

Introduction

Quid est vox?

Au théâtre, le terme de « voix » désigne communément la « voix du comédien » – chantée, parlée ou parlée-chantée – qui se fait concrètement entendre. Il évoque également les « voix a-corporelles » (voix radiophoniques, ou, sur scène, voix détournées par des moyens électriques ou électroniques), les « voix *off* » (internes à la fiction, hors-scène). Le terme renvoie enfin, par métaphore, à la « voix du personnage » mais aussi à la « voix chorale » ou bien encore à la « voix du didascalie », spécialement depuis que la didascalie n'a pas seule fonction de régie et peut donner l'impression de donner à lire ce qui s'apparenterait à une « voix de l'auteur ». Les premières acceptions – bien qu'elles dépassent toujours de simples considérations techniques pour alimenter un débat sur la présence de l'acteur et la coprésence de l'acteur au public – sont principalement envisagées au sens d'activation physique et/ou phonique. Les secondes relèvent d'une part de la poétique (surtout si on envisage le terme de « voix », à la suite de Bakhtine, pour appréhender les phénomènes relatifs à la polyphonie¹), d'autre part du travail dramaturgique – au sens où le repérage et l'étude de l'organisation de ces voix ainsi que leurs modes d'apparition permet de rendre compte des différents éléments qui font d'une forme dramatique l'expression d'une esthétique (organisation d'une fable, traitement de la parole, du temps et de l'espace) et donc d'une vision du monde.

• 1 – Pour Bakhtine, il existe une catégorie de textes pour lesquels il s'agit de reconnaître plusieurs voix parlant simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante ou juge des autres. C'est ce caractère irréductible de la multiplicité des visions du monde qui définit « la polyphonie ». Bakhtine reconnaît en Dostoïevski le « créateur du roman polyphonique » : le personnage n'est plus la pure projection de la conscience de l'auteur-narrateur et le roman ainsi conçu met en scène une multiplicité de consciences indépendantes, d'idéologies diverses et de langages différents.

La voix et le parlé

Sous l'angle du parlé, on peut appréhender la voix de plusieurs façons, par le biais d'une perspective historique, par exemple, démarche qui se heurtera toutefois à un problème d'outil de travail puisque cela ne fait qu'un siècle à peine qu'on peut s'appuyer sur des traces sonores. Il n'en demeure pas moins que certains moments de l'histoire de la scène ne peuvent faire l'impasse d'une réflexion sur la voix : la question du naturel de la voix du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècles, l'histoire du drame lyrique, l'intérêt pour la voix et le matériau sonore pour les avant-gardes ou les débats autour du *sprechgesang* et du mélodrame musical dans l'entre-deux-guerres. À cette démarche diachronique vient s'ajouter une perspective synchronique qui fera notamment appel à toutes les expériences ayant recours aux nouvelles technologies du son et de l'image à l'époque contemporaine, de Robert Wilson à Romeo Castellucci, de Christophe Marthaler à Heiner Goebbels, en passant par Jean-François Peyret ou encore Denis Marleau. On pensera également à ces metteurs en scène tels que Claude Régy ou Thomas Ostermeier qui ont développé leur propre discours sur le travail vocal de l'acteur.

D'une manière générale, prêter attention à la voix c'est, en termes d'outils d'analyse, définir ses critères acoustiques et expressifs – timbre, volume, hauteur, ampleur, intonation, diction et accentuation – à partir desquels se révèlent la présence et l'implication tant vocale que physique du comédien. C'est aussi tenir compte des « silences » de la voix : la fréquence des pauses, leur durée, leurs valeurs et leurs différentes fonctions. Une approche sémiologique du plateau considérera ainsi la voix comme une entité signifiante identifiable à côté d'autres systèmes de signes avec lesquels elle interagit : qu'ils soient, comme elle, auditifs (son, musique, bruits) ou bien visuels (décor, corps de l'acteur, lumière...).

Dans sa mise en scène de *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse (Théâtre de Nanterre-Amandiers, 1999), Claude Régy accorde ainsi une place privilégiée à la diction et au silence – le silence pouvant prendre plus de place que la parole, respectant ainsi les silences entre les mots, les phrases et les alinéas tels qu'ils sont disposés sur la page du texte dramatique – qui, avec la gestuelle (minimaliste), la scénographie (dépouillée pour ne pas distraire de l'écoute du texte) et la lumière, participent d'une entreprise d'accroissement et d'éveil de nos perceptions sensorielles. Il s'agit, pour Régy, de laisser libre le spectateur de développer son imaginaire à partir de ce qu'il voit et entend.

Examiner la voix au théâtre, c'est enfin, et toujours, être sensible à l'espace où elle s'accomplit : dans une salle ? dans quel type de salle ? selon quelle architecture ? selon quelle acoustique ? en plein air ? C'est être attentif aux corps et à la physique des corps dans l'espace : un texte proféré en marchant ? assis ? allongé ? un corps

dont les mouvements et la voix sont déjà réglés par la mise en scène ou un corps dont les mouvements et la voix peuvent se laisser déborder, s'ouvrir à une certaine spontanéité comme dans certaines lectures publiques plus ou moins improvisées ? Ce peut être aussi prendre en considération la circonstance et/ou le dispositif dans laquelle la voix s'inscrit : des divers exercices de mémorisation du texte par le comédien, à la lecture à la table, en passant par la lecture publique, la lecture scénique ou la « lecture-spectacle », jusqu'à la mise en scène.

Avec la « voix *off* », l'attention se déplace vers une voix dont la source d'émission ne peut être vue des spectateurs : au théâtre, est en effet appelée « voix *off*² » une voix ne provenant pas des comédiens en scène. Dissociée d'un corps identifiable, elle soulève une incertitude sur son origine. Dans *Les Marchands* de Joël Pommerat (TNS de Strasbourg, 2006), par exemple, une voix *off*, qui ne prend pas les allures d'une instance omnisciente, instaure dès son apparition une ambiguïté quant aux présences en scène (elle serait celle d'une comédienne en scène mais on ne sait laquelle puisque, sur le plateau, ça ne parle pas) et participe d'une esthétique généralisée de l'étrangeté et de la dissociation (de l'image et du son, de l'action et de la parole...). Parfois, la voix *off* est signalée dans le corps du texte par l'auteur dramatique et prend en charge une part active du discours comme dans *Quelque part dans cette vie*³ (1990) d'Israël Horovitz où une voix *off* (ici une voix radiophonique) met en place une fable parallèle en hors scène (le personnage meurt à l'antenne) et rythme le déroulement de la pièce ou, déjà, comme dans *Tous contre tous*⁴ (1953) d'Arthur Adamov où la régularité d'une voix autoritaire et non identifiée (provenant dans le noir d'un poste de radio) opère un fil conducteur qui permet de suivre l'intrigue. De « voix *off* », la voix peut aussi devenir « personnage », comme l'avait entrepris Samuel Beckett dans *Pas* (1978) : une voix qui parvient du fond de la scène dans le noir, alors que M arpente « l'aire du va-et-vient », apparaît d'abord comme une simple présence auditive avant de se matérialiser ensuite en un personnage identifiable, bien que celui-ci ne soit somme toute qu'une projection imaginaire du personnage central, May. La voix *off* peut enfin être de l'initiative du seul metteur en scène même si cette dernière n'est pas indiquée dans le texte par l'auteur. Ses fonctions sont alors variées : lecture des didascalies ou encore commentaire de l'action par un narrateur.

• 2 – Le terme est emprunté au cinéma où il désigne une voix entendue hors champ. Pour une première approche de la voix *off*, consulter l'article « voix *off* » de Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

• 3 – Israël HOROVITZ, *Quelque part dans cette vie*, dans *L'Avant-Scène théâtre*, Paris, n° 867, 1^{er} avril, 1990.

• 4 – Arthur ADAMOV, *Tous contre tous*, dans *Théâtre 1*, Paris, Gallimard, 1953, renouvelé en 1981.

Dans le cas du théâtre radiophonique⁵ – lieu de profération de la voix dont beaucoup de comédiens ou d’auteurs ont confié qu’il a souvent été pour eux propice, avec les lectures publiques, à la découverte des multiples manières de dire et d’entendre un texte – l’ensemble des sources d’émission vocale est invisible pour le spectateur qui, reclus dans l’espace de son intimité, n’a de surcroît aucun support visuel avec lequel entretenir une relation. Soit le théâtre radiophonique enregistre ou copie une production théâtrale, soit il s’engage dans une création où il s’essaie, par exemple, à des expérimentations électro-acoustiques. Mais quelle que soit la démarche adoptée, la radio offre la possibilité – comme le soulignait déjà Jean Tardieu – de faire entendre « la musicalité du langage⁶ » et elle supprime la présence physique de l’acteur. Le personnage, si personnage il y a, n’existe alors que par la voix du comédien dont le corps demande à être imaginé.

La question de la voix au théâtre – corporelle ou a-corporelle – recouvre également les enjeux relatifs aux apports des techniques de sonorisation, avec différents appareils tels le magnétophone, le micro, l’amplificateur, la console de commande, les enceintes de diffusion ou le processeur numérique qui permettent, entre autres fonctions, d’opérer une extension du domaine de la vocalité naturelle en altérant la voix, en la modulant, en la mixant avec des bruits et des sons ou encore en la bloquant de façon récurrente. Ces moyens techniques ont des répercussions diverses, en premier chef sur la présence en scène. Dans le *Tournant autour de Galilée* (Odéon, Théâtre de l’Europe, 2008) de Jean-François Peyret, les comédiens sont ainsi invités à jouer avec les possibilités qu’offre l’augmentation électro-acoustique : déformations de leur voix, bruits du corps repris en partition sonore. Susceptibles de provoquer une perturbation de l’évidence représentationnelle, ils offrent également la possibilité de multiplier les origines possibles de la voix. Celle-ci ne provient plus nécessairement d’un comédien possédant une situation singulière dans l’espace. Elle peut circuler autour de l’auditeur-spectateur ou provenir de plusieurs diffuseurs à la fois. Lorsque le spectateur ne parvient plus à localiser la voix, quand il ne sait plus qui parle, la voix participe à la création d’un espace architectural sonore où l’oreille ouvre des zones de frictions et d’interfé-

• 5 – Les débuts du théâtre radiophonique se situent dans les années vingt. Les Allemands ont donné une existence au genre avec le *Hörspiel* (« jeu pour l’oreille ») qui correspond à une recherche à la fois théâtrale et musicale. Les recherches de Maurizio Kagel, par exemple, sont attachées au *Hörspiel*.

• 6 – Cf. Jean TARDIEU, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, éd. de l’Unesco, 1969. Sur les pouvoirs et les effets du théâtre radiophonique, on consultera également l’essai de Nathalie SARRAUTE, *Le Gant retourné*, où l’auteur explique qu’elle a accepté (après quelques réticences) de se tourner vers le théâtre radiophonique en raison de la nature du langage de certaines de ses pièces : « C’est parce que la substance de ces pièces n’est rien d’autre que du langage qu’il m’avait semblé qu’on ne pouvait que les écouter », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1712.

rences avec le regard⁷ qui, pour reprendre les propos de Gilles Deleuze, viennent appuyer un refus de la « magnification-normalisation⁸ » de l'acte théâtral.

La voix et l'écriture

Le concept de voix se situerait donc naturellement du côté du parlé. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis place d'ailleurs plutôt la voix dans les catégories de la scène et en fait un des lieux privilégiés du passage du texte à la scène, précisant que « la voix est à la jonction du corps et du langage articulé : elle est une médiation entre la pure corporéité non codifiable et la textualité inhérente au discours⁹ ».

Cependant, le concept aide aussi à penser l'écriture théâtrale et son devenir. Tout d'abord, la voix peut occuper une place dans l'élaboration de la forme dramatique, et non pas seulement parce que tout texte de théâtre (du moins le théâtre de paroles, par opposition à un théâtre muet) en appelle à la fois à être dit et interprété. La voix constitue en effet parfois l'horizon d'une écriture : dès qu'un texte est écrit pour la voix ou dans la voix de tel ou tel individu, phénomène qui infléchit causalement la voix (ou les voix) du personnage. L'écriture de *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux (1996-1998) de Noëlle Renaude s'est inventée avec un acteur, Christophe Brault. Avec *Tous autant que vous êtes, vous les autres tout alentour* (2002), Emmanuel Darley compose un monologue pour Stéphanie Marc. Arno Bertina écrit *La Relève des dieux par les pitres* (2010) pour la bouche et le corps d'une actrice, Agnès Sourdillon. Dans *Une hirondelle ne fait pas le printemps même avec son tutu rose* (2002), Lemahieu écrit à travers la voix de Dominique Parent. Daniel Lemahieu s'est d'ailleurs souvent prêté à cet exercice qu'il qualifie de « portrait vocal » : dans *La Voix de son maître* (1991), c'était celui de Roland Depaux, dans *D'siré* (1982), celui de Serge Martel.

Lorsqu'un texte dramatique se livre de la sorte au traitement de la voix d'un individu déterminé – exercice périlleux, généreux et jubilatoire –, il ne s'agit pas tant d'imiter dans l'écriture le timbre ou les inflexions de la voix du comédien mais

• 7 – On peut ici songer aux créations de Jesurun ou de Lauwers dont Hans-Thies Lehmann rend compte dans *Le Théâtre postdramatique* : « Chez Jesurun [...] les voix se trouvent souvent détournées de leurs lieux corporels et résonnent ailleurs. Les phrases virevoltent çà et là, [...] et constituent des interférences avec les données visuelles. Qui parle? Qui répond? [...] l'ouïe construit un autre espace dans l'espace optique : des champs de références et lignes qui transgressent les barrières », Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 242.

• 8 – Gilles DELEUZE, « Un manifeste de moins », in Carmelo BENE, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 97.

• 9 – Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 404.

plutôt de jouer avec eux. À la technique de la transposition, préférer la mécanique du jeu et de la friction. Le risque encouru d'une concurrence forcenée entre la voix du texte et celle du plateau, c'est en effet la saturation, voire la caricature. Aussi convient-il plutôt d'écrire d'oreille « à partir de », « avec », « pour », voire « contre » la voix du comédien en fonction de ce que son timbre et ses inflexions particulières – la voix dansante, décalée, bloquée d'Agnès Sourdillon dans *La Relève des dieux par les pitres*, par exemple – sont susceptibles d'apporter au texte au moment de son interprétation.

En dehors des écritures qui se tournent en direction d'une voix spécifique et entretiennent avec elle une relation de complicité (et de dépendance), on peut également concevoir qu'une écriture comprend de la voix non pas en ce qu'elle s'y dirige (le texte à dire et à interpréter) mais aussi en ce qu'elle la sous-tend (un rapport spécifique à l'écoute et au rythme – ce qui, bien sûr, ne concerne pas la seule littérature dramatique). Pour s'en convaincre, il suffit de lorgner du côté de l'écriture d'un Antonin Artaud qui, dans son effort pour sortir du langage, en appelle au souffle et à « la beauté incantatoire des voix¹⁰ » – voix et souffle de l'acteur qu'Artaud espérait voir réactivés sur scène mais qui ont bel et bien été en définitive réinjectés dans ses textes, spécialement par le biais de la glossolalie ou des « syllabes inventées ».

Dans une lettre à Arthur Adamov, Artaud entend ainsi déployer une langue « désaxée » et quasi étrangère, mais fortement scandée de relances rythmiques et sonores (« yo », « lo ») qui rendent « patente » (ouverte, manifeste) une parole qui ne demande « pas tant » à être « lue » que proférée. Ses textes parcourus de voix et de bruits, en lieu et place de « personnages¹¹ », inaugurent l'ère d'un « théâtre vocal » – théâtre qu'il convient également, en dehors d'Artaud ou avec Artaud, de penser en regard des expériences menées par le Futurisme (« l'onomalangue » de Fortunato Depero qui reconstruit vocalement des bruits de machines en marche ou de trains en mouvement, Khlebnikov qui transcrit le chant des oiseaux), la poésie lettriste (de ses débuts futuristes aux expériences électroniques actuelles) et la poésie sonore sous l'influence, entre autres, de François Dufrêne (travail sur le cri, signe d'une impasse des organes phonateurs), Henri Chopin (superposition de couches de voix en vue du retour à une plénitude physique niée par l'alphabet) et Bernard Heidsieck (utilisation du collage et pratique de la distorsion, souvent au sein même de la diction).

• 10 – Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 561.

• 11 – « Les sons interviennent comme des personnages, où des harmonies sont coupées en deux et se perdent dans les interventions précises des mots », *Le Théâtre et son double*, dans *Œuvres*, *ibid.*, p. 562.

Dans le scénario intitulé *Il n'y a plus de firmament*¹² (1932), Artaud entrecoupe ainsi le texte de voix, de cris mais aussi de sirènes, de coups de sifflets, de tam-tams et de haut-parleurs :

« On entend cela comme une grande voix large, étendue, mais dans un rêve, et cela commence indéfiniment jusqu'à la fin de la scène. Mais bientôt, suivant un rythme qui sera à trouver, les voix, les bruits, les cris se détimbrent bizarrement, la lumière s'altère, comme par trombes, tout semble aspiré par le ciel : bruits, lumières, voix, à une hauteur vertigineuse, au plafond¹³. »

L'entreprise artaudienne va également de pair avec une dimension spatiale du son. Elle élabore des architectures sonores contrastées et dissonantes constituées de couches étagées de bruits, de sons et de voix :

« Des accords s'amorcent dans le ciel et se dégradent, passent d'un extrême à l'autre. Des sons tombent comme de très haut, puis s'arrêtent court et s'étendent en jaillissements, formant des voûtes, des parasols. Étages de sons. / [...] Les sons et la lumière déferleront par à-coups avec les saccades d'un télégraphe Morse magnifié, mais qui sera au Morse ce que la musique des sphères entendue par Bach est au *Clair de lune* de Massenet. [...] / Sons et lumières se transforment dans les lumières et le vacarme d'un carrefour de la rue moderne au crépuscule. / [...] Cris de la rue. Voix diverses. Bruit infernal. / Quand un bruit se détache, les autres sautent plusieurs plans en arrière. / *Voix*. / – Vin. Vitres. / – Bière. Glaçons. / – Le platiné, ma chère... blond mauve... soleil et chair, quoi. / – La main, ose un peu lever la main, tiens! / – Cette lettre, je veux cette lettre. / Et mon vieux, le visage tout couvert de taches de rousseur. / – Sale cocu! / – Une figure de maladie. / – L'astronome dit que les taches... / – Je n'ai jamais vu un soleil aussi gros. / – Comme l'éclipse de 1912. / – Le blé monte, l'or baisse. / – La poussière couvre tout. / Tous ces textes coupés de passages et de cris, de bruits, de tornades sonores qui couvrent tout. Et une voix obsédante et énorme annonce une chose qu'on ne comprend pas. / Elle monte de plus en plus. / Elle a l'air de dire : / Je vous dis que... / J'annonce que... / Voilà ce que j'annonce... / Un grand, un grand, un grand, très, très grand¹⁴... »

Cette orchestration sonore est inséparable de sa visée de refonte du langage. Artaud recourt aux voix, aux bruits et aux cris pour agir directement sur la

• 12 – Antonin ARTAUD, *Il n'y a plus de firmament* (1932), dans *Œuvres, ibid.*, p. 368-378. Ce texte inachevé (il s'arrête au mouvement cinq), était une commande du compositeur Edgard Varèse, qui avait demandé à Artaud de rédiger un livret d'opéra pour un projet dénommé *L'Astronome*.

• 13 – *Ibid.*, p. 369.

• 14 – *Ibid.*, p. 368.

sensibilité. Dans cette écriture, les sons du langage se trouvent parfois totalement dépourvus de rôles discriminatoires de sens, cependant ils ne se destinent pas moins à un certain type de communication.

Pensant à ces diverses expériences, et reprenant la formule d'Enzo Cormann, qui évoque alors non pas la voix mais la place occupée par le jazz dans son écriture théâtrale, on dira donc qu'un texte est en rapport avec la voix dès lors que celle-ci (et qu'elle soit ou non celle d'un individu déterminé) la précède – dès lors, pour le dire autrement, que la voix est « pré-texte à dire¹⁵ » et à écrire.

La voix se lie enfin de manière singulière à l'écriture quand l'auteur – je pense ici tout particulièrement à Frédéric Schulz-Richard¹⁶ – est aussi acteur (ou inversement) et que, dans le travail d'exploration de la parole, écriture et jeu se relayent et surtout gardent mutuellement souvenir l'un de l'autre : l'écriture (qu'elle soit ou non dramatique) engage alors une physique du dire, une oralité propre à l'acteur.

Toute une tradition, c'est bien connu, s'est d'ailleurs employée à travers les siècles à ne pas écarter la voix physique du texte écrit (et ce même s'il ne s'agissait pas d'un texte pour le théâtre ou d'un texte destiné à être dit), appréhendant alors généralement l'écriture sous l'angle du manque ou de l'origine de la voix physique. Comme beaucoup l'ont rappelé, de Roland Barthes (*Le Grain de la voix*¹⁷) à Jacques Derrida (*La Voix et le phénomène*¹⁸ et *De la grammatologie*¹⁹), le texte, entre *phoné* et voix littéraire, se perçoit comme encodage d'une voix physique.

Sur un tout autre versant de la réflexion liée à la voix et au langage, certains émettent d'ailleurs l'hypothèse d'une possibilité d'écouter la voix dans le texte. Dans ses *Investigations philosophiques*, Ludwig Wittgenstein évoque la présence d'une « audition intérieure », précisant que « le mot écrit *suggère* le son. Ou encore, qu'au moment de lire, la lettre et le son forment une unité²⁰ ». Gaston Bachelard pour sa part, parle d'« une sorte d'oreille abstraite [qui] s'éveille quand on écrit²¹ ». Le philosophe suppose même une supériorité de l'écoute mentale sur la réalisation effective du sonore²². De la même manière, Michel Vinaver dit être sensible à cette « oreille » qui s'éveille quand il compose une pièce. L'auteur, qui ne passe jamais

• 15 – Enzo CORMANN, « Comment cette chose est entrée en nous », *À quoi sert le théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 57.

• 16 – Je renvoie à son texte *Mi-Monde* publié dans la revue française et allemande [*Kameléon*, n° 2, 2010.

• 17 – Roland BARTHES, *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981.

• 18 – Jacques DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1967, 2^e édition corrigée : 1998.

• 19 – Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

• 20 – Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 186 et 189, fragments 165 et 171.

• 21 – Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1944, p. 289.

• 22 – *Ibid.*, p. 281-282.

par l'exercice de la voix haute, affirme ainsi « reconnaître et connaître auditivement ses textes²³ », même lorsqu'il les lit longtemps après les avoir écrits.

Reste que, dans la perspective de l'analyse du texte de théâtre, la démarche la plus commune est d'avoir recours au concept de voix par un usage métaphorique ou symbolique. La voix désigne alors le sujet de l'énonciation ou de la parole. Nous y reviendrons. Cette approche nous renvoie aux travaux sur le dialogisme, la polyphonie et l'intertextualité mais aussi, plus récemment, aux travaux de Jean-Pierre Sarrazac sur le « devenir rhapsodique²⁴ » du drame qui, évoquant et creusant la notion de polyphonie, signale la présence de voix multiples au sein d'une voix unique tenue par ce qu'il appelle la voix du « rhapsode ». Ce « devenir rhapsodique » correspond à une dynamique d'écriture, antérieure à la tragédie grecque et à la spécialisation des formes selon les modes épique, lyrique et dramatique. S'affranchissant d'une vision szondiennne selon laquelle le théâtre épique figure-rait le dépassement dialectique du théâtre dramatique, Sarrazac, en annonçant un « devenir rhapsodique » du drame, compare l'auteur dramatique, dans ses pratiques, à la figure du rhapsode antique, cousant ensemble les différentes formes existantes en une sorte de patchwork (en grec « rhapetein » signifie « coudre ensemble »). Le statut hybride – Sarrazac dit aussi « monstrueux » – définit la rhapsodisation et dans cette configuration, la voix du rhapsode s'intercale ou s'imisce dans l'ensemble du tissu textuel de la pièce : soit en chevauchant les voix des personnages, soit plus implicitement, en tant que monteur ou qu'« opérateur » au sens mallarméen.

Imaginaires de la voix

Pour approcher la question de la voix et surtout pour nous permettre de comprendre ce que cette notion nous donne à penser, il faut également, au-delà des champs de l'écrit concernés par la voix et des critiques ou des disciplines qui s'appliquent à en rendre compte (linguistique, théorie de l'énonciation, sémiologie du texte...), prendre en considération que c'est aussi tout un ensemble d'imaginaires de la voix qui se manifeste à travers les différents traitements possibles qui sont faits de la voix dans un texte de théâtre. Les imaginaires de la voix sont aussi vastes que prolifiques. Il a été question de la voix à diverses époques. La voix possède ses propres mythes (dont beaucoup remontent à la période antique, parmi lesquels les Sirènes d'Homère, la nymphe Echo d'Ovide, la figure d'Orphée...), ses légendes (la Lorelei, par exemple) et ses topoï (la voix perdue, originelle ou matricielle où

• 23 – Propos tenu par Michel Vinaver lors d'une rencontre organisée avec Claire Menaucourt (comédienne) dans le cadre d'un de mes cours de Licence 3 « Le théâtre de Michel Vinaver », le 30 novembre 2006 à l'université de la Sorbonne Nouvelle.

• 24 – Cf. Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé Poche, 1999.

l'influence exercée par *L'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau tient une place capitale) et les auteurs de théâtre peuvent s'en nourrir, les convoquant implicitement ou explicitement. Dans *Les Tristes Champs d'asphodèles* (1999) de Patrick Kermann, par exemple, le chœur des Empuses rappelle les Sirènes charmant Ulysse. Dans *Les Céphéïdes* (1983), première pièce de Jean-Christophe Bailly, l'ensemble du texte est traversé de part en part par le mythe de la voix originelle : des « voix », jadis dispersées, des « paroles qu'un peu d'être entoure », apparaissent le temps d'une nuit, sur une plage. Dès lors, la rumeur remonte. La plage (à la fois plage de temps – plage de sable selon l'auteur) devient le lieu de rassemblement d'une « mémoire mise en pièce ». En neuf tableaux, une voix éclatée se fait entendre. La pièce alterne dialogues (à deux ou plusieurs personnages) et séquences récitatives. Certains personnages sont membres d'un chœur disparate qui se dissout dès sa deuxième intervention pour laisser place au dialogue. D'autres sont des figures intertextuelles, elles aussi échos d'un autre âge. Se greffe par collage un dialogue extrait de *L'Entretien de la pluralité des mondes* de Fontenelle : un savant et une marquise, se promenant une nuit dans un parc, y parlent du théâtre comme d'un univers. La pièce repose ainsi sur un principe de discontinuité qui consiste à « casser [...] la voix en morceaux²⁵ ». Alliée à des procédés intertextuels, l'écriture fragmentaire fait office de passage d'un dit entendu ailleurs. Celui-ci déborde et excède le dialogue. Il convient de comprendre qu'avant d'être locutrices, les figures des *Céphéïdes* sont à l'écoute d'une voix perçue comme originelle. Aussi, le choix du discontinu renoue-t-il avec la quête d'un langage préexistant au dialogue intercommunicationnel. Quoique perdue, cette voix originelle porte sa trace dans les êtres et anime la nature en son entier : « Comme s'il y avait une supplication de la terre et dans cette supplication quelque chose de suffisant, qui nous rejette – et qui n'attend rien²⁶ », dit l'aveugle des *Céphéïdes*. « La voix humaine a dû s'éloigner en se formant selon l'unité que lui réclamait le langage », écrit Jean-Christophe Bailly dans *Le Propre du langage*, et de poursuivre : « Mais elle lui reste liée, elle est par rapport à elle comme une parente²⁷... »

À ces mythes et topoï viennent s'ajouter les mythes littéraires d'une vocalité artificielle²⁸ (se manifestant surtout dans la deuxième moitié du XIX^e siècle) et qui ne manquent pas d'être réinvestis à l'époque moderne et contemporaine où

• 25 – Jean-Christophe BAILLY, « Où reste-t-il de l'intensité? », entretien sur *Les Céphéïdes* avec Jean-Christophe Bailly, *Théâtre/Public*, Gennevilliers, n° 52-53, 1983, p. 22.

• 26 – *Les Céphéïdes*, op. cit., p. 59.

• 27 – Jean-Christophe BAILLY, *Le Propre du langage, Voyage au pays des noms communs*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 53.

• 28 – Dans la mythologie de la vocalité artificielle, telle qu'elle se déploie au XIX^e siècle, la voix s'associe à la machine et devient source d'images où se mêlent la science, le fantastique et le merveilleux.

la « voix artificielle » hante le quotidien de tout un chacun et modifie les rapports entre l'individu et le monde qui l'entoure. Les auteurs de théâtre, là encore, n'y sont pas indifférents, ces technologies envahissant progressivement leur quotidien mais aussi les plateaux de théâtre. Certaines pièces font ainsi état d'écrans de télévision ou d'ordinateurs, de téléphones, de postes de radio, de voix d'aéroport, d'interphones, de haut-parleurs... Les voix qui s'y manifestent peuvent simplement relever d'un décor vocal ou participer pleinement de la dramaturgie d'un texte. Ainsi, dans *Les Travaux et les jours* (1979) de Michel Vinaver, les propos tenus aux clientes par téléphone participent d'une esthétique de la dispersion : ils interrompent les répliques et s'immiscent à l'intérieur des répliques, se situant exactement sur le même plan que d'autres discours qui ne sont pas adressés aux clientes de telle sorte que les voix sont livrées sans hiérarchie, accentuant la confusion sonore qui règne dans les bureaux. Dans *À la renverse* (1980), pièce du même auteur, c'est à la télévision qu'on découvre, par les questions d'un journaliste, l'agonie de la princesse Bénédicte de Bourbon-Beaugency atteinte d'un cancer suite à de longues expositions au soleil – agonie qui apporte un contrepoint à la fable (la lutte entre deux entreprises fabriquant de la crème solaire).

Parfois même, ces vocalités artificielles figurent le modèle de représentation qui tient la pièce comme dans *Roaming monde*²⁹ (2005) de Joseph Danan : un homme et une femme, qui ne se rencontrent qu'une fois au cours de la pièce, se parlent le reste du temps par téléphone portable pendant que des voix issues de lieux forts éloignés laissent leurs empreintes sur un répondeur. Comme le souligne Jacques Bonnaffé (qui a interprété le rôle de l'homme), l'appareil téléphonique semble de plus ici éclairer l'écriture et le système des répliques :

« *Roaming monde* est une pièce brève, brève comme un coup de fil. C'est un objet rond et précis comme peut l'être un téléphone portable. L'écriture est là. Avant même d'en penser quelque chose, elle sonne. Et elle sonne juste. [...] Voix et personnages trouvent avec exactitude et simplicité ce qu'ils ont à dire. Le langage est net, il tombe infailliblement. Parfois je me dis qu'on devrait entraîner les comédiens à la parole téléphonique : "Arrête de te creuser Racine, téléphone-le moi, je comprendrai mieux." C'est une façon de voir si la parole fait son trajet³⁰. »

Dans certains cas, ces vocalités artificielles sont surtout le cadre de scènes déconcertantes ou saugrenues. L'avant-dernière scène de *L'Enfant Dieu* (2003), Fabrice

• 29 – Joseph DANAN, *Roaming monde*, Vitry-sur-Seine, Les éditions de la Gare, coll. « Les Carnets de bords », n° 1, 2005.

• 30 – Jacques BONNAFFÉ, « *Roaming monde* de Joseph Danan », entretien avec Jacques Bonnaffé et Joseph Danan par Sandrine Le Pors, revue *Temporairement Contemporain*, Pont-à-Mousson, Journal de la Mousson d'été, n° 6, août 2005, p. 10.

Melquiot fait entendre un surprenant dialogue entre Mahomet et Jésus, ce dernier appelant d'une cabine téléphonique en plein désert. Dans *Madame Ka* (1999) de Noëlle Renaude lors de l'épisode du photomaton, une simple voix de synthèse est l'interlocutrice du personnage :

« Voix de synthèse. – Vérifiez dans le miroir en face de vous que votre image vous plaît. / Madame Ka. – Mon image ne me plaît pas du tout. Avec ce menton je ressemble à maman. Je corrige. / Voix de synthèse. – Avez-vous corrigé votre image? / Madame Ka. – Je crois / Voix de synthèse. – Vous ressemblez toujours à votre mère. / Madame Ka. – Et là? / Voix de synthèse. – Vous ressemblez toujours à votre mère. / Madame Ka. – Et là? / Voix de synthèse. – Vous ressemblez toujours à votre mère. / Madame Ka. – Et comme ça? / Voix de synthèse. – Vous ressemblez toujours à votre mère. / Madame Ka. – Et là? / Voix de synthèse. – Vous ressemblez toujours à votre mère. / [...] Madame Ka. – Cette machine est complètement déréglée. / Voix de synthèse. – Inutile d'accuser la machine³¹. »

Viennent enfin nourrir les imaginaires de la voix, des disciplines de divers horizons qui, chez certains auteurs, prêtent à rêverie ou à réflexion : de la théologie (voix prophétiques, voix de Dieu comme grand acousmate), en passant par la médecine (phoniatrie, troubles du langage), jusqu'à la psychiatrie (schyzes, délires et voix hallucinatoires), et la psychanalyse (domaine où la voix occupe une place de choix puisque, dans le processus analytique, c'est elle qui ouvre l'accès à l'inconscient). Valère Novarina fait ainsi se croiser, dans son œuvre, la réflexion théologique et la référence biblique à une réflexion sur la langue – la réflexion théologique alimentant d'ailleurs depuis longtemps la réflexion sur les possibilités du langage, au moins depuis saint Augustin³².

Le pluriel de la voix

Circonscrire la voix n'est donc pas chose facile. Cela étant, il est possible d'identifier les principales manifestations de la voix dans les textes dramatiques. Dans ce dessein, on peut d'abord se tourner du côté des pièces qui déroulent dans leurs didascalies un ensemble d'indications sonores et vocales spécifiques : voix *off*, personnages-acousmates (personnages invisibles dont on n'entend que la

• 31 – Noëlle RENAUDE, *Madame Ka*, Paris, Théâtrales, 1999, p. 126-127.

• 32 – Cf. SAINT AUGUSTIN, *Œuvres*, vol. I, II et III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998. On consultera surtout le *Sermon 288* (sermon sur la différence entre Jean et le Christ, c'est-à-dire sur la distinction entre la voix et le verbe), *Sermon 293* (explication de la primauté du Christ par rapport à Jean-Baptiste) et le *De Dialectica* (où il essaie de montrer ce qui oppose la voix à la parole).

voix), voix collectives de groupes situés en « hors-scène », présence de chants ou de chansons, personnage ou chœur chantant, expressionnisme sonore de sons, de bruits (naturels ou artificiels), bandes sonores. Un auteur peut aussi intégrer le mot « voix » dans ses didascalies attributives, voire même dans la liste de ses personnages, manière de signifier au lecteur la présence d'une instance locutrice séparée de son corps physique ou dénuée de corps ou encore dont le corps est invisible des spectateurs comme déjà dans *Roberto Zucco* (1990) de Bernard-Marie Koltès où les différentes « voix » de la scène « Zucco au soleil » représentent le chœur invisible des gardiens et des prisonniers.

Mais sous l'angle strict de l'organisation énonciative de la parole, c'est surtout un second phénomène, qui ne relève pas du seul « décor vocal » et qui ne renvoie pas nécessairement non plus à des « voix sans corps », qui attire l'attention : une porosité des discours, des effets de choralité et des démultiplications de voix, qu'un énonciateur semble se démultiplier en plusieurs voix ou, qu'à l'inverse, on entend dans une seule voix plusieurs discours. Dans ces cas précis, en effet, l'identification d'une voix ne se superpose pas nécessairement à l'identification d'une instance énonciatrice clairement identifiable ou unique. On parle ainsi « des voix » d'un même personnage, spécialement quand sa parole se fait polyphonique. Les personnages, aux statuts de plus en plus ambigus (au moins depuis le tournant du XIX^e siècle avec, en tête, Yeats³³, Villiers de l'Isle-Adam³⁴, Strindberg et Ibsen), peuvent être en effet désormais traversés par des paroles aux origines incertaines : ils parlent mais il semble surtout que ça parle à travers eux. Ce faisant, ils nous confrontent au « pluriel de la voix » tel que l'avait déjà souligné Roland Barthes : « Est-ce que j'entends des voix dans la voix ? – Mais n'est-ce pas la vérité de la voix d'être hallucinée ? L'espace entier de la voix n'est-il pas un espace infini³⁵ ? »

Les auteurs dramatiques qui racontent aujourd'hui ce pluriel de la voix, si justement formulé par Roland Barthes, et surtout inventent les dispositifs dramaturgiques propres à le déployer et à le faire retentir en nous, outre de défaire toute tentative de fixer la fiction théâtrale dans un point de vue unique, dramatisent un bouleversement dans l'ordre des discours au moyen de « personnages » (jamais exactement identifiables à des « personnes », plutôt des « masques » entretenant nécessairement une distance avec le monde³⁶) qui, avant ou au lieu

• 33 – Cf. Pierre LONGUENESSE, *Yeats dramaturge, le regard et les voix*, Rennes, PUR, 2011 (à paraître).

• 34 – Cf. Geneviève JOLLY, *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, 2002.

• 35 – Roland BARTHES, « Le grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus*, dans *Essais critiques*, t. III, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 240.

• 36 – C'est la tradition du théâtre bourgeois, je le rappelle, qui a le plus entretenu l'ambiguïté entre le personnage de théâtre et la « personne ». Toutefois, dès la fin du XIX^e siècle, la mise en question d'un moi unifié jette le discrédit sur cette conception. Ainsi, Friedrich Nietzsche (*La Naissance*

d'être proprement constitués, concentrent les contradictions d'un être, voire d'un ensemble social, composé de multiples représentations du monde.

Le mot « voix » s'utilise également pour nommer les locuteurs d'un chœur. Le chœur abolit les identités pour figurer soit un « personnage collectif » – les voix d'un nombre indéterminé d'acteurs (filles et garçons) se fondant dans un ensemble quand ils ne sont pas les « personnages » d'une scène dans *Mais où est donc Mac Guffin ?* (2004) d'Eugène Durif –, soit une foule anonyme – celle des voyageuses et voyageurs, simplement désignés « Un(e) voyageur(se) » (avec indifférenciation de genre, donc), « Deuxième voyageur(se) » jusqu'au « Sixième voyageur(se) » qui, dans la scène du compartiment de train, découvrent le jeune Auren dans *Les Aventures d'Auren le petit serial killer* (2003) de Joseph Danan –, soit un groupe – dans *Le Petit Köchel* (2000) de l'auteur québécois Normand Chaurette, la réunion des voix de quatre mères défaisant les identités pour faire émerger une parole quasi ritualisée qui se dirigerait vers un fils qui, terré au sous-sol, a décidé de se pendre ce jour-là, ou encore une communauté – les récitants de *La Mastication des morts* (1999) de Patrick Kermann composent le chœur des voix d'une communauté disparue, celle des morts qui peuplent le cimetière campagnard d'un village pour faire entendre leurs voix dérobées au silence depuis près d'un siècle.

Si ces communautés vocales trouvent à l'évidence leur origine dans les anciens chœurs et coryphées, ces derniers sont réinventés de manière à porter un autre regard sur le monde. L'inflexion des écritures dramatiques vers la choralité signe en effet une évolution des enjeux dramatiques que diverses générations d'auteurs explorent à leurs façons. Les voix du chœur, ce peut être ainsi désormais des « voix stéréophoniques » devenues l'écho sonore d'un monde environnant où surgissent brusquement des débris de paroles sans qu'on sache qui parle (l'épisode du festin de mariage de *Par-dessus bord* chez Michel Vinaver), des « voix défaites » au sens où elles sont issues d'un « chœur constitué » qui s'est soudainement disloqué (le chœur dans *Thrène* chez Kermann qui se dissout lors de l'apparition de « L'homme-bête »), les voix « mémorielles » qui vont et viennent en se souvenant (le chœur des pleureuses dans *Quelqu'un manque* d'Emmanuel Darley, qui, auprès de l'épouse et de l'ami, se rappellent de l'homme mort), ce peut être encore une instance locutrice figurant un chœur désormais dévasté (« Des Voix » qui, au milieu des ruines, ouvre la pièce dans *Ajax/retour(s)* de Jean-Pierre Sarrazac).

de la tragédie) remet en cause non seulement la *mimesis* aristotélicienne, mais la notion même de personne et dénonce sous l'unité apparente du moi des entités hétérogènes. Et, avant le pirandellisme (préface aux *Six personnages en quête d'auteur*) et le théâtre des années cinquante, August Strindberg se méfie déjà du « personnage » et plus précisément du « personnage-caractère » (préface de *Mademoiselle Julie*).

Ce que ces chœurs gardent bel et bien toutefois de la tradition antique, c'est qu'ils se distinguent par le son. Les cinq personnages éponymes des *Huissiers* (1958) de Michel Vinaver, par exemple, se constituent en chœur, prononçant des paroles fortement rythmées et sonores. Affichant leur nature résolument rythmique, il se peut aussi que les chœurs orchestrent des groupes musicaux comme dans *Les Perdrix* de Christophe Huysman : à la scène 3 de la deuxième partie, les Tévodas se réunissent en chœur puis ils se séparent en « Tévoda-Castrat » et « Tévoda-baryton » avant de se réunir à nouveau pour un chant final. Dans une note d'*Ajax/retour(s)*, Jean-Pierre Sarrazac indique que « Des voix » peut être accompagné de musique.

Voix didascaliques, voix du didascale

Dans le champ de l'énonciation, une importance nouvelle est enfin accordée aux didascalies désormais susceptibles de mettre à nu la perméabilité, voire la continuité, entre le tissu du dialogue et celui des indications scéniques. En effet, en dehors des cas de la pièce didascalique (pièce sans dialogue composée uniquement de didascalies telle *L'Heure où ne savions rien de l'autre* de Peter Handke) et de la pièce où les indications scéniques sont à peine distinctes du reste du texte dramatique (comme déjà chez Beckett, *Actes sans paroles I*, 1956 ; *Actes sans paroles II*, 1965 ; *Va-et-vient*, 1965 ; ou chez Marguerite Duras avec son théâtre-récit : *Éden Cinéma*, 1977 ; *Agatha*, 1981), certaines didascalies apportent un point de vue sur les personnages ou sur les actions, laissant deviner la présence d'une voix qui pourrait être celle de l'auteur, ou du moins celle d'un didascale, une voix qui peut réagir à ce qui se passe ou être frappé par l'hésitation – phénomène qui n'échappe pas au répertoire jeune public³⁷, comme dans ces quatre didascalies, la première de *L'Enfant Dieu* (2000) de Fabrice Melquiot – « *Saint Pierre repart, il s'en serait bien jeté un petit gosier. Mais il repassera*³⁸ » –, la deuxième de *Mais où est donc Mac Guffin ?* d'Eugène Durif – « *Sa voix se perd dans le brouhaha, peut-être emportée par une musique dans laquelle se noient les voix mêlées*³⁹ » –, la troisième de *L'Ébloui* (2004) Joël Jouanneau – « *Allons bon, il a disparu le flocon*⁴⁰ » –, la dernière issue de *À la poursuite de l'oiseau du sommeil* (2010) de Joseph Danan – « *Sur les écrans des téléviseurs, c'est peut-être l'oncle Maurice qui parle, ou un quelconque grand-père, ou personne, juste la voix des images*⁴¹. »

• 37 – Par « répertoire jeune public », j'entends les pièces à la fois accessibles aux enfants et aux adultes soucieux de regarder le monde depuis l'enfance.

• 38 – Fabrice MELQUIOT, *L'Enfant Dieu*, Paris, L'École des Loisirs, 2003, p. 19.

• 39 – Eugène DURIF, *Mais où est donc Mac Guffin ?*, Paris, L'École des Loisirs, 2004, p. 20.

• 40 – Joël JOUANNEAU, *L'Ébloui*, Paris, Actes Sud-Papiers, Heyoka Jeunesse, 2004, p. 9.

• 41 – Joseph DANAN, *À la poursuite de l'oiseau du sommeil*, Paris, Actes Sud-Papiers, Heyoka Jeunesse, 2010, p. 17.

Cette présence se signale habituellement par de ponctuelles ou d'incessantes reformulations qui travaillent le tissu didascalique, à l'image de cette didascalie de *Gibiers du Temps* (1995) de Gabilly qui corrige et reformule, dans des parenthèses, les propos énoncés dans les indications scéniques : « *Pythie, sous les projecteurs et la tournette [...] murmure (ànonne, marmonne) quelque chose que l'on n'entend pas ou mal*⁴². »

Le procédé – frappant dans l'œuvre de Didier-Georges Gabilly ou encore dans celle de Valère Novarina – se manifeste surtout quand la didascalie se charge d'une densité subjective (reformulations, hésitations, remarques et commentaires...), ironique (observations et notations qui s'inscrivent en faux contre la certitude de leur propre énonciation⁴³), poétique (inventions langagières, détournements syntaxiques, récurrences rythmiques, assonances ou allitérations) ou encore dialogique (discours rapportés ou narrativisés, convocation de sources locutoires divergentes), bref lorsque la didascalie dépasse de simples indications de régie ou précisions quant aux conditions d'énonciation.

Je renvoie tout particulièrement à la didascalie liminaire de *Gibiers du Temps*. Véritable récit poétique fictionnel, cette seule didascalie liminaire de vingt lignes, derrière un aspect baroque et complexe, interroge le statut de l'instance auctoriale. La voix, qui la dirige, se trouve comme prise au piège de la difficulté à rendre compte de toute représentation. Seule certitude du didascale : « Il y a un théâtre, n'en doutons pas. » Mais derrière cette affirmation, l'écriture didascalique exprime, ligne après ligne, la difficulté à représenter la scène. Est significatif l'emploi du futur second « cela ferait l'affaire » qui, s'il indique une prise de distance du didascale par rapport à ce qu'il dit, exprime aussi une difficulté à se représenter le plateau. L'emploi de l'adverbe « peut-être » (« elles attendent que tout ça soit fini derrière le rideau, peut-être, mais peut-être aussi qu'Agna n'attend rien ») et les multiples répétitions de « si » (« cadavres d'anges si on veut », « s'il y a une porte ») concourent également à cet effet. Plus que la didascalie ne dirige vers un choix fixe et déterminé, elle installe l'indétermination. Cette indécision se loge également dans les noms des personnages évoqués : les « mourants-morts », par exemple. Espace de mise en scène imaginaire pour le lecteur, la didascalie devient également un lieu de doute, voire de contradiction, où se fait entendre la pensée de l'auteur.

• 42 – Didier-Georges GABILLY, *Gibiers du Temps*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1995, p. 149.

• 43 – On trouve déjà ce type de manifestation dans *Savannah Bay* de Marguerite Duras, notamment lorsque l'auteur accole un astérisque en fin de didascalie, offrant un renvoi à l'auteur qui se positionne sur la fiction : « J'adhère personnellement à cette proposition-là », Marguerite DURAS, *Savannah Bay*, Paris, Minuit, 1983, p. 39. L'œuvre de Gabilly abonde également en propos ironiques dont la plupart concernent le jeu de l'acteur : « *Il est rouge, puis livide, puis plus écarlate encore (s'il est possible à un acteur d'être plus rouge-livide-écarlate encore)* », Didier-Georges GABILLY, *Violences, Un diptyque (Corps et tentations suivi de Âmes et demeures)*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991, p. 29.

Au fil de la pièce, de longues didascalies vont ensuite s'intégrer au texte dialogique créant un ébranlement poétique qui abolit la distinction entre texte à lire et texte à dire. Pendant que la parole à lire s'immisce dans la parole à dire, la parole à dire semble se détacher de son lieu d'émission pour se transformer en objet de regard sur la parole à lire. Tout se passe comme si, là où on devrait lire, on entend, et là où on devrait entendre, on lit.

La prolifération des voix didascaliques modifiant les adresses et multipliant les points de vue appelle bien sûr un traitement scénique particulier. Parfois, les metteurs en scène choisissent d'ailleurs de faire dire les didascalies : dans la mise en scène de Stanislas Nordey, les didascalies d'*Excédent de poids, insignifiant : amorphe* de Werner Schwab (Théâtre Gérard Philippe de Saint Denis, 1998) sont intégralement lues. Dans sa mise en scène de *Purifiés* de Sarah Kane (Théâtre des Bernardines, Marseille, 2001), Hubert Colas fait restituer une partie des didascalies par des comédiens.

Il est aussi certains textes dramatiques où la voix d'un personnage, sans être coupée de la fiction, s'assimile à une didascalie adressée. Dans *Le Chant du Dire-Dire* (2000), Daniel Danis fait ainsi dire par ses personnages ce qui pourrait être des didascalies. Dans *E, roman dit* (2004), il fait surgir « Soleil, la Didascalienne », un personnage dont on ne sait d'abord s'il doit ou non être incarné physiquement sur scène (à sa création, dans la mise en scène d'Alain Françon, « Soleil, la Didascalienne » était incarnée – Théâtre de la Colline, 2005) et qui, outre d'avoir la charge de la transmission orale du récit, semble pouvoir se situer n'importe où, voit tout et dans tout⁴⁴ mais aussi détient la particularité de donner la parole ou de contenir d'autres voix (nous ramenant, ici encore, à la pluralité des voix du personnage).

Dans *Promenades* (2003) de Noëlle Renaude, pièce entremêlant codes romanesques et théâtraux, surgit une voix narrative, descriptive et commentatrice qui se mêle aux paroles des personnages que j'appellerais volontiers « voix du didascalique ». Voix-orchestre, elle est en effet l'autorité qui décide de la comparution ou de l'interruption des locuteurs par un appareil varié d'annonces, d'introductions et de conclusions, de commentaires et de récits qui envahissent progressivement l'espace dialogal. Ponctuant les dialogues d'incises, elles contrarient l'actualisation des paroles des personnages et entravent leur dynamique propre. Tantôt, elles provoquent une interférence, obligeant le personnage à se reprendre : « Il serait un

• 44 – De Soleil la Didascalienne on pourrait dire, en reprenant les paroles de Michel Chion, qu'elle est une « voix [qui] se comporterait en voix qui voit » (Michel CHION, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993, p. 43 – les développements de Chion sur la voix au cinéma sont repris et amplifiés dans *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003). Plus encore, c'est à travers elle que passe le regard du spectateur. Dans la pièce, l'histoire de J'il et des Azzadiens, mais aussi certains de leurs dire et de leurs pensées, sont en effet connus du lecteur-spectateur uniquement parce qu'elle décide de les raconter ou de les rapporter.

peu temps (Tom, ami de fraîche date, entre, ici, en scène) il serait temps je répète que vous vous repreniez Bob mon vieux⁴⁵. » Tantôt, elles s'entremêlent si étroitement aux voix des personnages qu'elles provoquent l'incertitude des identités : « BOB. – Il y avait, il se dit, déjà, à l'époque, des canards, je me rappelle, assis ainsi sur l'eau calme de ce superbe lac bleu⁴⁶. » De façon révélatrice, sa disparition dans la troisième Promenade produit une béance dans le dialogue qui, soudainement démis de la fiction « active » qui le soutiendrait, voit sa mécanique s'enrayer. Les discours glissent vers une forme d'anarchie : salutations intempestives, interruptions, scories, retours stériles sur le passé, controverses sans objet, futilités⁴⁷.

L'inflation du tissu didascalique⁴⁸ qui, comme le rappelle Jean-Marie Thomasseau n'est pas un genre littéraire repéré et « se trouve donc libre de ses errances et des ses moyens tout en définissant [lui-même] ses propres contraintes⁴⁹ » ou la présence de dialogues où s'est infiltrée une voix de régie conduisent ainsi à déceler dans certains textes dramatiques la présence d'une voix – voix du doute, du questionnement, de la dispute ou du commentaire – dont on ne saurait toujours dire avec exactitude si elle relève ou non d'une voix du personnage ou d'une voix de l'auteur et qui ne renvoie pas non plus exactement au « narrateur » (au sens romanesque)⁵⁰. Voix de l'errance et de l'infiltration, elle investit l'écriture dramatique pour déplacer ou rendre fluctuantes ses frontières (entre voix de l'auteur et voix du personnage, entre texte dialogué et texte didascalique, par exemple).

Rythme et oralité

À cette approche discursive de la voix s'ajoute une approche rythmique qui renvoie aux procédés d'oralité ou à des processus de diction intérieure dont les études récentes ont contribué à mettre en évidence la présence fréquente d'une voix qui recouvre l'ensemble des personnages. Bien que distinctes, ces deux approches (l'approche discursive, l'approche rythmique) sont, complémentaires. Dans la

• 45 – Noëlle RENAUDE, *Promenades*, Paris, Théâtrales, 2003, p. 17.

• 46 – *Ibid.*, p. 41.

• 47 – Je reprends ici, en partie, des analyses présentées dans un article sur *Promenades* rédigé en collaboration avec Emmanuelle Borgeon in *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 208-212.

• 48 – Rejetées pendant longtemps par la critique, car considérées à tort comme de simples béquilles de la représentation, les didascalies font aujourd'hui l'objet d'études stimulantes, notamment grâce aux travaux fondamentaux en la matière menés par des chercheurs comme Jean-Marie Thomasseau, Sanda Golopentia ou Monique Martinez Thomas. Pour une étude globale sur les didascalies, se référer à l'ouvrage de Sanda GOLOPENTIA et Monique MARTINEZ THOMAS, *Voir les didascalies*, éditions Ophrys, Cahiers du CRIC, Ibérias n° 3, université de Toulouse, Le Mirail, 1994.

• 49 – Jean-Marie THOMASSEAU, « Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie », *Théâtre : le retour au texte?*, Littérature, Paris, Larousse, n° 138, juin 2005, p. 115.

• 50 – Le phénomène remonte au tournant du XIX^e et du XX^e siècle.

lignée des réflexions apportées par Marcel Jousse⁵¹, Henri Meschonnic a ouvert la voie à cette approche rythmique, abordant la voix sous l'angle de *l'oralité* qu'il définit comme, « l'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours⁵² ». Il s'agit alors de penser la voix comme ce qui localise la parole dans la physique de la langue et comme ce qui ancre le discours dans une corporéité du texte. Cette poétique du rythme a pour principal objet de débusquer le sujet ou instance d'écriture qui se construit tout au long d'une œuvre dans l'invention d'un discours singulier composé de modes de significations et de rythmes qui lui sont propres. Aux yeux de Meschonnic, en effet, « tout dans la voix tourne autour d'une obscure notion du sujet⁵³ ». Le lien entre le rythme et le sujet vient de ce que, pour Meschonnic, le rythme ne se fonde pas simplement sur une alternance formelle mais manifeste une organisation du sujet : poétique et éthique se mêlent de façon si étroite qu'elles sont indiscernables. Selon cette approche, relayée par Geneviève Jolly⁵⁴ et investie dans le champ théâtral, « voix des personnages » ou « voix du didascal » seraient donc les différentes facettes d'une seule et même voix : la voix de l'écriture.

Les auteurs eux-mêmes ont pu témoigner d'un intérêt porté à cette voix d'ordre rythmique. Jon Fosse évoque ainsi une « voix de l'écriture » non saisissable de façon sémantique, mais qui renvoie à l'idée d'une forme et d'un rythme : « 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 et qui n'est pas dit, c'est une voix qui vient du silence⁵⁵. » Fosse l'entendrait d'ailleurs au théâtre plus qu'ailleurs :

« Je serais tenté de croire que c'est dans l'écriture dramatique que cette voix qui elle-même ne parle pas et pourtant est présente, est apparue pour la première fois. Car dans la littérature épique et lyrique orale, une voix singulière était si présente que cette autre voix qui ne parle pas pouvait difficilement se faire entendre⁵⁶. »

-
- 51 – Les travaux de Marcel Jousse sur l'observation de l'enseignement oral des textes sacrés hébreux et araméens ont fortement contribué à enrichir la réflexion sur la voix et le texte écrit. Selon Jousse, l'homme est un animal mimeur – il répète la parole entendue –, et son langage passe par tout son corps. Autrement dit, le langage est un geste anthropologique. En ce sens, le corps s'engage dans le langage, et cet engagement se traduit dans un parler qui se transcrit en une parole écrite. MARCEL JOUSSE, *L'Anthropologie du geste*, t. I et II (*La Manducation de la parole*) et III (*Le Parlant, la Parole, le Souffle*), Paris, Gallimard, 1974, 1975 et 1978.
 - 52 – Henri MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité? », *Les États de la poésie*, Paris, PUF, 1985, p. 125.
 - 53 – Henri MESCHONNIC, « Le théâtre dans la voix », *Penser la voix*, s. l. n. d. ; Gérard DESSONS, *op. cit.*, p. 25.
 - 54 – Geneviève JOLLY, *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam, ou la théâtralité paradoxale*, *op. cit.*
 - 55 – Jon FOSSE, « Voix sans paroles », *LEXI/textes*, Paris, L'Arche, n° 4, 2000, p. 221-224.
 - 56 – *Ibid.*, p. 224.

Cette approche rythmique a été poursuivie par Marion Chénétier⁵⁷ qui, pour sa part, convoque la notion d'oralité qu'elle ne limite pas à la sphère de la bouche ou du « parlé ». Prenant notamment appui sur les travaux de Meschonnic et de Lucie Bourrassa⁵⁸, elle éclaire des textes de théâtre qui accroissent les richesses phonétiques et articulatoires de la langue pour l'ouvrir à de nouveaux champs et de nouveaux modes de signification. Bien qu'elle distingue « l'oralité » de la « voix », elle reconnaît dans ces œuvres la présence de « voix » : celles qui font parler des morts ou encore celles qui introduisent (par le biais du récit rétrospectif) un décalage temporel entre le temps de l'énonciation et le moment représenté. Mais, face à des textes dont l'instabilité formelle et discursive masque souvent les sources d'énonciation, Marion Chénétier entend et voit d'abord surgir un rythme lisible dans l'écriture par des procédés qui concourent à façonner la diction intérieure du lecteur.

Parmi ces procédés, les plus significatifs sont les moyens d'encodage de la diction : préciser un silence par une didascalie (« pause » ou « silence »), mettre en valeur un amuïssement de la voix par un blanc typographique, signaler une accentuation particulière par l'italique, indiquer le volume par l'inscription des lettres en majuscules, traduire l'exclamation par l'emploi des majuscules, signaler par des barres obliques que des locuteurs parlent en même temps, préciser le débit par l'abolition de la ponctuation (geste vocal en grande part autorisé par Michel Vinaver⁵⁹), créer une parole fautive proche de l'oral (l'oubli volontaire d'un élément constitutif de la négation, l'élimination ou l'élision de pronoms personnels, par exemple), inscrire les vibrations de l'oral dans l'écrit (en commençant une phrase par des vocalisations ou des grommellements, par exemple), privilégier les anomalies de la langue monstrueuse à la langue bien tenue (les divers

• 57 – Marion CHENETIER, *L'Oralité dans le théâtre contemporain*. Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010.

• 58 – Cf. Lucie BOURASSA, *Rythme et sens, Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, 1993.

• 59 – Michel Vinaver a plusieurs fois commenté son usage de la déponctuation : « Pourquoi l'absence de ponctuation : – Parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne sont pas nécessairement là où se trouveraient les signes. Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte, de le mettre plus près de la réalité des choses dites. – Parce que la ponctuation – qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude – fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. Elle organise, elle fige, alors que le propos, ici, est d'atteindre la plus grande fluidité que le langage (comme il m'est donné de l'écrire) le permet », Michel VINAVER, « Notes pour *À la renverse* », *Théâtre/Public*, Gennevilliers, n° 39, mai-juin 1981, p. 16. Pour l'auteur, la déponctuation ne releva pas d'abord d'un acte d'écriture mûrement pesé et réfléchi : « L'abandon de la ponctuation m'est arrivé, ça n'a pas été une décision. La ponctuation m'est tombée des mains » (intervention de Vinaver en séminaire à Théâtre Ouvert, à Paris, le 8 mars 2003).

bégaiements, imprécisions, ruptures, reprises et inachèvements dans les pièces de Daniel Lemahieu).

En chemin, ce peut être aussi rendre un certain « parlé » et travailler la matière sonore : en travaillant sur des tics ou des habitudes de langage (le « voilà » qui ponctue aujourd’hui certaines de nos phrases à l’oral dans la pièce du même nom, *Voilà* [2007] de Philippe Minyana), par l’introduction de tournures dialectales (*Entre chien et loup* de Daniel Lemahieu [pièce écrite en 1979, nouvelle version en 1997] mêle le picard, le patois du Nord et le joul de telle manière à inscrire l’écriture dans une langue issue d’un terroir mais qui est aussi, et d’abord, une langue refaçonée et inventée), par la multiplication de timbres et de registres (dans *Par-dessus bord*, première pièce où Michel Vinaver intègre l’espace de l’entreprise, sont convoqués le jargon de bureau, la parole des hautes sphères de la finance, le franglais et autres idiomes), ou encore par le recours au multilinguisme (*Shadow Houses* [2010] de Mathieu Bertholet où les monologues sont parfois bilingues et où le travail vocal rend compte d’un rapport singulier au langage d’un auteur polyglotte).

Lorsqu’ils se trouvent particulièrement mis en relief et surtout quand ils excèdent les possibilités d’un « théâtre mental », ces procédés d’encodage de la diction interrogent avec acuité le statut de la parole et de l’adresse. Car ils expriment la volonté du sujet de l’écriture d’établir une relation plus directe avec le lecteur, ils posent une question essentielle, celle de la réception du texte. En effet, la notion d’oralité déploie une variété de moyens qui sont destinés à rendre le lecteur acteur du texte. S’il ne s’investit pas, l’œuvre lui demeure close.

Les dramaturgies de la voix

Face aux différents sens que recouvre le mot « voix », précisons-le donc, « la voix », dans l’acception qui lui sera ici accordée, se manifeste dans les écritures, et tant au niveau du rythme que des stratégies discursives. Elle est une donnée dramaturgique.

En d’autres termes, on sera ici attentif à ces écritures qui ont la particularité de situer les personnages – et, avec eux, le lecteur ou le spectateur rivé à leur écoute – dans une zone de langage où, pour reprendre l’expression beckettienne, il semblerait que tout soit « uniquement une question de voix⁶⁰ » : depuis les voix qui se détachent des corps avant d’y revenir, en passant par celles dévoilant des bribes d’histoires qui hantaient jadis d’autres voix et d’autres corps, jusqu’à ces voix – labiles, plus ou moins chorales et aux identités souvent indéfinies ou

• 60 – Samuel BECKETT, *L’Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 64.

fluctuantes – dont certaines vont s'inclure au personnage pour parler simultanément ou successivement en lui.

On reconnaît à l'évidence déjà chez Samuel Beckett – outre son roman *L'Innommable* on pense particulièrement à *Pas Moi*, à *La Dernière Bande*, à *Pas*, à *Cette fois* ou encore à *Dis-Joe* et *Cascando* – mais aussi chez Marguerite Duras (*Savannah Bay*, par exemple), ce qui caractérise un pan important de ce théâtre des voix : une écriture habitée par des personnages dont on ne sait plus toujours qui se profile derrière ce qui est dit, tant l'écart se creuse entre les paroles qu'ils énoncent et la voix qui les émet ; des personnages transformés en récitants ou narrateurs d'eux-mêmes ; des personnages souvent en perte d'identité, saisis dans un continuel va-et-vient entre une parole collective et un corps singulier ; une langue rendue étrangère par ses multiples disjonctions et son psittacisme incessant, voire insensé ; des locuteurs qui sont d'abord des écoutants.

Dans les dispositifs dramaturgiques, les voix – dont beaucoup relèvent d'un rêve communément partagé, celui d'un théâtre où, selon les mots de Didier-Georges Gabily, il serait « encore possible de [...] faire entendre des voix non normalisées – anormales⁶¹ » – promettent de belles aventures au metteur en scène mais aussi à l'acteur dont on peut s'interroger sur le statut quand il doit figurer un personnage fragmenté ou atopique. Toutefois, à l'exact endroit où je me propose de les mettre au jour, les voix ne relèvent pas encore du plateau et ne sont pas encore « physiques » ou « phoniques ». Elles appartiennent d'abord à un texte de théâtre au renouvellement duquel elles contribuent tant du point de vue de son organisation que de la production globale du sens.

Les nouvelles modalités d'apparition de la voix dans les textes contribuent au renouvellement des écritures dramatiques, spécialement chez celles qui ne se plient plus nécessairement à un espace-temps unifié ou qui, se refusant à montrer tel ou tel événement, préfèrent les convoquer dans l'imagination du lecteur et du spectateur. Les voix peuvent ainsi offrir la possibilité d'ouvrir le texte théâtral à d'autres distributions de la parole dans l'espace et dans le temps : un espace qui se structure parfois uniquement par les voix (quand les indications spatiales sont totalement écartées), un temps qui (surtout avec l'abandon de la norme chronologique) peut se pluraliser en différents temps. Autant de phénomènes qui, s'ils constituent encore une tendance minoritaire, convient à repenser la place du personnage dans le drame, celle-ci n'appartenant plus seulement au lieu où le personnage se situe mais se trouvant plutôt soumise au déplacement incessant des (coor)données énonciatives et rythmiques.

• 61 – Didier-Georges GABILY, « Désordre liminaire », *Violences, Un diptyque (Corps et tentations* suivi de *Âmes et demeures*), *op. cit.*, p. 10.

Elles autorisent ensuite (mais pas nécessairement) un morcellement de la fable ou du moins la détournement de son cours initial, particulièrement lorsque les auteurs ne passent pas par le biais de personnages nettement définis (préférant les tailler dans la matière du cœur ou les réduire à l'anonymat) et n'ont pas recours à une action motrice ou à une résolution d'action⁶², renouant alors bien souvent avec un désir déjà formulé par Pasolini, celui de faire « entendre plutôt que voir⁶³ ».

En plus de se trouver susceptibles de participer de ce qu'on appelle un « théâtre de l'oreille » qui, de Michel Vinaver à Valère Novarina, se soumet à un nombre incroyable de traitements différents, elles permettent enfin d'ébranler nos conceptions de l'identité des êtres représentés et ne manquent donc pas de pointer l'état de crise du personnage diagnostiqué par Robert Abirached⁶⁴ dans le théâtre moderne – phénomène qu'il convient toutefois de contextualiser en regard des mutations du personnage théâtral contemporain qui n'est plus nécessairement individué et dont les contours sont désormais, comme l'ont montré Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, à « recomposer⁶⁵ ».

La traversée des voix

Suivre les parcours empruntés par ces voix, c'est ainsi découvrir des lieux qui hantent nos esprits, nos imaginaires et les écritures de ces dernières décennies, mais c'est aussi faire l'expérience d'un temps, d'un espace, voire d'un corps hors de notre portée – phénomène qui n'est, après tout, pas autre chose que l'expérience même du théâtre. À entrer dans ce territoire, on découvrira des écritures d'une étonnante prodigalité qui, contribuant à émanciper le texte dramatique de l'univocité et du monologisme dénoncés par Bakhtine⁶⁶, participent de l'instauration

• 62 – Par « action », il faut entendre avec Joseph Danan, « la “grande action”, telle que les tragiques grecs en ont imposé le modèle pour des millénaires : une action d'abord projetée, s'enclenche au début de la pièce et trouvera son achèvement à la fin ». Cette crise de l'action ne signifie pas toutefois la « disparition de toute action d'ensemble » : « L'action d'ensemble, lorsqu'elle est maintenue, a changé de sens et devient, selon le cas, lointaine, fantomatique ou purement intérieure, d'apparence aléatoire – rarement le résultat d'un projet, d'un plan préétabli, d'un engrenage nécessaire », Joseph DANAN, « Action(s) », *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, s. l. n. d. ; Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Études Théâtrales*, Louvain-La-Neuve, n° 22, 2001, p. 17-18 (réédité sous le titre *Lexique du drame moderne et contemporain*, Saulxures, Circé/poche, 2005).

• 63 – Cf. Jean DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, éditions Pierre Belfond, 1970.
• 64 – ROBERT ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, puis Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

• 65 – Je renvoie à l'ouvrage de Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales, 2006.

• 66 – Selon Bakhtine, en effet, ce n'est pas au théâtre, c'est dans le roman que le dialogisme se manifeste. En apparence dialogique, le théâtre serait en réalité intrinsèquement monologique : « Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté [...] ; au contraire,

de ce que Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette ont appelé un « nouveau partage des voix⁶⁷ ». Ce « nouveau partage des voix », résolument placé sous le signe d'une évolution du langage dramatique, peut se circonscrire de diverses manières. Certains critiques dramatiques – en premier chef Christophe Triau, Martin Mégevand, Geneviève Jolly et Mireille Losco – l'abordent sous l'angle de la dispersion des voix, convoquant la notion, particulièrement opérante, de « choralité⁶⁸ » – notion apparue depuis que les membres du chœur ne parlent plus nécessairement dans la même direction (comme dans le chœur antique) mais sont au contraire des voix disséminées et parfois même en opposition. Ici, sans exclure ce concept de « choralité » nous l'approcherons essentiellement par le biais d'un phénomène particulier, celui de la délocalisation du personnage qui prend de multiples facettes, selon que les voix s'incluent à lui, s'excluent de lui ou, de manière plus radicale, tendent à se substituer à lui.

Ce sont ces trajectoires, signes d'une mobilité dont les modalités sont en fait très variables, que je propose d'observer à travers un corpus de textes qui, chacun à leur manière, contribuent à façonner un théâtre des voix (pièces relevant du répertoire jeune public incluses) – *corpus* dont le spectre est à la fois large (on entreprendra le parcours d'une cent soixantaine de pièces d'une quarantaine d'auteurs aux esthétiques variées) et restreint (d'autres auteurs auraient pu être convoqués, il a fallu faire des choix, et les pièces parfois simplement évoquées mériteraient toutes des études plus fouillées). Désormais, en effet, plutôt que (ou avant) de le mettre en fiction ou en fable, certains auteurs préfèrent « mettre en voix » le personnage ou du moins le travailler dans la voix – une voix qui a en charge de faire entendre et de faire voir le monde à travers les distorsions qu'elle impose au réel. En chemin, on montrera les lieux mais aussi les corps que les voix du texte théâtral contemporain peuvent habiter (qu'ils soient accueillants ou inhospitaliers), voire les espaces

pour être vraiment dramatiques, elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. [...] Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène », Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres Vives », 1970, p. 47

• 67 – L'expression vient de Jean-Luc NANCY, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1982. Elle est reprise par Jean-Pierre SARRAZAC dans un ouvrage collectif dirigé avec Catherine NAUGRETTE, *Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, t. I et II, *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, 31/2004 et 33/2005.

• 68 – Christophe TRIAU, *Alternatives théâtrales*, s. l. n. d., n° 76-77 (*Choralités*), 2003; Mireille LOSCO et Martin MEGEVAND, « Chœur / Choralité », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé / Poche, 2005; M. MEGEVAND, « Choralité », *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers et C. N. S. A. D., 2005; et Geneviève JOLLY, « La Choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale », *Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.

et les personnages qu'elles contiennent, que les écritures dramatiques partent de la constitution d'un personnage pour le déformer par l'intrusion de telle ou telle voix ou qu'inversement elles cherchent à provoquer une partition vocale capable de susciter, par petites touches, l'apparition d'un personnage. On sera enfin sensible à ces écritures qui, travaillant le battement du rythme dans l'espace dramatique, font des voix l'origine et l'objet d'une dynamique de la sensibilité.

Pour ce faire, j'opterai pour la lecture croisée et pratiquerai quelques effets de gros plans qui contribueront à cartographier les principales migrations du personnage théâtral contemporain dans les voix, quand bien même ce dernier serait mis de côté ou semblerait, comme dans certains jeux d'optique connus de l'œil myope, s'absenter quand on croira l'approcher.