent lentement⁴³⁴

Ce final éclaire donc l'origine du deuil à savoir la disparition, ainsi que la manière de vivre l'absence. L'expérience du deuil connaît sa propre temporalité, qui est donnée à ressentir en filigrane, parallèlement à la temporalité de l'échange entre les deux femmes, par le retour de la mère. Entre la sortie et le retour de la mère, Fosse donne à comprendre que le temps de la fable est passé plus vite que le temps sur scène et à percevoir l'œuvre du deuil.

7-3-2 Variation sur un motif dramaturgique : l'enfant mort

De *Rêve d'automne* à *L'Enfant*, en passant par *Variations sur la mort*, le motif de l'enfant mort est très largement présent dans le théâtre de Jon Fosse. Par son caractère insoutenable, il interroge en effet le mouvement de résilience et d'émancipation qui est l'horizon de la dramaturgie fosséenne. Dans *Variations sur la mort*, pièce écrite en 2002, L'Homme âgé et la Femme âgée sont séparés depuis longtemps mais ne peuvent renoncer l'un à l'autre depuis la disparition de leur

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 120-122.

filles. Cette présence, bien que nécessaire, est insupportable à l'Homme, qui essaie d'y réagir.

L'HOMME ÂGÉ

soudain

Tu ne veux pas t'en aller

Je veux que tu t'en ailles

LA FEMME ÂGÉE

surprise

Tu veux que je m'en aille

L'HOMME ÂGÉ

Oui

LA FEMME ÂGÉE

Mais nous

Bref silence

Oui nous

oui il n'y a plus que nous deux

maintenant qu'elle a disparu

L'HOMME ÂGÉ

Tu dois t'en aller

bref silence

car je ne supporte plus

de voir ton visage

*Elle s'éloigne un peu de lui*⁴³⁵.

Au fil de la pièce, les personnages ne cessent de dire leur douleur ou leur refus de la perte. Mais un autre motif est également représenté, celui du départ, à commencer par celui de la fille, qui voulait s'installer dans un nouvel appartement :

L'HOMME ÂGÉ

Elle était si gentille

LA FEMME ÂGÉE

Et si sage

L'HOMME ÂGÉ

Si sage et si gentille

Bref silence

LA FEMME ÂGÉE

Et nous habitons là

Et les journées se sont succédé

Les années se sont succédé

Bref silence

⁴³⁵ Jon Fosse, *Variations sur la mort*, Paris, L'Arche, 2002, p. 112.

Puis elle est partie
Et je ne la voyais presque jamais
Silence
Elle doit être là
Elle ne peut pas disparaître comme ça⁴³⁶

Puis l'écriture fait affleurer d'autres situations de départs. Le jeune homme et la jeune femme, que l'on comprend être respectivement l'homme âgé et la femme âgée d'autrefois, annoncent ainsi à leur fille leur séparation et l'installation du père dans une autre maison⁴³⁷. De même, l'ami annonce à la fille qu'il doit partir vivre ailleurs⁴³⁸. Ces situations de départ font apparaître la contingence de chaque personnage ainsi que la nécessité de partir, sans que n'apparaisse pour autant la raison qui pousse au départ. La fin de la pièce place les expériences particulières en résonance.

LA FEMME ÂGÉE
Ils l'ont trouvée au petit matin
flottant sur la mer
Bref silence
Elle était là flottant sur la mer
Long silence

LE JEUNE HOMME
à la jeune femme
Nous nous débrouillerons
Tour ira bien
tu verras
Silence

LA JEUNE FEMME
Oui
Silence

L'AMI
Je ne reviendrai plus jamais
Je ne reviendrai plus jamais
Silence

L'HOMME ÂGÉ
à la femme âgée
Et maintenant tu vas t'en aller
Je ne veux plus te voir
Je ne veux plus jamais te voir
Long silence

LA FILLE

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 148-149.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 166-167.

très loin

Je n'aurais pas dû le faire
Je veux vivre
Je veux voir la mer
Je veux voir les vagues de la mer
Je veux me promener dans la pluie
dans le vent
dans l'obscurité
Je veux être avec vous
Je ne voulais pas le faire
Mais tout était noir
et trempé
Il était noir et trempé
et lumineux

Bref silence

Et l'eau
Et les vagues
Et les vagues qui frappaient

bref silence

et frappaient
et il était si bon
il était un repos
grand comme l'amour
et paisible comme la mer
Et le ciel
était sa main

Bref silence

Mais je ne voulais pas

LA FEMME ÂGÉE

A l'homme âgé

Je m'en vais

L'HOMME ÂGÉ

Je ne supporte pas
de voir ton visage

LA FILLE

Je regrette
Je veux revenir
Je veux de nouveau être seule
Je n'aurais pas dû

elle s'interrompt

*Noir*⁴³⁹.

Par le travail sur le rythme, par la mise en regard des situations particulières, l'écriture fosséenne accompagne l'expérience du passage. Elle ne fait pas abstraction de la souffrance mais crée les conditions d'un exorcisme, accueillant par exemple l'expression du regret et de la peur de la fille. C'est dans ce geste

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 183-185.

d'accompagnement que se constitue la résilience fosséenne, conduisant à un rapprochement avec une forme non transcendante de chamanisme⁴⁴⁰.

7-3-3 Devenir dramaturgique de l'habitat

L'habitat, qui cristallise l'attachement au monde et au temps, subit ainsi une dilution significative chez Fosse. Il ne semble être donné que pour être quitté, à l'instar de la chambre d'enfant dans *Visites*. La chambre d'enfant constitue un espace au sein duquel la fille se réfugie souvent au fil de la pièce, mais qu'elle se résout à quitter à la fin de sa pièce, en même temps que sa mère vend l'appartement dans lequel la fratrie a grandi. Le personnage fosséen est donc constamment en exode, en départ, ainsi que le fait apparaître la didascalie de la dernière scène de *Visites*.

Scène 7

Noir, la lumière s'allume brusquement.

Le salon est vide, la table, le canapé, tout a disparu, et par terre se trouvent un gros sac en plastique noir rempli d'affaires et d'autres sacs en plastique plus petits, la porte de la chambre d'enfant s'ouvre et la fille apparaît, elle tient un sac en plastique à la main, elle entre dans le salon, le frère arrive derrière elle, il s'arrête sur le seuil, se retourne et jette un œil dans la chambre d'enfant⁴⁴¹.

Chez Fosse, le motif phénoménologique de l'habitation se constitue dans le croisement de deux trajectoires particulières : celle de personnages toujours envisagés dans leur contingence de locataires, et celle de maisons qui mènent une existence propre. Chez Fosse, la maison non seulement préexiste et survit aux passages, mais ne fait exception ni au temps ni à son effacement, ainsi que le fait apparaître la scénographie de *Quelqu'un va venir* dans la mise en scène de Claude Régy en 1999.

⁴⁴⁰ Vincent Rafis, *Mémoire et voix des mors dans le théâtre de Jon Fosse*, op. cit., p. 94.

⁴⁴¹ Jon Fosse, *Visites*, Paris, L'Arche, 2002, p. 102.



[Fig. 38] *Quelqu'un va venir*, mise en scène Claude Régy, Nanterre, Théâtre des Amandiers, 1999.

La mise en scène de Claude Régy suspend dans leur trajectoire respective, la maison représentée par son unique fenêtre, témoin d'un plus ample mouvement de dissolution, et des personnages rendus à leur indistinction de figures, à peine entrées dans notre champ de perception et déjà en projection vers le lointain. Dans *Rêve d'automne*, la Femme explique ainsi.

LA FEMME

[...]

Quand je suis sur une colline et que je regarde une ville
C'est vrai
Alors je regarde les maisons les unes après les autres
Et je pense que les gens qui sont maintenant dans les maisons
Qui y habitent maintenant
Qui y travaillent maintenant
Oui dans quelques années seulement
Aucun d'eux ne sera là
Dans pas si longtemps ils auront tous disparu
Et d'autres gens seront là
Dans les maisons
Dans les rues
Petit à petit tous les gens seront remplacés
Par d'autres gens
Tous seront remplacés

C'est à ça que je pense⁴⁴²

Dissidente par sa suspension et méfiante à l'égard des postures d'engagement qui ont marqué les années 1990, la dramaturgie de Jon Fosse se constitue dans le refus du théâtre à thèse, dans la dissolution de l'épique et fonde son éthique dans l'altération perceptive. L'émancipation fosséenne fait ainsi intervenir une opération du percept – ce tissu sensible façonné dans la variation et dans l'abstraction – sur le sens. Par le travail de la prosodie et du rythme, la dramaturgie de Jon Fosse dissout le message, ouvrant par là même un espace d'allègement et de résilience. Nettement méta-poétique, elle sollicite chez le spectateur une réflexivité en mention, c'est-à-dire davantage tournée vers le travail du langage que vers le discours sur le monde. La dramaturgie fosséenne n'est donc porteuse d'autre vérité et d'autre engagement que ceux qui la font naître. La voix de l'écriture, cet affleurement de l'altérité qui fonde une ironie ouverte et non hiérarchique, naît de cette dissolution du rhétorique et de cet effacement de l'auteur.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 19-20.