



HAL
open science

Plurilinguisme sur les scènes contemporaines de 1990 à 2010 : musique de la langue et bruit du monde

Dandelion Epaud

► To cite this version:

Dandelion Epaud. Plurilinguisme sur les scènes contemporaines de 1990 à 2010 : musique de la langue et bruit du monde. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2024. Français. NNT : 2024REN20006 . tel-04645272

HAL Id: tel-04645272

<https://theses.hal.science/tel-04645272v1>

Submitted on 11 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE DE DOCTORAT

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Arts du spectacle (théâtre)*

Par

Dandelion EPAUD

**Plurilinguisme sur les scènes contemporaines de 1990 à 2010 :
musique de la langue et bruit du monde.**

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 2 février 2024

Unité de recherche : EA 3208 - APP Arts Pratiques et Poétiques

Rapporteurs avant soutenance

Joseph DANAN Professeur émérite d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle
Pierre LONGUENESSE Professeur d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle

Composition du Jury :

Jeanne BOVET Professeure agrégée en littératures de langue française, Université de Montréal
Joseph DANAN Professeur émérite d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle
Pierre LONGUENESSE Professeur d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle

Dir. de thèse : Sophie LUCET Professeure d'études théâtrales, Université Rennes 2
Co-dir. de thèse : Joseph DELAPLACE Professeur de musicologie, Université Rennes 2

THESE DE DOCTORAT

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : *Arts du spectacle (théâtre)*

Par

Dandelion EPAUD

Plurilinguisme sur les scènes contemporaines de 1990 à 2010 : musique de la langue et bruit du monde.

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 2 février 2024

Unité de recherche : EA 3208 - APP Arts Pratiques et Poétiques

Rapporteurs avant soutenance

Joseph DANAN Professeur émérite d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle
Pierre LONGUENESSE Professeur d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle

Composition du Jury :

Jeanne BOVET Professeure agrégée en littératures de langue française, Université de Montréal
Joseph DANAN Professeur émérite d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle
Pierre LONGUENESSE Professeur d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle

Dir. de thèse : Sophie LUCET Professeure d'études théâtrales, Université Rennes 2
Co-dir. de thèse : Joseph DELAPLACE Professeur de musicologie, Université Rennes 2

Remerciements

À Sophie Lucet et Joseph Delaplace, mes directeur·ices de thèse, qui ont cru à ce projet depuis le tout début. Merci pour leurs conseils, leur patience, leur bienveillance, pour m'avoir laissé le temps et m'avoir laissé faire les choses à ma manière même quand la manière en question n'était pas très homologuée. Pour n'avoir, semble-t-il, jamais douté de moi, ce qui a été plus que salutaire pour arriver au bout de ce travail... Ainsi que pour leur disponibilité durant les derniers jours précédant le rendu.

À Jeanne Bovet et Philippe Blanchet, les membres de mon CSI, pour leur écoute et leur bienveillance. Pour avoir tenté de faire remonter au mammoth administratif les difficultés qui étaient les miennes. Et pour la pertinence de leur regard extérieur.

Aux membres du jury, Jeanne Bovet, Joseph Danan, Pierre Longuenesse, pour avoir accepté d'évaluer ce travail, malgré des emplois du temps déjà bien chargés, et d'y apporter leur expertise, qui je n'en doute pas lui sera fort bénéfique.

À Valérie Marie-Cohier et les membres de l'équipe administrative de l'école doctorale pour leur travail trop souvent invisible et pour veiller sur nous avec une patience indéfectible malgré des règles du jeu changeant constamment et des plateformes en ligne pour le moins capricieuse.

À Alexandre Koutchevsky de m'avoir donné ma chance en tant que dramaturge sur une création plurilingue. Et à Álvaro Martínez León pour avoir pris le temps de répondre à mes questions, parfois maladroitement.

À Patricia et Fabrice, mes parents, pour nous avoir transmis l'amour des livres et de la musique, et un sacré paquet de curiosité. Pour avoir accepté de ne pas toujours comprendre et être resté·es à mes côtés malgré tout. Pour avoir été là quand tout s'écroulait. À Eliot, mon frangin, avec qui c'est un plaisir et un honneur d'avancer dans la vie. Pour les bières et les chansons. Pour n'avoir finalement jamais rien vu d'autre en moi qu'un pirate mal calibré. À Manon, pour le pétilllement que tu apportes dans ce joyeux bordel.

À Greenie, pour tout un paquet de choses qui ne veulent pas rentrer dans les mots (ironique, n'est-il point ?). Pour me supporter envers et contre tout. For putting up with my shit, all of them. Pour être toujours là. Pour me laisser le droit d'être bizarre sans même me signifier que c'est bizarre. Et tout le reste.

À Crona, grande Impératrice de la pause, et à Vanya, petit Tyran poilu qui a bravement pris la suite. Pour tous les mi, les mroua, les ronrons et les tiptiptiptips qui ont sauvé ma santé. La

magie existe, elle a quatre pattes et elle miaule parce qu'on voit le fond dans le coin de la gamelle et c'est scandale un peu.

To Kay, for being the most amazing Friend Over the Pond (this should be a thing), for being the best secret keeper this paranoid could ever dream of. May life be kinder to you. May your relatives never have to contact me.

À Lou, pour être une des plus formidables personnes sur cette planète et sans qui j'aurais abandonné un milliard de fois. J'espère que ce signal discret te parviendra.

À Pierig, pour les échanges quasi quotidiens de memes, de bêtises, de chansons, les discussions sérieuses au milieu et être venu prendre des photos stupides de mon stupide compteur pour mes stupides proprios.

À Cess et Léonore pour s'être assuré que je me nourrisse et avoir fait tout leur possible pour. Et bien sûr pour tout le reste.

À Amaury, Manon et Floriane, pour toujours faire partie de mon monde, même si d'un peu plus loin. Vous savoir là quelque part même si on n'arrive pas à se croiser m'est précieux.

À Freaks, pour toutes les discussions sur la création de fiction et avoir ragé avec moi si souvent. J'ai si hâte d'avoir enfin de l'énergie pour qu'on écrive une histoire cracra ensemble ! Pour faire partie de ma vie même si tu es aussi ermite que moi.

À Aube, pour s'être implicitement lancé'e avec moi dans une étude comparative des œuvres à base de voyage temporel et autre boucle. Et pour aussi discuter construction de fiction avec moi.

À Thylia et Tiffany, pour toujours papoter traduction, beauté des langues, et détérioration de nos milieux pros en ma compagnie. Un plaisir de naviguer cette galère avec vous, merci de la rendre supportable et risible.

À Vi et Solen, les années passent, les prénoms et les pronoms aussi, mais vous êtes toujours là. Ce qui est quand même absolument impossible à croire. Merci pour tout.

À Léna, pour sa douce intelligence et sa colère brillante (dans tous les sens du terme). Pour avoir si souvent discuté avec moi de la recherche depuis la marge, et comment gérer nos points de vue situés, l'émotionnel et la raison.

À mes camarades de RP, grâce à qui j'ai pu garder un rapport sain à l'écriture (et qu'est-ce que j'en avais besoin !) et pour toutes les aventures. À celles et ceux qui sont depuis devenu·es des ami·es précieux·ses, Caroline, Clarisse, Marie-Charlotte, Océane, Clea, Lys et Cédrik.

À Mi, pour partager mes obsessions (qui sont des personnages obsessifs, à croire qu'on a un goût pour la mise en abîme) et les conversations aux bordures du monde. À Lisbeth, pour avoir quelques tours d'avance dans la vie, et pour les partager avec nous. But you wouldn't know what being wrong feels like, right ?

Au serveur PhD students pour tout le temps passé ensemble et tous les échanges sur tellement de choses. Un remerciement tout particulier à mes camarades du #RushFinal qui m'ont si souvent aidé à redescendre. Ainsi qu'aux adeptes de #LHorlogeParlante, qui n'est toujours pas une secte (rassurant non ?), mais à qui je tiens à dire qu'il sera toujours 17h17 dans mon cœur.

À tous les camarades au fond du terrier d'Alice, à tous les adelphe·s de Neo, pour leur colère, leur amitié, leurs mots, leur lutte, leur douceur, pour m'avoir fait grandir et m'avoir appris à parler ma langue. Alex, Calvin, Saule, Khal, Erin, Cléa, Groschatgris, Billy, Yuffy, Leila, Ash, Lara, Julie, Kamila, Alistair et tant d'autres... À celles et ceux dont on prononce les noms des larmes dans la gorge, à nos fantômes.

À tous les artistes que j'ai pu écouter durant ce travail et dont la liste serait bien trop longue. On dira simplement que la durée moyenne des chansons a augmenté au fur et à mesure de la rédaction. Fascinante corrélation.

À tous les streamers et streameuses que j'ai regardé·es d'un œil pendant la rédaction et qui m'ont apporté une légèreté salutaire quand ce travail me donnait envie de me taper la tête sur les murs... OPcrotte, Maxwell, Dollywood, Fannyfique, AliceRage, Raava, Euuhhh et quelques autres.

À David, Senua, Killian, Jeanine, Marik, Rebecca, et les autres, dont les histoires m'ont aidé à faire sens de la mienne.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	7
Introduction	11
Partie I : Qu'est-ce qu'une dramaturgie plurilingue ?	43
Chapitre I. Cadrage	45
I. Dramaturgie plurilingue	46
A. Retour historique	46
B. Ce que ce n'est pas	60
C. Concrètement, à quoi ça ressemble ?	64
D. Le théâtre musical	70
E. Son et sens	84
F. Constitution du corpus	90
II. Usage et fonction.....	92
A. Histoire de transmission	93
B. Écouter le monde bouger.....	105
III. Principe de fonctionnement	111
A. Le millefeuille linguistique	112
B. De la diversité des matériaux... ..	122
C. ... à la diversité des langues	128
Chapitre II. Niveau de lecture	139
I. La langue comme outil de narration.....	139
A. De l'évolution du personnage	139
B. Imaginaire linguistique et stéréotype culturel	146
C. Réalisme vs poétisation	152
II. La langue comme outil dramaturgique.....	158
A. Constitution d'un territoire	159

1. Se perdre dans la langue de l'autre.....	159
2. Construire des murs.....	163
3. Se fondre dans la masse.	167
4. Identité bilingue, ou presque	171
B. Matérialisation de la pensée	175
1. Les nœuds entre langue et pensée.....	175
2. Allo ? Y a quelqu'un ?.....	178
3. Parler à l'autre... ou pas.	185
C. Matérialisation du drame.....	190
Partie II : Représenter le réel.....	203
Chapitre 1 : Partir sur des bases communes	207
I. Ancrer le groupe, encre le sens	207
A. Construire les liens	208
B. De l'importance de la convention	223
C. Mais vous n'aurez pas ma liberté de créer	233
II. Entre réel et fantasme	242
A. Un air authentique	243
B. « La réalité a une sacrée force d'impact ce soir. »	256
Chapitre 2 : La langue comme outil de construction.	273
I. Dynamiques de construction	274
A. Moyen de reconnaissance.....	274
B. Place de l'altérité	295
1. Rompre l'isolement	296
2. D'une langue à l'autre	301
II. Impact du plurilinguisme sur la perception du monde.....	314
A. L'alternance codique	315
1. Grands principes de l'alternance codique.....	317

2.	De l’art de la conversation plurilingue	321
3.	Construction plurilingue de l’œuvre	329
B.	Multiplication des langues, multiplication des espaces-temps ?	332
1.	Cartographie linguistique et imaginaire	332
2.	Vous êtes ici (et maintenant)	339
3.	Partout et nulle part.....	341
4.	Jet lag.....	343
Partie III :	La langue, les langues, et autres viscères.....	349
Chapitre 1 :	Désosser la langue	353
I.	La langue, à quoi ça sert finalement ?	356
A.	Fonction référentielle	358
B.	Fonction expressive ou émotive	361
C.	Fonction conative	366
D.	Fonction phatique	368
E.	Fonction métalinguistique	371
F.	Fonction poétique	374
II.	Sortir du sens, sentir le son.....	382
A.	Une histoire de temps	384
B.	Une histoire d’état d’esprit	389
C.	Une histoire de structure.....	396
Chapitre 2 :	Matérialiser l’invisible	405
I.	L’irreprésentable	406
A.	De l’événementiel au banal.	408
B.	De l’art de la perte.	419
II.	La langue est un organe.....	437
A.	Voix et corps	439
1.	Corporéité du texte	440

2. Corps absents	446
3. Tactique du choc	449
4. Fragmentation et dispersion	454
B. Voix et mort	459
1. Goodbye to a perfect world	460
2. That's it	465
3. Jamais ne dis ta douleur en la langue de l'ennemi.	468
Conclusion.....	481
Bibliographie.....	501
Annexe	ii
Entretien avec Álvaro Martínez León	ii

*Perfume was first created to mask the stench of foul and offensive odors...
Spices and bold flavorings were created to mask the taste of putrid and rotting meat...
What then was music created for ?
Was it to drown out the voices of others, or the voices within ourselves ?
I think I know!*

Introduction

« Zes : In elke productie moeten op het toneel minstens twee verschillende talen worden gesproken².

Six : At least two different languages must be spoken on stage in each production³.

Six : Au moins deux langues différentes doivent être parlées sur scène dans chaque production⁴. »

En 2018, Milo Rau, metteur en scène suisse, prend la direction du NTGent en Belgique. S'inspirant du Dogme95 de Lars von Trier et Thomas Vinterberg, il publie dans la foulée un manifeste composé de dix règles visant à réfléchir et remettre en question la façon dont le théâtre, dans sa version institutionnalisée, est produit. Ce sont majoritairement des règles techniques : autorialité du spectacle, pourcentage de texte classique autorisé, lieu des répétitions, taille et superficie des décors, nombre d'amateur·ices, conditions de tournée, y compris nombre de langues parlées au plateau.

« The manifesto is not about aesthetics, it's about structures. Indeed, it's totally what we would like to see at NTGent, how we think we should change the institution and the self-image of a city theatre. It's our point of view, as spectators, as members of the theatre system. I know there are lots of other interesting points of view, but again : they can only be explicitly discussed when we are explicit ourselves⁵. »

Selon lui, pour changer la façon dont le système théâtral fonctionne, il faut modifier la structure même du système : qui y accède ? Comment ? À qui va la reconnaissance ? Comment faire pour que le théâtre ne fonctionne pas en vase clos ? Pour qu'il entretienne de vrais liens avec le monde ? Les changements désirés par Milo Rau ne sont pas purement esthétiques, ce sont des

¹ Autumn, Emilie, *The Asylum for wayward Victorian girls*, 2nd Edition, The Asylum Emporium, 2011. « Le parfum a d'abord été créé pour masquer la puanteur des immondices et les odeurs nauséabondes... Les épices et les arômes audacieux ont été créés pour masquer le goût de la viande putride et pourrissante... Alors pour quoi a été créée la musique ? Était-ce pour noyer les voix des autres, ou bien les voix à l'intérieur de nous-mêmes ? Je crois que je sais. » [traduction personnelle]

² Rau, Milo, *Manifeste de Gand*, publié sur le site officiel du NTGent en néerlandais, publié le 01/05/2018 [URL : <https://www.ntgent.be/nl/over-ntgent/manifest>, consulté le 31/08/2023]

³ Rau, Milo, *Manifeste de Gand*, publié sur le site officiel du NTGent en anglais, publié le 01/05/2018 [URL : <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>, consulté le 31/08/2023]

⁴ Traduction personnelle depuis l'anglais

⁵ Hendrickx, Sébastien, « Playful dogmatism : Milo Rau and Joachim Ben Yakoub in conversation on the Ghent Manifesto », in *Etcetera* [URL : <https://e-tcetera.be/playful-dogmatism/#> publié le 17/09/2018, consulté le 31/08/2023] « Le manifeste n'est pas une question d'esthétique, c'est une question de structures. En effet, c'est exactement ce que nous voudrions voir au NTGent, comment nous voudrions transformer l'institution et l'imaginer qu'un théâtre de ville a de lui-même. C'est notre point de vue, en tant que spectateur·ice, que membre du système théâtral. Je sais qu'il y a beaucoup de points de vue intéressants, mais une fois de plus : ils ne peuvent être explicitement discutés que lorsque nous sommes nous-mêmes explicites. » [traduction personnelle]

changements de fond. Inscrire le plurilinguisme sur scène comme un principe fondamental montre bien l'importance que la langue peut revêtir sur scène. Multiplier les langues sur scène ne relève pas de la simple coquetterie esthétique : cela impose un changement de fonctionnement interne, un changement de structure, et surtout, une autre façon de considérer les différents éléments d'une production théâtrale. Le plurilinguisme vient donc modifier la structure théâtrale dans ses fondations, mais comment ?

Si proposer au moins deux langues sur scène relève du changement de fond, c'est bien parce que l'on considère le monolinguisme comme le réglage par défaut des œuvres. Qu'une œuvre puisse être plurilingue semble hors du champ des possibles, et peut même paraître angoissant : comment peut-on seulement comprendre ce qui se passe ? Car non seulement l'imaginaire collectif pense le théâtre comme monolingue, mais il le considère aussi comme dépendant du texte en tant qu'élément signifiant. Multiplier les langues revient alors à fragiliser cette toute-puissance du texte, et rend l'idée même d'un texte plurilingue vertigineuse et condamnée à l'échec. Pourtant, si l'on tend l'oreille à la sortie d'un spectacle plurilingue, cette angoisse semble complètement oubliée. En 2011, François Verret présentait *Courts-circuits* au Théâtre national de Bretagne. Entre musique jouée en direct, cirque, danse, des extraits de textes théâtraux, de roman ou de poésie, étaient donnés à entendre, conservés dans leur langue d'origine. Ainsi, français, anglais, espagnol et autres résonnaient dans la salle sans qu'aucun surtitrage ne soit proposé. Si les commentaires furent nombreux à la sortie de la salle, aucun n'évoquait la frustration de ne pas avoir compris ce qui se passait. J'ai depuis pu faire le même constat chaque fois que j'ai assisté à un spectacle plurilingue.

Autre constat, qu'il s'agisse d'une série, d'un film ou d'un spectacle, la dimension plurilingue semblait souvent échapper aux gens avec qui j'en discutais. Plus précisément, ce n'est pas que les gens sont incapables de reconnaître que plusieurs langues sont présentes, mais que ce détail s'intègre au paysage sans avoir besoin d'être plus conscientisé que cela. De la même façon qu'on ne remarque pas tous les éléments des costumes, ou les possibles faux raccords, les changements de langue peuvent ainsi passer inaperçus pour la majeure partie du public. J'ai notamment pu le constater en travaillant avec les étudiant·es sur une captation du spectacle *Vivre vite, hériter/mériter* de Ricardo Lopez Munoz, donné en français et en créole guyanais sans surtitrage aucun. Alors que nous discutons ensemble des éléments constitutifs du spectacle, aucun ne relève ce changement de langue, malgré l'incompréhension de certains passages du spectacle, et les mentions et comparaisons de ces deux langues par les personnages

eux-mêmes⁶. La seule frustration des étudiant·es portait sur la forte utilisation d'écrans dans la scénographie et n'avait rien à voir avec le fait de comprendre ou non l'intégralité du texte. Tout simplement parce que cela n'avait absolument pas été un obstacle à leur compréhension de ce qui était en jeu. Un premier constat peut ici être fait : par défaut, nous semblons considérer que les mots nous sont essentiels pour comprendre, et pourtant, une fois confronté·es à ces pièces, le rapport à la langue et au sens tend à basculer. Mais vers quoi ? Pourquoi ? Comment ?

Si les étudiant·es n'ont pour la plupart pas évoqué le sujet de la langue d'eux-mêmes, ils ont néanmoins tout de suite fait le lien avec les thèmes évoqués par la pièce : la recherche d'identité, la construction d'un territoire, l'héritage laissé par les parents, ainsi que les restes de la colonisation et les rapports entre la Guyane et la France. S'ils n'avaient pas d'eux-mêmes formalisé l'utilisation de deux langues, ils ont en revanche directement considéré l'utilisation du créole comme un élément permettant la revendication d'une identité. Une hypothèse confirmée par les dires des personnages réclamant le droit de parler *leur* langue ou regrettant de n'avoir que les mots des colons pour exprimer une idée. Le premier réflexe des étudiant·es était de se concentrer sur ce qui se disait, et moins sur la façon dont les choses étaient dites. Le discours l'emporte alors sur la langue. Un second constat peut être fait ici, et c'est celui d'un paradoxe : si la langue semble omniprésente, elle trouve le moyen de se faire oublier dans le même temps.

Lorsque François Verret avait été interrogé quant au choix de garder les textes dans leur langue d'origine, il avait répondu que la langue du texte faisait finalement partie intégrante de son identité. Cette question de la langue comme identité du texte revient d'ailleurs fréquemment lorsqu'on évoque le sujet de la traduction des textes. Un article de France Culture⁷ s'interrogeait notamment sur la possibilité de traduire ou non la poésie, tant ce genre fait appel aux propriétés propres d'une langue : dimension sonore, imaginaire, graphie, etc. L'article soulève d'ailleurs un autre paradoxe de la langue, puisqu'il signale que certains poètes, qui avaient pu déclarer la poésie comme intraduisible, étaient les mêmes qui s'y étaient pourtant risqués : Baudelaire et Mallarmé, malgré leur réticence face à la traduction, ont travaillé à traduire les poèmes d'Edgar Allan Poe. Si certain·es qualifient la traduction de trahison, le traducteur André Markowicz préfère, lui, parler d'interprétation : « Une traduction ce n'est évidemment pas le livre original, ça ne peut pas être le livre original. [...] Quand vous lisez Dostoïevski, il faut le lire en russe

⁶ Le personnage masculin de s'exclamer par exemple « Les jeunes utilisent les mots des colons pour dire ça ».

⁷ Sinard, Alisonne, « Faut-il traduire la poésie ? », sur *Radio France*, publié le 29/09/2017 [URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/faut-il-traduire-la-poesie-3445568>, consulté le 01/09/2023]

sinon vous ne lisez pas Dostoïevski. [...] Ce que vous lisez c'est une interprétation⁸ ». Il y aurait donc quelque chose dans la langue qui ne passerait pas la frontière des mots, ou plus exactement, quelque chose de difficile à définir, qui serait partie intégrante du sens, dépendant des mots, sans pour autant être complètement intégré en eux.

De plus, toujours pour répondre à cette question, François Verret avait ajouté que conserver la langue d'origine des textes permettait de faire entendre ce qu'il appelait le « bruit du monde », faisant référence à la multitude de langues existantes. Il est difficile d'en donner un nombre exact, toutefois, les estimations vont de quelques 3 000 à 7 000 langues existantes. Ainsi, même dans les évaluations les plus minimales, le potentiel de bruit reste des plus élevés ! Pour visualiser les choses à une échelle humainement compréhensible, on peut considérer l'Union européenne. Elle compte actuellement vingt-quatre langues officielles⁹ pour vingt-sept états membres. Toutefois, il ne s'agit que des langues officielles, auxquelles on peut ajouter des langues dites régionales ou minoritaires, ce qui reporte le nombre de langues présentes sur le territoire européen à soixante¹⁰. À l'échelle de la France, si seul le français possède le statut de langue officielle, les langues régionales et minoritaires sont pourtant nombreuses. La DGLFLF (Délégation Générale à la Langue Française et aux Langues de France) en dénombre soixante-quinze, dont une cinquantaine pour les territoires d'outre-mer¹¹. Pourtant, malgré cette diversité, la France est souvent considérée comme un pays monolingue dans l'imaginaire collectif. Le plurilinguisme, ou tout au moins la cohabitation entre plusieurs langues, semble donc une réalité bien plus prégnante que nous pouvons le penser de prime abord. La volonté de François Verret de faire entendre ce « bruit du monde » peut alors prendre des airs d'évidence : le monolinguisme étant finalement loin d'être la règle, le théâtre peut trouver dans cette multitude linguistique un procédé scénique finalement nécessaire à représenter le monde tel qu'il est. Le plurilinguisme pourrait alors être affilié à un simple procédé descriptif, un peu comme on peut le voir dans la série *Vikings*¹² : par souci de lisibilité, la langue majoritaire de la série est l'anglais, mais lorsque des peuples de différentes langues se rencontrent, chacun

⁸ Propos recueillis par Franceinfo, « Livre Paris : flânerie littéraire avec André Markowicz, grand traducteur de littérature russe », sur *Franceinfo*, publié le 18/03/2018 [URL : https://www.franceinfo.fr/culture/livres/livre-paris-flanerie-litteraire-avec-andre-markowicz-grand-traducteur-de-litterature-russe_3386283.html, consulté le 01/09/2023]

⁹ Selon le site officiel de l'Union européenne : https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/languages_fr [consulté le 01/09/2023]

¹⁰ Luise Ott, Herta, « L'Union européenne et ses langues régionales et minoritaires », sur *Vie publique*, publié le 07/08/2019 [URL : <https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/22031-lunion-europeenne-et-ses-langues-regionales-et-minoritaires>, consulté le 01/09/2023]

¹¹ Selon leur site officiel : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Langue-francaise-et-langues-de-France> [consulté le 01/09/2023]

¹² Hirst, Michael, *Vikings*, Thompson, Keith, Wakefield, Steve, 2013 à 2020

parle dans sa langue d'origine. Ce procédé de mise en scène facilite le repérage des différents camps, et oblige à conscientiser les problèmes de langue rencontrés par les personnages.

Si les exemples donnés jusqu'ici sont récents, la multiplication des langues sur scène, ou dans un même texte, ne relève pas d'un phénomène nouveau. La nouveauté relève plutôt de la quantité. En effet, si le théâtre continue d'être pensé comme fondamentalement monolingue, lorsque l'on interroge les gens, beaucoup réalisent qu'ils ont bel et bien vu au moins une pièce plurilingue. En regardant les programmes de certains théâtres, on peut constater la présence notable de ce type de dramaturgies. En novembre 2017, le théâtre de la Colline présentait le spectacle *Le chant de l'oiseau amphibie* de Wajdi Mouawad, écrit en allemand, anglais, arabe et hébreu. Au même moment, pendant son festival, le TNB présente le spectacle *Mon grand amour* mis en scène par Caroline Guiela Nguyen, en vietnamien et en français. Un mois plus tard, c'est au tour de *Nachlass* de Rimini Protokoll d'être présenté, cette fois en anglais, allemand et français. Sans devenir pour autant la règle absolue, une tendance semble apparaître sur la scène contemporaine¹³. Les auteur·ices, comme les metteur·es en scène, s'emparent de plus en plus de cet outil qu'est la langue, non seulement pour sa capacité à porter un discours, mais aussi pour tout ce qu'elle porte avec elle. Si le plurilinguisme n'est pas nouveau au théâtre, il semble devenir symptomatique de notre époque contemporaine, ce qui entraîne les questions suivantes : quelles sont les causes de ce plurilinguisme sur scène ? Quels effets produit-il ?

Les dramaturgies plurilingues relèvent, pour la plupart, d'un théâtre de texte, si bien que pour répondre à ces questions, il peut être judicieux de retracer la place qu'a pu prendre le texte au théâtre. Pendant très longtemps, le texte a été considéré comme un élément central, voire essentiel sur les scènes théâtrales. Si l'on repart de ce qu'on considère comme les débuts du théâtre occidental, à savoir la Grèce antique, Aristote définit la tragédie de la façon suivante :

« La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre. [...] Par "langage relevé d'assaisonnements", j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant, et par "espèce utilisée séparément", le fait que certaines parties ne sont exécutées qu'en mètres, d'autres en revanche à l'aide du chant¹⁴. »

Le texte est ici présenté comme élément central du théâtre. Lors des concours, c'était d'ailleurs le texte qui était jugé, et non la prestation de l'acteur. Cette conception s'ancre dans le

¹³ Une tendance qu'il reste difficile à observer sans aller voir soi-même tous les spectacles. La langue réussissant à se faire oublier, il est fréquent que rien ne soit mentionné sur le programme. Il est donc nécessaire de voir le spectacle pour réaliser qu'il est en plusieurs langues...

¹⁴ Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche classique, 1990, p.92-93.

paradigme de l'époque qui veut que les œuvres de l'esprit soient supérieures à celles du corps. S'ajoute à cela la nature même du théâtre : il ne restera rien de la représentation, si ce n'est le texte. On juge donc la construction de la fable, la capacité de l'auteur·ice à respecter les règles de son temps, mais aussi la construction formelle du texte. Aristote fait en effet état de la façon dont le texte doit être dit (parlé ou chanté) et comment il doit être rythmé. Si l'on est dans une vision textocentrée du théâtre, il peut être intéressant de noter qu'un intérêt particulier est d'ores et déjà porté à l'aspect rythmique, voire musical, qui doit être donné au texte. Dans *Scénographie du théâtre occidental*, Anne Surgers traverse différentes époques et lieux du théâtre pour en définir les grands principes. Sur le théâtre grec, elle rappelle entre autres la chose suivante :

« On trouve les traces des prémices de cette organisation spatiale vers la fin du VII^{ème} siècle av. J.-C. : en pays dorien, dans la région de Corinthe, l'un des éléments de la liturgie du culte dionysiaque était le *dithyrambe*, une cérémonie que l'on qualifie maintenant de *théâtrale*, où se mêlaient sacrifices, processions, danse, chant et plus tard parole rythmée, en vers¹⁵. »

Les toutes premières formes de représentations théâtrales étaient donc protéiformes et mélangeaient différents arts. La musique était considérée comme un élément constitutif de la base de ces formes théâtrales. À partir de là, le lien entre musique et théâtre est évident et présent depuis l'origine.

La place du texte au théâtre a varié en fonction des époques, des lieux et des genres : textes écrits, commandités, improvisation, canevas, répertoire oral, transmission de génération en génération, etc. Les possibilités de rapports au texte sont donc des plus multiples. Pourtant, dans l'imaginaire collectif, voire une certaine partie du monde théâtral, le texte continue d'être mis en avant par rapport au reste, parfois même dans une forme de sacralisation. Tous les textes ne sont pas considérés comme de « répertoire ». Le théâtre est parfois défini comme « l'adaptation pour la scène d'un texte ». Et l'on peut parfois entendre dire qu'un·e metteur·e en scène a « massacré le texte ». Il y a donc un écart entre la *réalité* théâtrale, où les formes et propositions sont multiples, et *l'imaginaire* autour du théâtre qui place le texte (monolingue) au centre de la représentation et le sacralise comme élément essentiel et crucial. Cette sacralisation entraîne régulièrement des réactions de défiance vis-à-vis du texte, où les artistes cherchent à lui faire perdre sa suprématie sur les autres éléments de la représentation.

Des artistes comme Antonin Artaud ne veulent pas seulement minimiser le rôle du texte,

¹⁵ Surgers, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*. Paris Armand Colin, 2017, p.22.

mais cherchent à le remettre complètement en question. Il souhaite notamment qu'on arrête de considérer le théâtre comme une *représentation*, mais bien comme une *présentation*, une forme d'art à part entière.

« Voilà, il me semble, ce qui plus que toute autre chose est une vérité première : c'est que le théâtre, art indépendant et autonome, se doit pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés¹⁶. »

À la même époque, le rôle du metteur en scène commence à s'institutionnaliser, ce qui amplifie d'autant plus la sensation que le théâtre est le passage du texte à la scène, alors même que le théâtre n'a pas attendu le rôle officiel du metteur en scène pour être mis en scène. Cependant, ceci accentue la polarisation entre le texte d'un côté (et le rôle de l'auteur·ice), et la scène de l'autre (portée par un·e metteur·e en scène), où la scène serait dépendante d'un texte pré-écrit pour elle. Ce que défend Antonin Artaud, c'est que le théâtre doit être une forme d'art pleine et entière, et non une étape secondaire dans la vie d'un texte¹⁷. Chaque élément de la représentation théâtrale a la même importance, le texte n'étant finalement qu'un élément parmi d'autres. David Roesner rappelle d'ailleurs l'accent mis par Artaud sur la musicalité du dispositif scénique¹⁸ : le caractère performatif de la musique et du son est mis en avant puisque considérés comme des objets préréférentiels, non narratifs et viscéraux. Comme David Roesner l'explique, la dimension musicale au théâtre permet de se détacher du texte comme vecteur unique du sens : « Musicality as dispositif, then, also highlights the embodied, pre-linguistic aspects of theatre. [...] Ramon Pelinski writes “that many musical practices have primary significations without any need for the linguistic vehicle of rational thought¹⁹.²⁰” » Ainsi, si Artaud s'intéresse au texte, c'est surtout son caractère sonore qui l'intéresse, et non sa portée significative. De son côté, travaillant sur le théâtre des voix Sandrine Le Pors explique justement comment le rapport au son de la langue d'Artaud souligne l'importance du devenir scénique :

« Dans une lettre à Arthur Adamov, Artaud entend ainsi déployer une langue “désaxé” et

¹⁶ Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, folio essais, 1964, p.164.

¹⁷ On peut encore aujourd'hui trouver des traces de cette conception : la plupart du temps, les textes de théâtre sont rangés dans les rayons « littérature » de nos bibliothèques, et non dans la section théâtre. Avant toute chose, le texte de théâtre est bien un texte.

¹⁸ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014, p.101.

¹⁹ Il cite : Pelinski, Ramon, « Embodiment and Musical Experience », in *TRANS. Revista Transcultural de Musica*, revue en ligne, 2005, n°9 [URL : <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/178/embodiment-and-musical-experience> consulté le 04/09/2023]

²⁰ Roesner, David, *Op. cit.*, p.15. « Alors la musicalité en tant que dispositif souligne aussi les aspects prélinguistiques du théâtre. [...] Ramon Pelinski écrit que “beaucoup de pratiques musicales ont des significations primaires sans qu'il soit besoin d'un vecteur linguistique d'une pensée rationnelle”. » [traduction personnelle]

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 “personnages”, inaugurent l’ère d’un “théâtre vocal²¹” [...]. »

Le début du XXème siècle voit aussi fleurir toute une série d’avant-gardes qui vont elles aussi travailler à réimaginer les normes et conventions des arts. Pour beaucoup, il ne s’agit pas uniquement de remettre en question la place du texte, mais bien la place de la langue tout entière. Ce sera notamment le cas du futurisme :

« Le futurisme de F.T. Marinetti se définit dès le manifeste de fondation comme un mouvement marqué par l’élan de la révolution dans tous les domaines et par le fort désir de libérer l’Italie de toutes les formes de passéisme. Ce précepte s’applique autant à la littérature et aux arts qu’au langage en général. Dans ses deux manifestes sur la littérature²², le chef de file du mouvement n’a de cesse d’insister sur la nécessité de “libérer les mots” et de rechercher de nouveaux moyens d’expression et de communication capables de traduire la vision futuriste du monde et la manière de l’appréhender. Face au “renouveau total de la sensibilité humaine” le langage traditionnel a montré ses limites, il ne parvient plus à décrire la nouvelle réalité dominée par la simultanéité, le dynamisme, la globalité et l’immédiateté²³. »

Dès le début, le futurisme est donc pensé comme une volonté de repenser tout ce qui a pu être fait : les futuristes cherchent à combattre des pratiques qu’ils qualifient de muséales et qui empêchent l’art de suivre le mouvement de la vie. Ils réfléchissent donc à la fonction de l’art dans la société, et plus généralement, dans la vie. La même approche est appliquée à la langue. Elle est jugée trop immobile, et par là même, mortifère et vide de sens. « Le futurisme a besoin d’un langage qui sache décrire la réalité dans son ensemble et peindre la simultanéité des perceptions sensorielles. La langue traditionnelle régie par la raison s’avère inefficace face à la réalité futuriste²⁴. » Les œuvres proposées par le mouvement futuriste se voudront donc pluriartistiques, mais aussi plurilingues, arborant la volonté de tendre vers un langage qui serait universel de par les multiples langues et formes d’expression le constituant.

Autre remise en cause de la langue par les arts au XXème siècle : le théâtre de l’absurde, qui, paradoxalement, refuse de renoncer au texte, mais choisit plutôt de l’utiliser justement pour démontrer l’incapacité de la langue. Contrairement aux avant-gardes comme le futurisme, il ne s’agit pas ici d’un mouvement constitué consciemment par ses membres, mais plutôt d’auteurs

²¹ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix : À l’écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p.20.

²² F.T. Marinetti, « Manifesto tecnico della letteratura futurista » (1912), in De Maria, L. [dir.] *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1968, IV édition 1998, p.46-54.

²³ MarGaillan, Cathy, « La révolution du langage chez deux futuristes : Valentine de Saint-Point (1875-1953) et Benedetta Cappa Marinetti (1897-1977) », in Bruera, Franca [dir.], Meazzi, Barbara [dir.], *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, éditions Peter Lang, 2011, p.205-226., p.205.

²⁴ *Ibidem*

que l'on a rassemblés sous le même nom, car leur travail présentait des similarités très fortes. En l'occurrence, le théâtre de l'absurde se développe après la Seconde Guerre mondiale, alors que la découverte des horreurs commises pendant ce temps ébranle complètement la foi de l'humanité dans le progrès. Cette croyance qui voulait que l'on aille vers un meilleur permis par le progrès technique s'écroule alors, sans que rien ne vienne la remplacer.

« Ce qui distingue cette attitude est le sentiment que les certitudes et les articles de foi du passé ont été balayés, parce que mis à l'épreuve, ils se sont démontrés insuffisants ; tombés en discrédit, ils ont été tenus pour des illusions sans valeur, infantiles. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le déclin de la foi religieuse fut masqué par les religions de remplacement, telles que la foi dans le progrès, dans le nationalisme et dans les différents leurre totalitaires. Tout ceci fut pulvérisé par la guerre²⁵. »

Martin Esslin souligne que pour les auteurs de ce courant, cette perte de sens s'exprime aussi bien *par* la langue que *dans* la langue : « Pendant que Sartre ou Camus apportent un contenu neuf à une convention ancienne, le Théâtre de l'Absurde fait un pas de plus en tentant de créer une unité entre ses postulats fondamentaux et la forme dans laquelle ils sont exprimés²⁶. » La langue utilisée dans ces pièces ne parvient plus à dire le réel, tout simplement parce que le réel a perdu de sa cohésion interne. Comme le rappelle Martin Esslin²⁷, Sartre et Camus continuent de construire des argumentations complexes, toujours dans l'idée de parvenir à découvrir, par la langue, des principes fondamentaux régissant le monde, alors que Beckett, Adamov ou Ionesco voient dans cette logique une contradiction certaine qu'ils tentent de mettre en mots et en scène. Si la langue est de toute façon incapable de dire le monde, alors les constructions argumentaires, même les plus fines et complexes, sont vaines et passent à côté de ce qu'il faudrait vraiment dire. Il s'agit alors de mettre en place une langue qui échoue ostensiblement afin de pouvoir comprendre et explorer les raisons et les conséquences de cet échec.

Les dramaturgies plurilingues sont finalement une autre forme de ces explorations et remises en cause de la place du texte, ainsi que de son rapport à la langue. Comme pour Artaud, la langue est envisagée dans sa dimension sonore, pulsionnelle, et en lien avec quelque chose qui précéderait la langue. S'il parvenait à ce résultat en revenant à des onomatopées et autres bruits et morphèmes épars, les dramaturgies plurilingues le font en créant des effets de choc entre les différents systèmes phonétiques. À la manière des futuristes, les dramaturgies plurilingues considèrent la multiplication des langues comme une façon de créer un nouveau langage et ainsi réinsuffler de la vie au cœur de la langue. Et tout comme le théâtre de l'absurde,

²⁵ Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éditions Buchet / Chastel, 1977, p.19.

²⁶ *Idem*, p.20-21.

²⁷ *Id.*, p.21.

les dramaturgies plurilingues ne sont pas un mouvement, mais relèvent d'un phénomène où la langue et son pouvoir sont remis en question par le texte lui-même. Ce sont, pour la plupart, des œuvres textocentrées, où le rapport à ce même texte est décalé puisque l'accès au sens ne se fait plus uniquement par les mots. Et puisque la langue ne se limite plus à transmettre le sens, sa dimension sonore prend une importance supplémentaire.

Au travers de ces différentes étapes, on constate d'ores et déjà qu'un premier travail définitionnel est nécessaire pour saisir les enjeux des dramaturgies plurilingues. Il nous faut notamment distinguer les trois éléments suivants : langue, parole, voix. Si tous ces éléments sont liés, il est important de bien comprendre comment ils interagissent entre eux. Une base qui me semble essentielle pour ce travail est la distinction proposée par Ferdinand de Saussure entre langue et langage²⁸ : il définit la langue comme un système de représentation associant une image mentale (signifié) à une image sonore (signifiant), de sorte que la langue constitue un tout en soi. Alors que le langage est beaucoup plus complexe à définir puisqu'il couvre plusieurs domaines à la fois physique, physiologique, psychique et qu'il relève à la fois du domaine individuel et du domaine social. La langue est alors un élément de langage parmi d'autres. Si cette distinction a tendance à s'atténuer dans les discours quotidiens, où langue et langage sont employés indifféremment, il me paraît important de la maintenir ici.

En effet, on peut se demander si le théâtre tient plutôt de la langue, ou du langage. D'un côté, le fonctionnement du théâtre est proche de celui de la langue : la situation présentée sur scène n'est pas une situation réelle, il s'agit d'une reconstitution, d'une représentation²⁹. L'utilisation de différents éléments de costumes, décors, jeu d'acteur, contexte (signifiant) permet de développer une situation extérieure au théâtre (signifié) qu'elle soit réelle ou imaginaire. Le théâtre se constitue bien comme un ensemble fini de signes. D'un autre côté, le théâtre possède, au même titre que le langage, un caractère indéfinissable. De nombreux metteurs en scène, acteur·ices, auteur·ices s'y sont risqué·es sans qu'aucun consensus n'ait été trouvé. Le livre *Qu'est-ce que le théâtre*³⁰ de Christian Biet et Christophe Triau ne compte ni plus ni moins que mille cinquante pages pour tenter d'y répondre. Une telle longueur montre bien que la question n'est pas aussi simple qu'il y paraît. De son côté, Bernard Dort, désireux de réfléchir au métier de critique dramatique, se trouve lui-même confronté à cette difficulté de définir le théâtre. Il constate alors que, quelle que soit la personne interrogée, artiste, diffuseur

²⁸ De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1985, p.25.

²⁹ Et si le théâtre de l'absurde ou les dramaturgies plurilingues cherchent à remettre en question la place du texte, des courants comme la performance viennent justement interroger la limite entre représentation et réalité.

³⁰ Biet, Christian, Triau, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 2006

et producteur, ou spectateur, il semble presque impossible de trouver une réponse claire. Au point même qu'il constate parfois un certain repli de l'univers théâtral sur lui-même :

« Qu'est-ce donc qui fonde les efforts, parfois démesurés, dépensés pour recruter une troupe, constituer une équipe de techniciens, aménager une scène et une salle afin de présenter des spectacles à un public rassemblé non sans peine, sinon la volonté de former, à l'intérieur même de notre société, comme une société nouvelle dont le metteur en scène ou l'animateur serait le roi, un anti-monde sur lequel il règnerait sans partage et dans l'existence mi-réelle, mi-imaginaire duquel communiqueraient avec lui comédiens, techniciens et spectateurs ? C'est d'ailleurs une des tentations qui s'exprime dans le rêve d'un théâtre total : moins la réalité d'un art qui combinerait la poésie, la danse et la musique, que le désir d'un théâtre qui, né de la fusion de ces "arts frères", fascinerait son public au point de faire de celui-ci une partie intégrante du spectacle. Ainsi le monde du théâtre acquerrait une entière autonomie ; il serait en quelque sorte le microcosme parfait de notre univers parfait³¹. »

Ainsi, on constate qu'au même titre que le langage, le théâtre est presque impossible à définir, qu'il recoupe aussi bien des domaines physiques, psychiques, mais aussi sociologiques et esthétiques. Le théâtre dépend lui aussi d'un contexte social et s'ancre dans une dimension spatio-temporelle non négligeable. Par exemple, la comédie, notamment quand elle touche à l'actualité, est un genre qui vieillit particulièrement mal tant elle est ancrée et référencée à des événements bien précis qui se perdent au fil du temps. Ainsi, dans cet espace théâtral, aussi définissable que le langage lui-même, la langue n'est finalement qu'un élément parmi d'autres. Elle est repérable et définissable, là où le théâtre lui-même est plus difficile à restreindre.

Le plurilinguisme sur scène oblige à considérer la position et la hiérarchie des différentes langues entre elles, ce qui pose un problème définitionnel plus complexe qu'il n'y paraît. Dans le langage courant, on parle de « langue maternelle » pour désigner la langue que l'on a apprise en premier, et toutes les autres sont après coup qualifiées de « langue étrangère ». Ces termes paraissent transparents et directs, pourtant lorsque l'on cherche à les définir, les choses se compliquent. Spécialisée en didactique des langues, Véronique Castellotti en fait le constat régulier :

« Lorsqu'on demande à des locuteurs, en France, quelle est leur langue maternelle, on obtient généralement une réponse immédiate, formulée sans hésitation. On pourrait donc penser que cette expression "langue maternelle", communément admise et utilisée, renvoie également à une signification précise et communément partagée. Pourtant, lorsqu'on interroge les mêmes individus sur le sens de qu'ils lui accordent, on constate que les définitions proposées et les domaines d'expérience auxquelles elles réfèrent ne coïncident que très partiellement³². »

³¹ Dort, Bernard, « Avant-propos » (septembre 1966), in *Théâtres, essais*, Paris, Le Seuil, 1986, p.7- 20., p.12.

³² Castellotti, Véronique, « Langue maternelle, langue première, langue source... et quelques autres », in *La langue maternelle en classe de langue étrangère*, Paris, CLE international, 2001, p.20-27., p.20.

L'expression de « langue maternelle » pose plusieurs problèmes³³. Tout d'abord, un problème d'ordre étymologique ou morphologique : la langue maternelle renvoie à la mère qui serait le premier lien de socialisation, ce qui est loin d'être universel. Pour d'autres, il faudrait y voir un lien aux origines, aux racines. Un second problème, en partie lié au premier, concerne l'ordre d'acquisition des différentes langues. La langue maternelle, apprise en première aurait alors des propriétés particulières *parce qu'* apprise en première. Ce serait celle que l'on maîtrise le mieux et dans laquelle on aurait le plus d'aisance pour exprimer sa pensée. Mais de multiples exemples et parcours de vie viennent détromper cette idée reçue.

« Ces quelques critères au moyen desquels on tente le plus souvent de définir ce qu'on entend par langue maternelle (et qui donc, par opposition, serviront également à caractériser une langue seconde où étrangère) ne satisfont pas la plupart des sociolinguistes et des didacticiens des langues, dans la mesure où ils font intervenir des domaines de référence distincts, mais dont, bien souvent, des éléments s'entremêlent, selon qu'on privilégie ce qui relève des conditions d'appropriation ou ce qui relève du statut sociolinguistique et des catégorisations sociales de la langue considérée. La combinaison de ces critères fait intervenir un conflit entre les représentations d'une langue "naturelle" (celle de la mère) et celle d'une langue "conceptuelle" (celle de l'école, qui permet les apprentissages fondamentaux³⁴). »

Le terme de « langue maternelle » donne ainsi une importance disproportionnée à cette langue dans le parcours de vie des individus. À partir de là, de multiples débats autour des termes à employer pour nommer les différentes langues au sein d'un même parcours sociolinguistique se développent.

Le problème se pose de façon légèrement différente au cœur de ce sujet. Les débats autour de ces termes se posent pour les différentes langues parlées par un individu, selon différents critères. Ici, il n'est pas question de hiérarchiser les langues d'un individu, mais d'une œuvre, tout en prenant en compte qu'elle est écrite par une seule et même personne. La question chronologique ne concerne pas l'ordre d'acquisition, mais bien l'ordre d'apparition et/ou d'importance au sein de l'œuvre. Qui plus est, il peut parfois être pertinent de prendre en compte le parcours linguistique des auteur·ices. Afin de prendre en compte ces différents éléments, j'ai choisi pour cette thèse d'utiliser majoritairement les termes de « langue première » et « langue secondaire », grâce auxquels il m'est plus facile de mettre en lumière la manière dont certaines langues vont, pour une raison ou une autre, prendre plus de place au sein d'une pièce.

« Plus largement répandue, l'expression "langue première" (par opposition à "langue seconde" ou "seconde langue") présente l'avantage de référer à plusieurs critères. Si, là encore, l'ordre d'acquisition apparaît fondamental, l'adjectif premier peut aussi être

³³ *Idem*, p.21.
³⁴ *Id.*, p.22-23.

interprété comme témoignant d'un degré d'importance, soit pour le locuteur lui-même, soit pour la société, l'école ou le groupe dans lequel il évolue. Cette dénomination présente également l'intérêt de prendre en compte une dimension psychoaffective, sans nécessairement la valoriser exagérément³⁵. »

À l'instar de Véronique Castellotti, ce terme me semble idéal pour étudier les enjeux présents au cœur des dramaturgies plurilingues.

De fait, la question des hiérarchies et des processus de hiérarchisation est un élément intrinsèque de ces œuvres, qu'il s'agisse d'interroger les rapports entre les différentes langues, ou entre les différents éléments constituant la langue. La langue y perd de sa mainmise sur le sens, au profit d'autres éléments de langage, d'autres éléments de représentations, et notamment au profit de sa dimension sonore. Ceci n'est pas sans rappeler un autre mécanisme de la langue. Cette fois-ci, il nous faut faire un détour par la psychanalyse et les travaux de Michel Poizat autour de la voix³⁶. Dans cet article, il explique notamment comment la voix devient le support du signifiant au point de disparaître derrière lui. En effet, lorsque l'enfant pousse ses premiers cris, il ne cherche pas nécessairement à signifier quoi que ce soit. C'est une simple réaction, ou une envie de jouer avec sa propre voix. C'est l'Autre, représentant du monde extérieur, qui va venir donner un sens à ce cri, en l'interprétant comme un mal-être quelconque (faim, gêne, douleur, etc.). Ainsi, par la suite, l'enfant pourra d'ores et déjà s'inscrire dans un schéma significatif où donner de la voix d'une manière ou d'une autre lui permettra d'obtenir telle ou telle chose, ce schéma se construisant au fur et à mesure avec cet Autre. La voix disparaît donc derrière la signification qu'elle cherche (ou non) à communiquer. Le même phénomène pourra s'observer par la suite lorsque le cri deviendra parole articulée.

« C'est ainsi qu'autour de cette construction, c'est tout le rapport de l'enfant à l'Autre qui se trouve mis en place, c'est tout le rapport de l'enfant au langage qui se trouve engagé. On mesure ainsi l'importance de la dimension vocale dans ce processus. On comprend également comment voix et parole sont dans un rapport de totale ambiguïté : la voix est dans le même temps le support du signifiant, elle fonde donc à ce titre la coupure d'avec la jouissance, mais elle est aussi trace de cette jouissance première à jamais perdue [...]. Voix et parole sont ainsi dans un rapport en fait d'amour/haine, la voix disparaissant derrière la signification s'annulant à son tour dès que la dimension vocale redevient prépondérante pour une raison ou pour une autre³⁷. »

C'est justement cette prépondérance qui nous intéresse. L'exemple donné par Michel Poizat pour illustrer cela est celui du film mal doublé : les mouvements des lèvres qui ne correspondent

³⁵ *Ibidem*, p.23.

³⁶ Poizat, Michel, « L'enjeu de la musique, ou "à quoi sert de chanter ?" », in *Variations sur la Voix*, Paris, éditions Economica - Anthropos, 1998, p.7-16.

³⁷ Poizat, Michel, *Op. cit.*, p.15.

pas au texte dit, ou l'intonation complètement déconnectée du jeu des acteur·ices, sont autant d'éléments qui font sortir de la fiction en insistant sur la séparation entre la voix entendue et le corps qui la profère. Dans une création plurilingue, les spectateur·ices n'ont plus nécessairement accès au sens, la voix ne va donc plus porter la valeur significative initialement désirée. L'attention se reporte alors, presque automatiquement, sur cette dimension sonore : sur la voix, mais plus particulièrement ici, sur la musique de la langue. Car, toujours en reprenant ce même mouvement, au quotidien, nous ne percevons plus la musique de notre propre langue, disparue derrière sa valeur significative. Jusqu'au moment où nous devons interagir avec une personne dont c'est la langue secondaire : scories, accent maladroit, expressions traduites littéralement viendront alors nous rappeler ce que nous n'entendons plus. Multiplier les langues sur scène procède du même mécanisme : non seulement nous ne pouvons plus nous rattacher uniquement au sens, mais la multiplication des langues, et donc des univers sonores, nous pousse à prendre conscience de cette dimension. Nous ne pouvons plus construire du sens à partir des éléments habituels et devons donc le reconstituer autrement.

La dimension sonore, voire musicale, semble essentielle dans ces pièces. Bien que l'importance de la dimension musicale ne soit pas une nouveauté, puisqu'elle était déjà prise en compte comme une partie intégrante du théâtre dans la Grèce antique et qu'elle a régulièrement été remise sur le devant de la scène théâtrale, par un biais ou un autre, elle semble ici changer d'espace. La musique n'est plus un simple accompagnement, mais un élément constitutif du sens à part entière. Elle intervient d'ailleurs à plusieurs niveaux dans ces pièces. Tout d'abord, à son niveau le plus simple et le plus évident, elle apparaît à l'intérieur même des fables. La musique agit alors comme ressort dramatique pour résoudre la situation entre les personnages. Elle a pour rôle de dépasser et résoudre les conflits posés par les différences de langue, comme si elle pouvait être une solution magique, ou qu'elle relevait d'un langage qui serait universel et accessible à tous au-delà des différences culturelles. Ensuite, la part belle lui est aussi souvent laissée dans la mise en scène même, là encore, soit comme accompagnement, soit comme une fondation sur laquelle construire³⁸. Enfin, les formes des dramaturgies plurilingues empruntent souvent aux formes musicales dans leur structure : opéra, oratorio, chanson populaire, etc. La versification, l'absence de ponctuation, la présence d'une structure

³⁸ *Court-circuit* de François Verret mélangeait plusieurs formes d'arts, dont la musique. Autre exemple, la mise en scène de *Fuck you Eu.ro.Pa !* par Rozenn Trégoat place sur scène, au même rang que l'actrice interprétant le monologue, un joueur de guitare électrique venant accompagner le texte.

de l'ordre du couplet – refrain ou encore la construction autour d'un leitmotiv sont autant de procédés repris par ces pièces.

La relation entre langue et musique semble s'articuler en trois temps : la musique de la langue, le langage de la musique, la langue dans la musique. La musique de la langue apparaît déjà quand on constate la façon dont la voix disparaît derrière la signification. Il en va de même pour la langue où le son des mots disparaît au profit de leur sens. Si bien que la langue et la voix disparaissent dans un même mouvement. L'habitude et l'importance du sens font disparaître la voix individuelle ainsi que les particularités de la langue. En plus de ces spécificités individuelles, la langue comprend aussi toute une dimension culturelle. Jean-René Ladmiral, sociologue, rappelle à quel point la langue est un élément clé, aussi bien dans la construction de l'individu que de la communauté à laquelle il appartient³⁹. Il explique que la langue préexiste à l'individu, et que cette langue ne fait pas que nommer la culture, mais en porte les valeurs, les tabous et les interdits.

« Les représentations et les valeurs à travers lesquelles une société construit sa vision du monde et son identité résident essentiellement dans le langage ; celui-ci est ainsi l'agent fondamental de la socialisation de l'individu et de son intégration à la culture. [...] Enfin, langage et représentation sont des dimensions, et peut-être les plus importantes, sur lesquelles s'édifient les identités collectives. Car c'est dans le discours que le groupe trouve une formulation de son unité et une image de son identité, par différenciation avec d'autres groupes⁴⁰. »

La langue participe donc à cette construction de l'identité individuelle et collective. En multipliant les langues sur scène, les dramaturgies plurilingues créent un passage du sens vers le hors-sens. Par la musicalisation de la langue, on rend visible cet aspect culturel qui au quotidien passe pour naturel au point d'être complètement passé sous silence.

De son côté, la musique peut elle aussi se trouver à ce croisement des identités individuelles et collectives. Martin Stokes, ethnomusicologue travaillant notamment sur la dimension identitaire de la musique, résume ainsi : « A moment's reflection on our own musical practices brings home to us the sheer profusion of identities and selves we possess⁴¹. » Il est compliqué de rendre la nuance entre *identity* et *self* en français, mais elle est particulièrement pertinente au regard du sujet qui nous intéresse. En effet, *identity*, que l'on traduit tout simplement par « identité », recouvre plutôt la dimension administrative du terme :

³⁹ Ladmiral, Jean-René, *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1989

⁴⁰ Ladmiral, Jean-René, *Op. cit.*, p.95.

⁴¹ Stokes, Martin, *Ethnicity, identity and music : the musical construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p.4., « Un instant de réflexion quant à nos propres pratiques musicales nous ramène à l'incroyable profusion d'identités sociales et profondément personnelles que nous possédons. » [traduction personnelle]

identification, filiation, profession, âge, sexe, etc. Elle est déclinable aisément, au sens où il s'agit d'informations techniques, et reconnues socialement. Alors que le *self* est bien plus difficile à définir. Au-delà de la Manche, il est généralement connu pour la fabrication des pronoms réfléchis (moi-même, *myself*, nous-mêmes, *ourselves*, etc.) permettant ainsi de parler d'actions que l'on fait sur soi-même⁴². Lorsque le mot devient un nom, il recoupe ainsi l'identité précédemment établie, mais aussi l'image que l'on a de soi-même, ce qui englobe aussi des éléments plus flottants et moins facilement formulables, voire inconscients. Cette mise en parallèle faite par Stokes résume ainsi parfaitement bien le rôle de la musique dans la construction de l'identité de l'individu : à la fois à un niveau social, comme perçu par l'autre, mais aussi à un niveau profondément personnel de représentation de soi. De la même façon, Laurent Aubert, lui aussi ethnomusicologue, rappelle cet ancrage de la musique, à la fois individuel et collectif :

« Un fait musical ne se définit en effet pas seulement par ses composantes acoustiques et les moyens techniques mis en œuvre dans leur réalisation, mais tout autant par sa substance et par ce qu'elle implique, à savoir notamment un ensemble cohérent de critères, une fonction sociale et spirituelle, une efficacité psychologique et éventuellement rituelle attestée, un rôle traditionnellement assigné à ses producteurs et à ses récepteurs et enfin des modes d'apprentissage et de diffusion adéquats⁴³. »

La musique est ici placée comme fait social. Au même titre que la langue, une sorte de réglementation s'opère : il y a des rituels, des modes d'apprentissage et de transmission, un aspect purement technique, mais aussi une dimension psychologique. De même, la musique est toujours en tension entre tradition et évolution, comme c'est le cas pour la langue.

Musique et langue semblent donc extrêmement proches de par leur place dans le monde, leur rôle, leur constitution, leur apport. Au point même que l'imaginaire populaire a tendance à considérer la musique comme une langue à proprement parler. Cette langue serait d'ailleurs universelle et ne nécessiterait aucun apprentissage particulier pour que ce qu'elle porte d'émotions soit accessible à tout un chacun. Il faut d'abord nuancer cette idée d'universalité de la musique. Aucune langue n'est universelle, et de la même façon, la musique répond aux codes de la sphère culturelle dont elle est issue. On peut notamment le voir au travers des questions de transcriptions écrites de la musique, comme l'explique ici Antoine Hennion :

« Aux ethnomusicologues, le problème de la saisie par de l'écrit de musiques non écrites s'est posé avec vigueur, la délimitation de ce qu'il faut transcrire ne leur est pas donnée d'emblée, comme le rappelle l'exemple rituel, repris à Jakobson, du musicologue qui,

⁴² Dans la version originale de son célèbre monologue, Hamlet se qualifie ainsi de « *self-murderer* », littéralement « assassin de soi-même ».

⁴³ Aubert, Laurent, « Les ailleurs de la musique : paradoxes d'une société multiculturelle », in *La musique de l'autre*, Genève, Georg éditions, 2011, p.5-19., p.6.

"transcrivant" une mélodie jouée par un flûtiste africain, a l'impression qu'on lui rejoue chaque fois un air différent parce qu'il est sensible aux variations de hauteur, quand l'indigène affirme jouer la même chose parce que pour lui les variables pertinentes sont des oppositions de timbres, d'accents, de rythmes⁴⁴. »

Ainsi, d'une culture à l'autre, ce ne sont pas les mêmes éléments de la musique qui sont jugés essentiels et sur lesquels tout le reste doit être basé. Une mécanique similaire se trouve aussi dans la langue. Comme le rappelait Jakobson, chaque langue choisit ce qu'il lui paraît important de mettre en avant :

« Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles doivent exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer. Dans une langue donnée, chaque verbe implique nécessairement un ensemble de choix binaires spécifiques : le procès de l'énoncé est-il conçu avec ou sans référence à son accomplissement ? Le procès de l'énoncé est-il présenté ou non comme antérieur au procès de l'énonciation ? Naturellement, l'attention des locuteurs et auditeurs indigènes sera constamment concentrée sur les rubriques qui sont obligatoires dans leur code⁴⁵. »

Pour la musique comme pour la langue, les notions de conventions collectives et de choix sont essentielles. Mais les individus de ces groupes n'ont pas nécessairement conscience qu'il s'agit de choix et vont de ce fait avoir tendance à les considérer comme naturels et absolus.

Autre élément de cette croyance populaire voyant la musique comme une langue à nuancer : la musique, si elle possède bien les caractéristiques articulatoires d'une chaîne signifiante, ne cherche pas à signifier. Si elle possède une forte valeur évocatrice, ou illustratrice, elle n'est pas l'association d'un signifié avec un signifiant. Contrairement à la langue, la musique ne fonctionne pas comme un système de représentation. Dans son travail sur la présence de la musicalité au théâtre, David Roesner s'interroge aussi sur cette question, notamment, sur l'utilisation de la musique par le théâtre comme un élément prélinguistique, et donc non nécessairement signifiant. Dans l'introduction de son livre⁴⁶, il cite notamment le musicologue Ramon Pelinski qui résume la chose ainsi :

« Pelinski highlights a notion of non-linguistic thought in musical perception: "the content of musical perception is simultaneous and identical with its meaning. As an intentional object of perceptual experience, music doesn't symbolize, it doesn't reflect reality: it is reality⁴⁷». ⁴⁸ »

⁴⁴ Hennion, Antoine, *La passion musicale : sociologie de la médiation*, Paris, éditions Métailié, 1993, p.280-281.

⁴⁵ Jakobson, Roman « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.78-86., p.84.

⁴⁶ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014

⁴⁷ Pelinski, Ramon, "Embodiment and Musical Experience", in *TRANS. Revista Transcultural de Musica*, revue en ligne, 2005, n°9 [URL : <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/178/embodiment-and-musical-experience> consulté le 04/09/2023]

⁴⁸ Roesner, David, *Op. cit.*, p.17. « Pelinski met en avant une notion de la pensée non linguistique dans la perception musicale : "le contenu de la perception musicale et sa signification sont à la fois identiques et simultanés. En tant qu'objet intentionnel de l'expérience perceptive, la musique ne symbolise pas, elle ne reflète pas la réalité : elle est la réalité". » [traduction personnelle]

La musique ne cherche pas à transmettre quoi que ce soit, sinon elle-même. Elle est son propre vecteur. Il n'y a pas en musique de relation signifiant / signifié comme cela est le cas pour la langue et le théâtre. Roesner souligne d'ailleurs que c'est souvent ce que les artistes de théâtre vont venir chercher dans la musique : une expérience cognitive qui soit prélinguistique⁴⁹. Cette caractéristique de la musique pourrait peut-être aussi expliquer sa forte présence dans les dramaturgies plurilingues : si ces pièces mettent par définition les systèmes linguistiques en avant, l'utilisation de la musique comme élément prélinguistique pourrait ramener une forme d'équilibre, justifiant le paradoxe initial des dramaturgies plurilingues. Ce sont certes des œuvres textocentrées, mais elles le sont de façon à ce que le texte fasse sens à un niveau antérieur à la langue. Qui plus est, si l'on rappelle que la langue n'est qu'un élément de langage parmi d'autres, il peut être intéressant de considérer la musique comme étant elle aussi un élément de langage parmi d'autres. Langue, comme musique, seraient alors des éléments distincts du système de représentation théâtrale.

Afin de compléter ces interrogations sur la place et l'utilisation de la musique au théâtre, prendre la position inverse, à savoir observer la place et l'utilisation de la langue dans la musique, peut être intéressant. En effet, observer ces liens depuis deux positions différentes, mais complémentaires, permettra de mieux en tracer les contours. Pour ce faire, le courant du théâtre musical⁵⁰ semble particulièrement pertinent.

La question des rapports entre texte et musique n'est pas nouvelle, elle court depuis l'Antiquité même sans qu'il ne soit possible d'y apporter une réponse définitive, comme le rappelle Jean-Noël von der Weid :

« Le texte est un élément important, qui participa d'un son nouveau dans la musique du XX^{ème} siècle. Mais les questions sont : la musique est-elle une langue ? La musique est-elle un texte ? La musique se rapporte-t-elle à un texte ? Y a-t-il une musique du verbe ? La poésie est-elle sonore ? La prose n'est-elle qu'inanité sonore ? N'y a-t-il que signifiant et signifié ? Bref, y a-t-il un rapport de causalité entre la musique et le texte⁵¹ ? »

Il s'agit de savoir lequel du texte ou de la musique doit avoir la primauté sur l'autre. Pendant longtemps, la coutume voulut que l'on respecte l'intégrité linguistique du texte mis en musique afin d'en soutenir les propriétés syntaxiques et sémantiques. Jean-Noël von der Weid constate

⁴⁹ *Idem*, p.18. Il ajoute que cela crée tout de même un paradoxe : car pour utiliser cette caractéristique de la musique, il faut en passer par la langue pour expliquer ce que l'on souhaite en faire.

⁵⁰ Dont l'une des caractéristiques est la volatilité de son nom. On le trouve aussi sous le nom de théâtre instrumental, ou encore d'action musicale. Pour plus de lisibilité et de cohérence, je tâcherai de conserver le terme de théâtre musical, toutefois je ferai aussi en sorte de respecter les termes choisis par les artistes.

⁵¹ von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 2010, p.444.

que cette position est particulièrement partagée par les compositeur·ices de la première partie du XX^{ème} siècle, au point qu'au milieu du siècle, il observe une certaine paralysie face à la sémantique du texte chanté. Le théâtre musical apparaît dans cette période et vient justement proposer une réflexion différente sur les relations entre musique et texte.

Le théâtre musical pourrait être défini de la façon suivante :

« Il s'agit là d'une démarche de composition dans laquelle le spectacle offert au spectateur par l'exécution musicale est pris en compte et mis en scène comme un des éléments de l'œuvre. Les interprètes doivent non seulement jouer de leur instrument, mais aussi accomplir des actions destinées à la représentation en s'aidant souvent de l'instrument même, utilisé comme accessoire de théâtre et objet symbolique⁵². »

La musique prend ainsi corps : il ne s'agit plus uniquement de l'entendre, il faut aussi la voir. « De telles pièces, évidemment, ne sont pas faites pour être entendues en disque ou à la radio, où elles perdent beaucoup de leur effet, ce qui pose un très réel problème pour l'auditeur lorsqu'il n'est pas en même temps spectateur⁵³. » L'humour et la dérision y prennent une place essentielle. Ces pièces permettent aussi une réflexion sur les relations entre musicien·nes, compositeur·ices, spectateur·ices et s'ouvrent aussi sur l'extérieur en proposant parfois un regard sur le monde qui les entoure. Un artiste jugé clé pour ce courant n'est autre que Mauricio Kagel. Reinhard Kager⁵⁴ explique que Kagel va rendre visible ce qui ne l'était pas sur les scènes de théâtre ou d'opéra : la relation entre les musicien·nes. Il ouvre le champ de vision du public en le rendant conscient des mouvements et actions faites par les musicien·nes. Ceci devient le principe même du théâtre instrumental de Kagel. « Alles, was zu sehen und zu hören ist, wird komponiert⁵⁵. » Pour lui, le théâtre musical n'est pas un genre de théâtre à part entière, mais plutôt l'irruption de la pensée musicale dans le théâtre, de sorte que mot, lumière et mouvement doivent s'articuler comme ton, timbre, et tempo.

Outre la théâtralisation des différents éléments musicaux, ou la musicalisation de divers sujets d'actualités, plusieurs artistes vont aussi proposer un travail complet autour de la langue. Dieter Schnebel propose ainsi *Glossolalie* en 1959/1960. Il cherche à ce que le vocal devienne instrumental à son tour, de sorte que musique et langue se retrouvent au même niveau : « Unter

⁵² Chion, Michel, Garrigues, Juliette, « Musique contemporaine - L'évolution de la musique depuis 1945 », in *Encyclopædia Universalis*, [URL : <http://www.universalis-edu.com/distant/bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/musique-contemporaine-l-evolution-de-la-musique-depuis-1945/>, consulté le 05/09/2023]

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ Kager, Reinhard, « Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann », in Mauser, Siegfried, *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, coll.« Handbuch der musikalischen Gattungen », n° 14, 2002, p.329-342., p.331.

⁵⁵ *Ibidem*. « Tout ce qui va être vu et entendu sera composé. » [traduction personnelle]

der Hand des Komponisten wird die Sprache zu Musik⁵⁶. » Autre expérimentation : celle de György Ligeti dans *Aventures & Nouvelles Aventures*, composé entre 1962 et 1966. Afin d'éviter la sémantique, il cherche à créer une *Lautäußerung*, soit une « déclaration de bruit », une langue qui serait purement phonétique et n'aurait donc pas de sens en dehors de sa dimension sonore.

Ces expérimentations musicales autour de la langue prennent donc diverses formes : musicalisation, démontage et/ou découpage de la langue, création de nouvelle langue, traitement de la voix comme n'importe quel autre instrument. Ces expériences mettent en avant certaines interactions existantes entre langue et musique, qui pourront ensuite être comparées avec ce qui se passe dans le cadre théâtral.

En sommes, de multiples éléments obligent à s'interroger sur les causes et les effets du plurilinguisme. Tout d'abord, la place du texte au théâtre a continuellement été remise en cause et interrogée, que ce soit dans sa forme, sa fonction, ou sa place au sein de la représentation. De prime abord, le plurilinguisme semble briser une règle implicite, mettant, en apparence tout du moins, la cohérence significative en péril. La multiplication des langues entraîne une complexification, et non une perte. La question porte plutôt sur l'intérêt de cette complexification : qu'apporte-t-elle ? Est-ce réellement une complication ou décale-t-on simplement le centre de l'attention ? La musicalisation de la langue, entraînée par le plurilinguisme, semble être une hypothèse solide pour expliquer pourquoi du sens continue d'être transmis même si les mots peuvent être inaccessibles. Non seulement théâtre et musique ont des racines communes, favorisant ainsi leur entremêlement dans un même espace scénique, mais la langue et la musique partagent de nombreux points communs en termes de structuration et de construction identitaire.

Tous ces éléments semblent se lier de façon naturelle et évidente, mais dans le même temps, formaliser précisément la nature de ce lien paraît compliqué. Quelque chose échappe encore et toujours. Plus précisément, lorsque j'ai commencé mes recherches, j'étais moins confronté à une absence de ressources pure et simple, qu'à une sensation de toujours passer à côté de ce que je voulais véritablement travailler. Comme si finalement, ce qui échappe déjà dans l'art, et nécessite l'usage du plurilinguisme, échappe tout autant à la recherche. Les recherches sur le plurilinguisme dans l'art se font par des portes d'accès très précises. La première, c'est notamment l'étude de cas : on se concentre sur un artiste en particulier, et on

⁵⁶ *Idem*, p.333., « Sous la main du compositeur, la langue deviendra musique. » [traduction personnelle]

étudie, entre autres, l'utilisation des différentes langues dans son travail, notamment en faisant le lien avec son parcours biographique. Incidemment, cette approche maintient l'idée que la pratique plurilinguistique relève de l'exception, qui doit se justifier par la biographie de l'artiste. À l'inverse, les travaux sur les artistes de mon corpus n'évoquaient la question du plurilinguisme que de manière ponctuelle, presque accessoire. Milo Rau lui-même, lorsqu'interrogé au sujet de la règle numéro 6 de son manifeste, ne répondra pas à la question :

« ETC : Some of the rules seem to generate possibilities to open up the city theatre to a more diverse range of collaborators and visitors. The rule about the languages spoken on stage for example (*Rule six: "At least two different languages must be spoken on stage in each production."*), or the one about non-professionals (*Rule seven: "At least two of the actors on stage must not be professional actors. Animals don't count, but they are welcome⁵⁷"*). »

La réponse de l'artiste se concentre exclusivement sur la question des non professionnel·les, sans même évoquer la langue. Au fil de mes recherches, j'ai donc été constamment confronté à ce type de paradoxes : d'un côté, quelque chose qui serait *particulier* à certain·es artistes, et dont l'explication ne vaudrait que dans le cadre de leur individualité ; de l'autre, la nécessité non dissimulée de recourir au plurilinguisme, tout en évitant (volontairement ou non) de formaliser la raison de ce recours.

Une approche consiste à considérer des lieux où le plurilinguisme paraît une situation *naturelle*, qui justifierait donc qu'on l'analyse pleinement. On trouve ainsi plus facilement des choses sur le théâtre plurilingue au Québec ou en Afrique. Au niveau de la France, on peut aussi trouver des éléments autour des langues dites régionales où des œuvres peuvent parfois être soit monolingues en breton ou langue d'oc, soit bilingues avec un apport en français. Si ces études sont intéressantes, remises dans le contexte général de la recherche, elles s'appuient sur un présupposé : ces œuvres seraient *logiquement* plurilingues, parce qu'elles seraient issues de contextes sociolinguistiques où le plurilinguisme est une évidence, soit parce qu'il est l'ordre même des choses dans ces endroits, soit par volonté militante. Un présupposé qui n'est pas complètement faux, mais me semble incomplet. Comme on a pu le voir, même la France n'est pas aussi monolingue que les discours officiels veulent le prétendre. À ceci, il faut encore ajouter le développement des transports qui a rendu bien plus accessibles les voyages, et celui

⁵⁷ Hendrickx, Sébastien, « Playful dogmatism : Milo Rau and Joachim Ben Yakoub in conversation on the Ghent Manifesto », in *Etcetera*, publié le 17/09/2018 [URL : <https://e-tcetera.be/playful-dogmatism/#>, consulté le 07/09/2023] « Certaines règles semblent générer des possibilités pour ouvrir le théâtre sur une plus grande diversité de collaborateur·ices et de visiteurs. La règle sur les langues parlées au plateau par exemple (Règle six : "Au moins deux langues différentes doivent être parlées sur scène dans chaque production."), ou celle au sujet des non-professionnel·les (Règle sept : "Au moins deux des acteur·ices sur scène ne doivent pas être des acteur·ices professionnel·les. Les animaux ne comptent pas, mais ils sont bienvenus.") ». » [traduction personnelle]

des télécommunications grâce auxquelles tout un chacun peut avoir accès à de nombreuses choses dans le monde. Un simple trajet en métro dans une ville moyenne suffit à être confronté au plurilinguisme. Pourtant, même dans ces conditions, une pièce plurilingue paraît de l'ordre de la transgression, là où, depuis la France en tout cas, il paraît logique que le théâtre québécois ou breton produise des œuvres plurilingues. À nouveau, quelque chose semble échapper. Si l'on ne peut nier que les parcours biographiques des artistes ou la dimension sociolinguistique d'une œuvre sont des points d'explication parfaitement légitimes et pertinents, ils ne suffisent pas à expliquer le recours, de plus en plus fréquent, au plurilinguisme. En effet, certains artistes peuvent produire des œuvres plurilingues de manière exceptionnelle dans leur parcours, sans qu'aucun élément biographique soit une explication. D'autres pistes doivent donc être envisagées.

Les questions linguistiques sont aussi souvent évoquées dans le cadre de l'hybridation culturelle. L'intérêt principal porte sur la façon dont des formes d'art issues de différentes cultures se mélangent, ce qu'il reste de chacune, ou encore la façon dont des courants artistiques issus de différentes sphères culturelles s'influencent. Ces recherches portent donc plutôt sur les formes artistiques en elles-mêmes et la façon dont elles circulent : sous quelles conditions, sous quelles formes, par qui, etc. Les questions de langue sont alors considérées soit comme une simple conséquence de l'hybridation, comme une trace qui témoignerait de l'origine de chaque forme artistique, soit comme une pure formalité pratique, limitant parfois l'accès à des informations ou comme un obstacle que les artistes doivent dépasser. Dans cette dimension, le plurilinguisme est une simple conséquence qui a, là encore, l'air naturelle et évidente. Ce n'est pas que la présence éventuelle de plusieurs langues passe complètement inaperçue, mais plutôt que cette présence est rarement formalisée ou interrogée.

Dans le domaine de la littérature, la question du plurilinguisme est plus régulièrement traitée, avec souvent les mêmes limitations et angles morts qu'en études théâtrales. Toutefois, on trouve aussi des réflexions issues de chercheurs et d'artistes issus de pays anciennement colonisés, de diasporas, ou encore ayant subi une migration sous une forme ou une autre. La question de la langue y est beaucoup plus présente et dépasse la simple dimension biographique individuelle : elle y est envisagée comme un enjeu fondamental entre soi, le passé, le présent, les autres, et toutes les combinaisons possibles entre ces différents éléments. Ces questionnements, entrepris dans des circonstances particulières, m'ont permis de me rapprocher de ce que j'avais moi-même de la peine à formaliser, et surtout m'ont permis de révéler un dernier angle mort : la problématique du plurilinguisme est souvent considérée comme étant

celle de l'Autre, comme si elle ne pouvait jamais nous concerner personnellement. Elle serait le fruit de circonstances particulières qui n'arrivent qu'aux autres. Or, lorsqu'on recoupe ces différentes thématiques de recherche, en incluant leurs limites respectives, on commence à se rendre compte que quelque chose de plus viscéral se cache dans le plurilinguisme, quelque chose qui, faute de pouvoir se nommer frontalement, passe par des chemins détournés qu'il faut deviner grâce à leurs contours.

Il m'a donc semblé intéressant de faire le travail inverse : si, au lieu de partir d'une situation (société plurilingue, migration, colonisation) ou d'un·e artiste en particulier (Beckett et la traduction de ses propres œuvres par exemple), on partait plutôt du phénomène en lui-même (il existe des pièces écrites en plusieurs langues), arriverait-on aux mêmes résultats ? Ou verrions-nous apparaître d'autres pistes de réflexion ?

J'ai pu amorcer cette réflexion dans mon travail de mémoire. Plus précisément, je cherchais à mieux comprendre les représentations d'une culture telles que portées par la langue. J'ai alors pu me rendre compte des mécaniques mises en avant par ce biais : modes de conversation biaisés, construction des personnages et des espaces, rapports de pouvoir... La langue y était notamment utilisée comme une façon de refuser ou d'accepter l'autre, puisqu'elle devient finalement un territoire à part entière dans ce type de pièce. Dès lors, on peut déjà constater qu'il y a bien quelque chose de très organique où la langue devient un monde à part entière que l'on explore, défend ou partage. Dans ce cadre, le plurilinguisme montre efficacement les rapports de pouvoir entre les personnages, sans avoir à les nommer. D'autres éléments apparaissaient aussi de manière récurrente : l'aspect mythologique, religieux, le rapport à la musique, le caractère extrêmement référencé de ses pièces (tant géographiquement que temporellement). Si certaines conclusions de ce mémoire servent de base à cette thèse, d'autres pistes restaient inexplorées ou simplement à l'état d'hypothèse, notamment : les liens très forts entre musique et langue, le rapport au réel, et l'impact de la langue sur le corps (ou l'inverse).

Malgré tout, l'approche diffère : il ne s'agit plus seulement de voir quelles représentations culturelles la langue porte, mais bien de comprendre quelle est cette chose qui échappe constamment, le plurilinguisme étant alors une tentative pour stopper la fuite. J'ai donc souhaité revenir au tout début et poser les questions suivantes : quels sont les causes et les effets de ce plurilinguisme sur scène ? Que dit-on vraiment quand on le dit en plusieurs langues ? Et enfin, quels liens existent entre la musique et la langue ?

Afin d'explorer cette dimension, j'ai constitué deux corpus : un premier corpus d'œuvres théâtrales afin d'explorer les causes et les effets du plurilinguisme sur scène, et un corpus d'œuvres musicales pour mieux comprendre ces liens entre langue et musique. Les œuvres de ces corpus correspondent à une période allant de 1990 à 2010 et sont exclusivement européennes. L'intérêt de travailler sur le continent européen permet justement de contrer les angles morts constatés dans les recherches existantes sur le sujet : il n'y a pas de raison que ces questions soient plus naturelles et évidentes en Afrique ou au Québec, et elles ne concernent pas que les « autres ». Travailler pour ainsi dire « à domicile » comme on peut le faire pour les œuvres « d'autres » oblige paradoxalement à se décentrer pour mieux revenir et trouver cette chose qui échappe et se cache derrière une apparence de monolinguisme. À l'échelle du continent européen, apparaissent ainsi en plus de la multitude des langues, les nombreuses guerres et conflits qui ont pu éclater, ainsi que leurs répercussions. Tout en conservant une histoire commune, il devient possible de comparer certains éléments : les rapports à la langue changent-ils en fonction de la langue et du pays d'origine ? Ou bien y a-t-il des constantes qui traverseraient les frontières ? Les bornes temporelles choisies reflètent aussi cette histoire commune : la fin de la guerre froide entraînant la chute du mur de Berlin et celle du bloc de l'URSS. Commencer cette étude en 1990 revient à commencer au début d'une nouvelle étape dans l'histoire de l'Europe, et la terminer en 2010 permet d'avoir un peu de recul sur le contexte qui a vu naître ces pièces.

J'ai aussi choisi de n'étudier que des pièces directement écrites en plusieurs langues, mettant ainsi de côté les créations basées sur le principe du montage, parfois directement écrites au plateau. En effet, la langue peut porter de nombreuses représentations ayant peu ou prou à voir avec le message véhiculé. Le passage à la scène multiplie d'autant plus les ajouts possibles : contexte de la création, histoire culturelle et personnelle de chacun et chacune des membres de l'équipe artistique ainsi que du public. Les interférences personnelles et culturelles dans la langue sont d'autant plus nombreuses qu'il y a de personnes impliquées. De plus, il me paraît intéressant de noter que la mise en scène fait des choix parmi les ouvertures données dans le texte. Se concentrer ainsi sur le texte limite le nombre d'interférences, en les limitant à celles produites par les auteur·ices et moi-même, mais permet aussi de garder en tête toutes les possibilités données.

L'approche que je souhaite avoir ici relève de ce que j'appellerais une « analyse de Schrödinger » : initialement, le « chat de Schrödinger » est une expérience de pensée issue de la physique quantique. Son objectif premier est de questionner la notion de superposition

d'états. Avant d'être mesuré, un système quantique n'est pas considéré comme possédant un état fixe, mais comme une superposition dynamique de plusieurs états, ce qui implique qu'elle évolue dans le temps. C'est le fait d'observer qui fixe son état, à la manière d'une photographie. L'expérience de pensée proposée est donc la suivante : mettez un chat dans une boîte, tant que vous n'ouvrez pas la boîte, il est impossible de savoir si le chat est mort ou vivant, et il faut donc considérer ces deux possibilités en même temps. Je suis moins intéressé par la possible véracité de cette expérience de pensée, que par l'exercice qu'elle propose. Tant que l'on n'ouvre pas la boîte, les deux hypothèses cohabitent : le chat est potentiellement mort ou vivant. L'état du chat est dépendant de notre observation. En fonction du moment et de la façon dont on ouvre la boîte, ce que l'on trouvera à l'intérieur sera complètement différent. Il en va de même pour les dramaturgies plurilingues : leur compréhension est dépendante des compétences plurilingues et des connaissances culturelles de chacun·e. À partir de là, plus encore que pour d'autres modes d'écriture, il devient essentiel de considérer que chaque interprétation est *une* possibilité parmi d'autres qui cohabitent toutes dans un même espace tant qu'on ne les a pas formulées. Ainsi, le but de cette thèse n'est pas de proposer des analyses définitives, mais plutôt une façon de se frayer un chemin dans ces pièces, et surtout de comprendre comment et pourquoi nous en venons à tracer ces chemins.

Cette logique de multiplicité des possibilités co-existantes oblige à ne pas considérer ces pièces de manière monolithique et nécessite donc de varier les approches théoriques plutôt que de rester cantonner au seul champ des études théâtrales. Pour cette raison, l'approche méthodologique des *cultural studies* anglophones me semble particulièrement pertinente. L'idée est de se concentrer sur un objet d'étude, et, à partir de là, solliciter des outils venus de différentes disciplines en les articulant jusqu'à obtenir une grille d'analyse correspondant à l'objet étudié. Ainsi, outre les études théâtrales qui servent de base à cette étude, la linguistique et la sociolinguistique sont des disciplines fortement sollicitées dans cette étude. La première donne des éléments d'éclairage pour comprendre le fonctionnement d'une langue et son acquisition. La seconde fait le lien avec la dimension sociale et culturelle, et questionne les aller-retours entre sociétés et langues. En plus de cela, ces disciplines offrent aussi un éclairage non négligeable sur le bilinguisme, le fonctionnement des communautés plurilingues et les rapports entre les langues, des éléments essentiels ici. Enfin, élément non négligeable, elles donnent aussi une méthodologie pour travailler avec des langues que l'on ne parle pas. Ceci peut paraître surprenant pour des champs comme la littérature ou les études théâtrales, mais étudier le fonctionnement d'une langue et ses implications sociales ne nécessite pas de parler ces langues.

Il s'agit plutôt de comprendre le rapport qu'ont les locuteur·ices à leur(s) langue(s), pour ainsi prendre du recul. Des disciplines telles que la sociologie ou l'anthropologie sont aussi convoquées pour leur façon d'évoquer la langue comme un fait social. Elles permettent de mieux comprendre quelle place tient la langue au sein d'un groupe, et comment elle est utilisée avec divers objectifs. Puisqu'un corpus musical a été constitué afin de créer un point de comparaison, les divers champs liés à la musicologie seront aussi sollicités, aussi bien pour comprendre la place de ces œuvres particulières dans l'histoire de la musique, que pour comprendre comment il faut les approcher et les analyser. Enfin, plus occasionnellement, la psychanalyse peut apporter quelques éléments utiles à cette réflexion. Sa manière d'accepter que certaines actions et comportements humains puissent échapper à la mesure, au quantifiable et au raisonnable paraît des plus utiles dans le contexte des dramaturgies plurilingues où justement, ce qui est habituellement invisible et silencieux passe soudainement sur le devant de la scène, sans que ce mouvement soit complètement conscientisé.

Afin d'étudier ces questions, j'ai constitué un corpus théâtral d'une douzaine d'œuvres, ce qui pourrait sembler un échantillonnage peu représentatif. Il s'agit moins de poser des règles absolues qui pourraient être confirmées par la force du nombre, que de comprendre ce qui justement est soudainement matérialisé, comment, et pourquoi. Si de multiples interprétations et réalités cohabitent donc au sein de la même pièce, il me paraît donc plus pertinent de les traverser dans autant de directions qu'il m'est possible d'en trouver pour mettre au jour leurs dynamiques. Le corpus théâtral retenu est ainsi constitué des pièces suivantes : *Fuck you Eu.ro.Pa* et *Sans sucre* de Nicoletta Esinencu⁵⁸, *Monnaie de Singe*⁵⁹ de Didier Galas, *Leçons de Ténèbres*⁶⁰ et *The Great Disaster*⁶¹ de Patrick Kermann, *L'Européenne*⁶² de David Lescot, *Munich Athènes*⁶³ et *Le 20 novembre*⁶⁴ de Lars Norén, *La Scène*⁶⁵ de Valère Novarina, *Trust* et *Nothing hurts* de Falk Richter⁶⁶, *À la renverse*⁶⁷ et *11 septembre 2001*⁶⁸ de Michel Vinaver.

⁵⁸ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁵⁹ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

⁶⁰ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

⁶¹ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

⁶² Lescot David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁶³ Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992

⁶⁴ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁶⁵ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L., 2003

⁶⁶ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010

⁶⁷ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980 pour la première version, et Vinaver, Michel, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002

⁶⁸ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

Les deux pièces de Nicoletta Esinencu s'articulent autour des mêmes questions : comment vivre une fois la chute de l'URSS actée ? Quels ont été les impacts pour les habitant·es de cette partie du monde ? Quelles différences entre l'avant et l'après pour eux ? Dans *Fuck you Eu.ro.Pa*, une jeune femme écrit à son père. Elle doit écrire un essai pour un concours sur le thème « Qu'est-ce que mon pays a fait pour moi et comment je l'ai remercié ? ». Question compliquée pour elle puisque la Roumanie n'est pas un pays si vieux que ça... Qui plus est, elle est depuis partie vivre dans l'Ouest, qui est loin de répondre à ses attentes et envies. La pièce propose donc la confrontation entre imaginaire de l'Ouest et réalité de l'Est au travers des yeux de ce personnage. Tandis que dans *Sans sucre*, nous suivons l'évolution d'une famille, racontée par un frère et une sœur, à mesure que certains de ces membres montent dans l'échelle sociale, avant de retomber tout aussi vite.

Dans *Monnaie de singe*, Didier Galas organise la rencontre entre trois personnages issus des théâtres traditionnels occidentaux, japonais et chinois : Arlequin, personnage de la commedia dell'arte, Taro Kaja, personnage de kyogen, et Sun Wukong, le roi singe, personnage principal du roman chinois *Le voyage en occident* de Wu Cheng'en. Tous trois se retrouvent sur la même scène alors que chacun pensait interpréter un extrait de son répertoire. Il va leur falloir apprendre à communiquer les uns avec les autres alors que langue et culture semblent complètement les séparer.

Leçons de Ténèbres de Patrick Kermann ne cherche pas nécessairement à raconter une histoire. Le but est plutôt de réussir à dire quelque chose qui semble impossible à décrire, à raconter. En se basant sur la structure des lamentations de Jérémie, la pièce tente de donner voix aux victimes des camps de concentration. Il s'agit moins de représenter que de montrer l'impossibilité de représenter et l'échec de la langue à dire ce qui doit l'être. À l'inverse, *The Great Disaster* donne la parole à Giovanni Pastore, berger italien parti courir le monde pour finalement devenir plongeur sur le Titanic. Depuis le fond de l'océan, il se souvient des étapes qui l'ont mené jusque-là et retrace pour nous le fil de son errance et de celle du monde.

Les personnages de *L'Européenne* de David Lescot participent à une résidence artistique dont le but est de travailler sur des façons de mieux se comprendre en Europe, sous l'œil d'une linguiste et d'une conseillère de l'Union européenne. Dans cette cacophonie où chacun cherche à montrer aux autres qu'il a raison, difficile de trouver un terrain d'entente. La résidence artistique est pourtant vue comme un laboratoire, un microcosme, censée pouvoir proposer des solutions fonctionnelles à la société.

Chacune à leur façon, les deux pièces de Lars Norén explorent les impasses désastreuses de la communication entre les individus. Dans *Munich-Athènes*, un couple voyage en train depuis l'Allemagne jusqu'à la Grèce. Si ce voyage était censé les rapprocher, ils ne cessent de se disputer : violence verbale, physique... S'ils ne peuvent vivre ensemble, ils ne semblent pas non plus capables de se séparer. Dans *le 20 novembre*, l'échec n'est plus seulement au niveau interpersonnel, mais au niveau social. En 2006, en Allemagne, Sébastien Bosse ouvre le feu dans son ancien lycée avant de se suicider. Lars Norén s'empare des textes de son blog et des vidéos qu'il a pu postés pour créer cette pièce qui cherche à redonner la parole à ceux que la société s'empresse généralement de qualifier de monstres sans se poser plus de questions.

Comme pour *Leçons de Ténèbres*, il est difficile de résumer *la Scène* de Valère Novarina. Il s'agit ici de démêler les fils liant langue, théâtre et religion, à moins qu'il ne s'agisse de les emmêler encore plus... Personnages mythiques, réels ou symboliques se succèdent, cherchent à comprendre pourquoi ils sont là, pourquoi ils parlent, comment, et ce qu'ils se disent vraiment.

Les deux pièces de Falk Richter explorent les relations entre les individus dans un monde capitaliste, ou plus exactement, la difficulté de tisser des relations et le sentiment de solitude inévitable. *Trust* met en scène des individus perdus dans un monde trop grand pour eux, un monde laissé aux mains de la finance et de plus en plus froid et déshumanisé. *Nothing hurts* présente les relations d'un couple qui se forme et se déforme au fil des situations imaginées, sans que l'on ne puisse jamais savoir avec certitude ce qui correspond à la réalité.

À la renverse présente la croissance, puis le déclin d'une entreprise française rachetée par un conglomérat américain. Michel Vinaver donne la parole à toutes les personnes impliquées : ouvriers et ouvrières du bas de l'échelle, les différents conseils décisionnaires, mais aussi l'interview au long cours d'une princesse atteinte d'un cancer de la peau que les grévistes suivent activement durant l'occupation de l'usine. De la même façon, la pièce *11septembre 2001* donne la parole à toutes les personnes qui ont pu être impliquées de près ou de loin dans les attentats du World Trade Center : pilotes et passagers des avions, journalistes, personnes travaillant dans les tours, mais aussi terroristes et hommes politiques.

Le corpus musical est quant à lui plus restreint. Là encore, il ne s'agit pas de faire un inventaire des œuvres musicales plurilingues existantes. Le but ici est de pouvoir créer un contrepoint au corpus théâtral. Là où le théâtre propose une musicalisation de la langue, les œuvres musicales semblent la théâtraliser. Restreindre le nombre d'œuvres permet donc de

mieux les explorer en détail pour découvrir les liens existants. Cinq œuvres ont donc été retenues. Les *Machinations*⁶⁹ de Georges Aperghis mettent en scène quatre femmes, chacune assise derrière une table. On ne voit que leur visage et la projection en direct de leur main sur l'écran. Leur chant se compose de phonèmes qui en se mélangeant viennent donner l'impression d'une langue réelle. Il s'agit ici de travailler sur le rapport entre l'humain et la machine, entre le corps et la langue. Dans une démarche complètement différente, Aperghis propose une adaptation pour opéra de la pièce d'Heiner Müller : *Die Hamletmaschine Oratorio*⁷⁰. La pièce du dramaturge allemand a pour principe de reprendre toutes les interprétations possibles d'Hamlet qu'il a pu trouver pour en faire une pièce d'une petite dizaine de pages censées rendre compte de la substantifique moelle du personnage et de ses enjeux.

Dans *L'escalier des aveugles*⁷¹, Luc Ferrari propose une promenade à travers la ville entre un homme parlant français et plusieurs femmes parlant espagnol. L'ambiance sonore et le travail des voix dépeignent un paysage sonore extrêmement précis. L'espace d'un instant, l'auditeur se trouve aveugle, obligé de ne compter que sur son ouïe et les discours des deux personnages.

*The Cave*⁷² de Steve Reich a pour point de départ la grotte d'Hébron qui a une valeur symbolique pour les Juifs et les musulmans. Abraham aurait acheté cette grotte pour pouvoir y enterrer sa femme Sara, avant d'y être lui-même enterré, ainsi que sa descendance. Les Juifs descendraient d'Isaac, fils d'Abraham et de Sara, tandis que les musulmans descendraient d'Ismaël, fils d'Abraham et Agar, sa servante. Steve Reich interroge des personnes israéliennes, palestiniennes et américaines pour savoir ce que représentent pour elles Abraham, Sara, Agar, Ismaël et Isaac. Il met ensuite en musique et en scène ces discours au travers d'un orchestre, d'ordinateurs, et de projections.

Enfin *Le voisin d'en face*⁷³ d'Álvaro Martínez León oppose deux groupes : l'un parlant algérien, l'autre français. Une discussion est engagée entre eux, non sur le mode de l'échange de discours, mais plutôt en démontant les sons de la langue de chacun, en les articulant à

⁶⁹ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

⁷⁰ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000 [URL : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kemuLBXereU3xlnri35vkBpA0SoAuSQs8 consulté le 25/09/2023]

⁷¹ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁷² Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

⁷³ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisin-den-face> consulté le 25/09/2023], et partition transmise par l'artiste

l'extrême, en les mélangeant. Les similitudes et dissonances qui apparaissent alors entre les deux langues viennent raconter une autre histoire du rapport entre France et Algérie.

Afin de répondre à ces questions, je souhaite développer trois axes de travail. Dans un premier temps, il s'agit de correctement délimiter le sujet en définissant mieux les termes et en repérant les caractéristiques fondatrices de ces pièces. Il faudra notamment préciser ce que je considère être une « dramaturgie plurilingue » et quels éléments les caractérisent. On pourra par exemple se demander à partir de quel moment on peut parler de dramaturgie plurilingue. Suffit-il de placer quelques mots en langues étrangères ? Quand peut-on dire que l'usage d'une autre langue devient significatif au point de pouvoir être considéré comme un ressort dramaturgique plutôt qu'un simple effet de style ? Qui plus est, il faudra aussi nous interroger sur la place donnée à chaque langue. D'un point de vue quantitatif, cela permet de se rendre compte de la place symbolique occupée par chaque langue : quelle(s) langue(s) donne-t-on à entendre ? Quelle(s) langue(s) retrouve-t-on régulièrement⁷⁴ ? D'autant que si l'on multiplie les langues en présence, on multiplie aussi la possibilité que les mots ne soient plus accessibles au public, et différentes stratégies sont alors mises en place : texte bilingue, présence de la traduction dans le texte, introduction d'un personnage interprète... Ceci nous permettra enfin de nous interroger sur les différents niveaux de lecture proposés par ses pièces. D'un côté, nous verrons que la langue peut être utilisée comme outil de narration : en faisant partie des caractéristiques d'un personnage, elle permet de l'identifier. Les situations présentées ici mettent souvent en scène la difficulté à se comprendre et les moyens utilisés pour dépasser ces clivages. D'un autre côté, le plurilinguisme peut aussi être un outil dramaturgique. Dans ces pièces, il ne s'agira alors plus simplement de mettre en scène des situations plurilingues à résoudre, mais bien d'explorer la langue elle-même. Ce n'est plus une situation qui doit être résolue, mais le fonctionnement de la langue qui doit être élucidé.

Ceci nous amènera à nous interroger sur l'un des principaux usages du plurilinguisme dans ces pièces, à savoir : représenter / traduire le réel. Là encore, différents mécanismes entrent en jeu. Après avoir conduit une analyse quantitative de l'usage des langues, une analyse qualitative nous sera utile : comment est utilisée cette multitude de langues ? Que viennent-elles dire ? Le plurilinguisme permet l'ancrage de la fiction dans un lieu, un temps, une culture donnée, et ce notamment par la multiplication des références données. Ces références vont

⁷⁴ Il faut cependant noter que ce travail de thèse ne vise pas à donner une réponse définitive à cette question. Il faudrait pour cela réaliser une étude plus large et purement quantitative. Toutefois, à l'échelle de ce corpus, nous pouvons déjà noter quelques tendances intéressantes à interroger.

permettre alors de construire un paysage vocal dans lequel il est possible de se projeter. Toutefois, ce qui est intéressant ici, c'est de constater qu'il est impossible d'être certain des informations données. En effet, la multiplication des langues impliquant la multiplication des référentiels, il devient presque impossible de distinguer le vrai du faux. Le public se retrouve alors à naviguer entre paysages réels et paysages fantasmés, sans savoir si c'est une création de la pièce, ou de son propre regard. Cette confusion nous poussera à nous interroger sur les rapports liant l'individu et le groupe. En effet, si la langue est l'affaire d'un groupe et qu'elle permet de construire l'individu, l'individu, lui, utilise la langue du groupe et l'impacte donc. Parce qu'elles mettent ces mécanismes en relief, les dramaturgies plurilingues interrogent les aller-retours entre ces deux pôles. Comment la langue permet-elle à l'individu de se construire et d'assoir son identité ? De fait, ces pièces fonctionnent à différents niveaux de représentation. À travers la multiplication des références (culturelles, historiques, mythologiques) et la narration d'histoires individuelles, la petite et la grande histoire se mêlent. Si ce n'est pas un procédé nouveau, il est intéressant de voir quelle place occupe la langue dans la construction de ces narrations. Le plurilinguisme met en lumière la façon dont différentes réalités, et surtout différentes représentations d'une même réalité, peuvent cohabiter. C'est ici que le fort ancrage et le référencement utilisé dans ces pièces prend tout son sens : comment savoir ce qui relève de l'objectif, donc du vérifiable, du quantifiable, et ce qui relève de la subjectivité, donc de l'émotionnel, du personnel ? Est-il d'ailleurs nécessaire d'être capable de tracer une ligne entre ces deux pôles ? Le plurilinguisme démontre efficacement l'impossibilité d'une telle ligne, et surtout, met en avant la richesse de ces croisements. D'autant que cette multiplication des langues ouvre le récit sur l'extérieur. En utilisant la langue de l'autre, ou plutôt *d'un* autre, la narration se déplace légèrement, comme en faisant un pas de côté. Elle ne peut plus être centrée sur un seul et unique point. Ce qui oblige la boîte noire théâtrale à s'ouvrir sur le monde qui l'entoure. Si les dramaturgies plurilingues sont un théâtre textocentré aux allures parfois artificielles, elles proposent un certain reflet du monde en rappelant constamment son existence.

Ces dramaturgies cherchent donc à représenter le monde, comme souvent au théâtre. Cette représentation passe cependant beaucoup plus par le sonore, du fait de la présence de plusieurs langues. Cette multiplication met en évidence le silence. En multipliant les langues, les dramaturgies plurilingues cherchent alors peut-être à dire ce qui ne peut se dire, à représenter ce qui ne peut se représenter. Le plurilinguisme est un moyen de corporéiser la langue, qui n'est plus une chose éthérée et immatérielle. Bien au contraire, elle devient un organe du corps à part entière, comme son homonymie en français le signale d'ailleurs. À partir de cet instant,

multiplier les langues sur scène oblige non seulement à considérer leur fonctionnement respectif, mais aussi à se rendre compte de leur physicalité. Quel impact alors sur l'espace-temps perçu ? Le plurilinguisme est ici moins un moyen de dire qu'un moyen de montrer, et surtout de créer une expérience corporelle. Qui plus est, cette physicalité offerte par le plurilinguisme oblige à s'interroger sur les liens à la mémoire traumatique. Presque toutes les pièces du corpus traitent de sujets en lien à des événements violents, qu'ils soient d'ordre social ou individuel : attentat, fin d'un mode de vie, seconde guerre mondiale, violence conjugale, post-colonialisme, etc. Que raconte le plurilinguisme de ces événements par rapport à une pièce monolingue ? Cette importance de la physicalité oblige à s'interroger sur les liens entre mémoire, corps et voix. En montrant l'impossibilité à dire, les dramaturgies plurilingues présentent une langue vivante, cherchant à prendre corps et traînant avec elle une histoire propre et un passé. Et si la langue est un organe vivant, cela oblige à s'interroger sur la présence de la possibilité de la mort qu'elle porte tout autant. De ce fait, ce rapport à la mort sera la dernière étape, presque logique, de cette réflexion.

I know I am different from you people, but I am who I am. And who are you? I hear you ask. Well, it's a good question. I am an esteemed British gentleman. Well bred to the manner born. I can speak 14 languages, as long as they are English⁷⁵.

Partie I : Qu'est-ce qu'une dramaturgie plurilingue ?

Le théâtre, comme la littérature en général, est souvent par défaut considéré comme devant être monolingue. Si bien que lorsqu'on évoque l'existence d'œuvres plurilingues, les réactions sont multiples : surprise, inquiétude quant à la possibilité de comprendre ce qui se passe, sentiment de rareté... Pourtant, le phénomène n'est ni particulièrement nouveau, ni si rare qu'il n'y paraît. Simplement, il semble de l'ordre de la transgression, comme le signale Chiara Denti :

« Puisque de tels textes transgressent la loi non écrite du monolinguisme de l'œuvre, ils demeurent longtemps cantonnés aux marges : indignes d'attention de la part du critique, ces textes sont réduits à des anomalies aux allures inquiétantes⁷⁶. »

Elle fait ici référence au milieu littéraire, où si des textes plurilingues existent dès le Moyen-âge, leur statut demeure particulier. Ces textes font figure d'exception, pas nécessairement parce qu'ils le sont effectivement, mais parce que nous avons la sensation qu'ils sont rares. Cette sensation s'explique par le sentiment de transgression évoquée par Denti : une œuvre est *considérée* être monolingue. Pourtant, les œuvres plurilingues ne sont pas si rares, y compris dans la culture populaire : des séries (*Vikings*, *Legion*, *Orange is the new black*, *The Expanse*), des films (*Eurovision : Fire Saga*, *Drive my car*, *À la poursuite d'octobre rouge*) ainsi que toutes les chansons populaires qui comprennent bien souvent un passage en anglais. Le plurilinguisme dans l'art n'est donc ni rare ni nouveau.

De ce fait, dans un premier temps, je voudrais préciser ce qui se cache ici derrière le terme de « dramaturgie plurilingue ». Traverser diverses formes spectaculaires, aussi bien anciennes que contemporaines, permettra de dessiner les enjeux, les modes de fonctionnement ainsi que les constructions de ces œuvres. Comment le plurilinguisme se présente-t-il dans ces pièces ? Comment le sens se construit-il à partir du moment où nous n'avons pas accès à tous les mots ? Quel apport par rapport à un texte monolingue ?

⁷⁵ Clement, Jemaine, *What we do in the shadow*, Two Canoes Pictures, 343 Incorporated, FXP, 2019 à nos jours. « Je sais que je suis différent des gens de votre genre, mais je suis qui je suis. Et qui suis-je ? Je vous entends demander. Et bien c'est une bonne question. Je suis un estimé gentleman britannique. À l'éducation irréprochable. Je sais parler 14 langues, du moment que c'est de l'anglais. » [traduction personnelle]

⁷⁶ Denti, Chiara, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. », in *Meta*, 62 (3), p.521–537., 2017, p.523.

Par la suite, plus précisément, je souhaite explorer le rôle de la langue en elle-même dans ces œuvres. Certes, au théâtre, les mots font partie des outils permettant de dire les choses, et notamment la fable. Mais ici, ce n'est plus la partie signifiée du mot qui porte le sens, mais bien la partie signifiante. Il y aurait alors un sens au-delà du sens, un mot au-delà des mots. Comment alors la multiplication des langues impacte-t-elle la construction de la fable ? Que permet le plurilinguisme en tant qu'outil dramaturgique ? Mais surtout, de quelle façon la langue n'est pas un simple vecteur pour la fable, mais bien le sujet des drames ?

Chapitre I. Cadrage

Dans un premier temps, il s'agira de définir ce que sont les dramaturgies plurilingues. Pour ce faire, j'aimerais observer ce que peut recouvrir le terme de dramaturgie plurilingue. Au fil de mes recherches et de mes discussions, j'ai pu me rendre compte que ce terme pouvait être entendu de multiples façons. Afin de pouvoir mieux délimiter le sujet qui nous importe, je commencerai par éliminer certaines pistes de travail, afin de déterminer des bases communes. À partir de là, je parlerai des différentes formes que peuvent prendre les dramaturgies plurilingues, et ainsi constater aussi bien leur diversité que les grands principes qui les traversent. L'un de ces principes étant l'importance donnée au son de la langue, ainsi qu'à la musique, il me paraît intéressant de considérer le genre du théâtre musical comme un point de comparaison essentiel : les questions que nous traverserons ici dans le domaine du théâtre, trouveront-elles un écho du côté de la musique ? Comment la musique s'empare-t-elle des questions de la langue ? Cette comparaison entre théâtre et musique nous permettra ainsi de nous interroger sur les liens qui unissent le sens et le son.

Dans un second temps, je m'arrêterai sur les usages et les fonctions du plurilinguisme dans ces pièces. J'aimerais tout d'abord m'arrêter sur le plurilinguisme comme un outil dramaturgique pour raconter la transmission d'une histoire individuelle, familiale, sociale ou encore culturelle. En effet, l'usage de plusieurs langues nous pousse à prendre conscience que la façon dont on dit les choses fait partie intégrante de ce que nous transmettons. Les mots, la langue que nous choisissons pour dire, en disent tout autant que ce que nous choisissons de dire, ou de taire. Puis, j'aimerais montrer que le plurilinguisme permet de matérialiser un monde toujours plus en mouvement, un monde qui évolue, et au milieu duquel les individus sont parfois perdus, privés de leur racine, ou ne savent qu'en faire.

Enfin, dans un troisième temps, je voudrais évoquer les grands principes de fonctionnement de ces pièces. Quelle que soit l'œuvre, quel que soit le nombre de langues présentes, les langues ne sont jamais traitées sur un pied d'égalité. Ces différences de traitement ne se font pas de manière hasardeuse. Elles portent déjà un sens important. De plus, dans ces œuvres, la variété linguistique s'accompagne très souvent d'une variété des matériaux utilisés. Le phénomène semble récurrent, d'où l'importance d'explorer les liens pouvant exister entre ces deux principes de construction.

I. Dramaturgie plurilingue

Avant de pouvoir analyser ce qu’implique le plurilinguisme et la façon dont l’accès au sens se construit dans ces œuvres, il nous faut d’abord mieux cerner ce que le terme de « dramaturgie plurilingue » recouvre. Pour commencer, un rapide retour historique s’impose. Certes, le phénomène n’est pas nouveau, mais pour autant, se présente-t-il de la même façon à travers les époques ? Retrouve-t-on les mêmes préoccupations qu’aujourd’hui ? Ceci m’amènera à mieux préciser ce qu’elles sont aujourd’hui : quelles formes ? Quels aprioris ? Ces questions seront posées au bien pour le théâtre que pour la musique, ce afin de pouvoir déterminer le corpus et ses enjeux. Ce sera aussi l’occasion de commencer à explorer les relations existantes entre le son et le sens, qui se trouve être un enjeu majeur des dramaturgies plurilingues : si nous n’avons plus un accès direct au sens des mots, il n’empêche que nous comprenons tout de même quelque chose de ce qui se joue devant nous. Quels éléments dans le fonctionnement de la langue peuvent expliquer cela ?

A. Retour historique

Les dramaturgies plurilingues ne sont pas un phénomène nouveau. Même s’il semble s’accélérer, on retrouve çà et là, dans l’histoire du théâtre et des arts en général, des formes présentant plusieurs langues au sein d’une même œuvre. Il ne sera pas possible de s’y arrêter trop en détail, tant il y aurait là aussi de choses à faire et à discuter, toutefois, étudier quelques exemples met en lumière certaines raisons du recours à plusieurs langues. En effet, malgré les écarts entre les époques, les lieux, les formes, on retrouve des interrogations communes, des besoins similaires, qui arrivent à des solutions identiques.

Pour commencer, on peut se plonger dans l’histoire de la *commedia dell’arte*, une forme de théâtre italienne née vers le milieu du XVI^{ème} siècle. Dans l’introduction de son livre sur le sujet, Claude Bourqui en présente les éléments clés ainsi :

« [Elle] se définit de la manière usuelle de pratique le théâtre par une série de marques distinctives aisément identifiables au premier contact : le port du masque par la plupart des acteurs, la récurrence de certains personnages aux attributs toujours identiques (ce qu’on a appelé les « types » ou les « masques »), l’absence d’un texte complètement rédigé comme base de la prestation scénique (phénomène dit de l’ « improvisation »), une dramaturgie qui privilégie la recherche de l’effet (comique, pathétique, spectaculaire) sur la composition du sujet, et un type de jeu perçu comme naturel parce qu’il exploite les ressources de l’expression verbale et physique de manière moins codifiée que l’usage⁷⁷. »

⁷⁷ Bourqui, Claude, *La commedia dell’arte*, Paris, Armand Collin, 2011, p.7.

Il continue en reprenant plusieurs idées reçues sur le sujet. L'une d'elles étant que la *commedia dell'arte* serait un théâtre de bouffonneries, proches du mime, et finalement un théâtre du geste peu basé sur le texte. Or, l'absence de texte écrit, au sens de pièces complètes comme le sont les œuvres littéraires que nous sommes habitués à trouver dans les rayons de nos bibliothèques, ne signifie pas pour autant que le texte en était complètement absent. À la base des spectacles de *commedia dell'arte*, on trouve non pas une pièce pré-écrite, mais un canevas. Ce canevas indique dans les grandes lignes l'enchaînement des scènes : qui est présent, qui entre, ce qui se passe, qui sort. Pour autant, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de texte dit durant ces scènes, simplement que nous n'en avons pas la trace. Pas plus qu'elles ne sont improvisées au sens où nous l'entendons. Bourqui explique ceci par un glissement de langage autour du terme d'*improvviso* utilisé pour décrire ce théâtre :

« C'est par un glissement de sens malheureux et une traduction hâtive que le mot en est arrivé à signifier "improvisé" en français. Son premier sens est celui d'"imprévu", c'est-à-dire de « non prévu ». Or il existe entre "improvisé" et "imprévu" une nuance sémantique fondamentale : le premier ne se réfère qu'au jeu de l'acteur, tandis que le second implique tant le spectateur que l'acteur (signifiant qu'aucun des deux ne peut se fonder sur un texte fixe préalable, dans sa création, respectivement dans son appréhension du spectacle⁷⁸). »

S'il n'y a pas de spectacle écrit au préalable, cela ne signifie pas que les acteurs et actrices partent sans rien. En effet, chacun a à sa disposition un fond personnel de répliques, voire de dialogues complets, de situations, de jeux scéniques, correspondant au rôle qu'il joue. Le contenu des scènes n'est donc pas complètement improvisé, au sens où on pourrait l'entendre aujourd'hui. Ce qui l'est, c'est le choix que font les artistes dans leur répertoire. Ce choix est fait en fonction du canevas, des réactions du public, et bien sûr, de l'inventivité de leur(s) partenaire(s) sur scène.

Le texte est donc bien présent dans la forme originelle de la *commedia dell'arte*. Il l'est d'autant plus que dès l'origine, on constate un certain plurilinguisme. Chaque personnage possède son costume, son masque, un nom, et une fonction habituelle. Ces différents éléments permettent de le reconnaître, même si chaque interprète peut y apporter sa propre touche. À ces éléments cosmétiques, il faut encore ajouter la langue parlée par le personnage. Claude Bourqui en fait un tableau sommaire⁷⁹ où nous pouvons voir plusieurs langues représentées : le bergamasque, le bolonais, l'espagnol, le toscan, le napolitain et le vénitien. Chaque personnage a ainsi sa langue propre, correspondant à une langue parlée en Italie. Plus intéressant encore, on constate que des personnages remplissant les mêmes fonctions scéniques ont tendance à

⁷⁸ *Idem*, p.51.

⁷⁹ Bourqui, Claude, *Op. cit.*, p.62.

parler la même langue. Ainsi, les valets parlent plutôt le bergamasque, les pères faisant obstacle aux relations des amoureux parlent bolonais, les amoureux et rivaux parlent espagnol ou toscan, tandis que certains *zanni* parlent napolitain, et que les prétendants indésirables parlent vénitien. Ce plurilinguisme permettait finalement d'identifier chaque personnage, tout en rendant compte de la réalité linguistique du pays. Le choix de la langue pour un personnage / une fonction n'était sans doute pas anodin. Cette question pourrait constituer un travail de recherche à part entière, il ne sera donc pas possible ici de développer plus avant. On peut toutefois émettre l'hypothèse suivante : en fonction du contexte sociolinguistique de l'époque, une langue était sans doute associée à certains stéréotypes culturels, à un certain type de population, ou à une certaine classe sociale. Ces associations venaient alors enrichir le sous-texte de la représentation en faisant appel à un imaginaire commun au public de cette époque.

Le plurilinguisme faisait donc partie intégrante de la *commedia dell'arte* à l'origine. Par la suite, les troupes italiennes ont voyagé à travers l'Europe, et notamment en France. Le contenu linguistique des pièces présentées évolue alors. Charles Mazouer⁸⁰ étudie le bilinguisme présent dans la forme de *commedia dell'arte* jouée en France, et notamment par la troupe qui occupe le théâtre du Palais Royal, conjointement à la troupe de Molière, de 1662 à 1673. En effet, grâce au recueil de pièces publié par Gherardi⁸¹ en 1694, il est possible de se faire une idée des pièces jouées, et des langues qui y étaient parlées.

« Au début des années 1680, nous l'avons vu, les spectacles sont bilingues, partie en italien (mais on a cessé, en France, de jouer sur les différents dialectes italiens comme on le faisait dans la *commedia dell'arte* traditionnelle), partie en français ; même quand le français aura pratiquement envahi le spectacle, le dialogue français pourra être mêlé de passages en italien : bilinguisme pittoresque, plaisant, qui rappelle aussi les difficultés de certains acteurs (ceux qui arrivent d'Italie, par exemple) à maîtriser le français⁸². »

Plusieurs choses sont à retenir dans ce passage. Pour commencer, le plurilinguisme typiquement italien est mis de côté : on abandonne les différents dialectes au profit de l'italien seulement⁸³. Pendant longtemps, les spectacles seront donc toujours donnés en italien, avant d'être donnés en italien *et* en français, la répartition du texte évoluant au fil des années. Mais ce n'est pas la

⁸⁰ Mazouer, Charles, *Le théâtre d'Arlequin : comédies et comédiens italiens en France au XVII^{ème} siècle*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002

⁸¹ Recueil consultable via Gallica à cette adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15164338> [consulté le 12/04/2021]

⁸² Mazouer, Charles, *Op. cit.*, p.94-95.

⁸³ Là encore, il faudrait pouvoir étudier les impacts d'un tel choix. D'un côté, simplifier l'univers linguistique de la pièce fait sens : le public français n'aura de toute façon pas les références permettant de pleinement comprendre et apprécier l'attribution des langues à chaque personnage. D'un autre côté, quitte à ne pas comprendre les mots prononcés sur scène, les différents dialectes auraient pu conserver leur valeur de caractérisation des personnages.

seule adaptation réalisée pour le public français. En effet, ce public n'ayant pas accès au sens des mots pour la plupart, il est nécessaire de compenser pour qu'il y ait bien transmission :

« Le public français s'était habitué, malgré l'obstacle de la langue qui poussait certainement les Italiens à être plus "gestueux", comme on disait alors, à ce théâtre qui est avant tout un théâtre du rire. Une sorte d'horizon d'attente s'était ainsi constitué, qui rejetait les Italiens du côté du divertissement et de la bouffonnerie ; la *commedia dell'arte*, déjà éloignée de ses origines, semble être confinée, au milieu du XVII^{ème} siècle, au jeu, à la mimique et au spectacle⁸⁴. »

Ceci peut aussi expliquer l'idée reçue mentionnée par Claude Bourqui, et qui faisait de la *commedia dell'arte* un art de la bouffonnerie plus proche du mime que du théâtre de texte : pour compenser l'accès à la langue, la troupe italienne a choisi d'exagérer encore plus l'aspect physique de leur art, accentuant ainsi gestes et lazzi. Mazouer explique qu'on trouve une forme d'opposition entre théâtre italien et théâtre français. Le théâtre des Italiens est considéré comme un théâtre de bouffons, purement divertissant, un théâtre qui n'instruit pas, qui n'est pas de l'art. Alors qu'en face, les comédiens français proposent des pièces bien écrites, qui doivent provoquer une réflexion visant une amélioration de la morale des spectateurs :

« Aux Italiens la fantaisie débridée qui fait fi des règles de la raison, de l'enseignement moral et de la décence. C'est aux comédiens français d'illustrer, à partir de 1680 surtout, la tradition classique nationale en jouant des œuvres comiques qui obéissent aux normes littéraires établies et respectent une certaine décence, au moins apparente. Le public du temps ne cherche pas le même plaisir chez les comédiens français et chez les Italiens⁸⁵. »

On retrouve finalement ici l'opposition entre un théâtre qui serait de corps, et un théâtre qui serait de texte, une opposition purement symbolique, puisque le théâtre des Italiens donne bien un texte à entendre, et que celui des Français a bien besoin d'un corps pour prononcer son texte. D'une certaine façon, l'éternelle opposition entre la matière et le corps s'incarne ici dans le choix de la langue parlée : français ou italien, la hiérarchisation se faisant, bien sûr, à l'avantage des Français.

Si les différents dialectes italiens sont évincés, l'italien reste donc présent sur scène pendant une longue période. Charles Mazouer repère ainsi plusieurs périodes dans l'évolution du bilinguisme de la troupe du Palais royal. C'est en 1681 que l'on trouve les premières scènes en français, écrites par l'auteur Fatouville, dans *Arlequin mercure glaçant*⁸⁶. À ce moment-là, les scènes en français sont encore rares, c'est toujours l'italien qui domine.

« Comprenons bien comment les choses se passèrent d'abord : il s'agissait d'un spectacle

⁸⁴ Mazouer, Charles, *Op. cit.*, p.81-82.

⁸⁵ Mazouer, Charles, *Op. cit.*, p.82.

⁸⁶ *Idem*, p.81.

franco-italien par juxtaposition, parfaitement hybride et fort déséquilibré, puisque quelques scènes françaises étaient “comme enchâssées dans nos sujets”, dit Gherardi ; dans ce “mélange de scènes écrites qu’ils ajustaient à leurs *lazzi*⁸⁷”, la partie italienne l’emportait, et de loin⁸⁸. »

S’il y a bilinguisme, la répartition des langues n’est pas égalitaire, bien au contraire. Non seulement dans un premier temps l’italien reste largement majoritaire, ce qui entraîne une compensation par le geste, comme nous l’avons vu, mais le français n’est pas intégré à l’intrigue à proprement parler. Les scènes en français sont imbriquées dans la pièce en italien, sans qu’il y ait forcément besoin d’une connexion dramaturgique. Ces scènes pourraient même fonctionner de façon autonome, ce qui facilite le travail des auteurs français qui écrivent pour les Italiens. En revanche, Mazouer signale qu’il est difficile d’évaluer la proportion de ces scènes françaises dans les pièces italiennes. En effet, dans son recueil, Gherardi n’a conservé que les scènes françaises. Comme on ne connaît pas la longueur des spectacles de *commedia dell’arte* de l’époque, il est donc difficile de se rendre compte de la répartition entre français et italien, de la fonction donnée à chaque langue, mais aussi de l’intrigue générale. On peut certes déjà constater que le spectacle semble plutôt décousu, ce qui permet l’introduction de ces scènes françaises. Malheureusement, contrairement à la *commedia* telle que jouée en Italie, où on pouvait déjà constater que les différentes langues permettaient une certaine caractérisation des personnages, il nous est ici difficile de nous rendre compte de la fonction de ce bilinguisme dans la pièce même. On peut quand même déjà y voir une volonté de la troupe italienne de s’adapter au public parisien et ainsi de renouveler son répertoire.

En effet, au fil des années, l’équilibre entre italien et français dans les pièces de la troupe italienne va évoluer pour finalement s’inverser. À partir des années 1688 – 1691, les dramaturges français fournissent de plus en plus de scènes à la française, et c’est ainsi les scènes en italien qui finissent par faire office d’ornement :

« Toujours selon Gherardi dans son *Avertissement qu’il faut lire*, il ne s’agissait plus de scènes françaises enchâssées dans des sujets italiens, mais de comédies où la troupe, pour suivre l’évolution des vœux des spectateurs, fit “insérer beaucoup plus de français qu’elle n’y mettait d’Italien, et que Messieurs les auteurs appelaient comédies françaises accommodées au Théâtre italien⁸⁹”. »

L’inversement de la répartition des langues en faveur du français semble donc s’expliquer par la nécessité de s’adapter au public parisien. Toutefois, si l’on ne peut analyser ces pièces dans

⁸⁷ Il cite : Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres en France depuis l’année onze cent soixante et un...*, Paris, 1735, t.III, p.248.

⁸⁸ Mazouer, Charles, *Op. cit.*, p.83.

⁸⁹ Mazouer, Charles, *Op. cit.*, p.84.

leur version bilingue, Charles Mazouer constate tout de même une évolution dans l'écriture et le type de pièce présenté.

Tout d'abord, la méthode de travail de la troupe italienne change. Puisqu'il devient nécessaire de faire appel à des auteurs français pour ces scènes, ils ne peuvent plus s'appuyer uniquement sur les scènes composant leur répertoire. Le jeu à *l'improvviso* caractéristique de la commedia dell'arte cède donc petit à petit la place à un texte pré-écrit, que la troupe italienne doit apprendre, tout comme le faisaient déjà leurs homologues français. À partir de 1692, les pièces ne sont plus qu'écrites en français, avec éventuellement quelques scènes en italien. Le ton devient alors satirique. Même si la satire pouvait déjà être présente avant, le jeu d'acteur prédominait malgré tout. Après cette date, c'est bel et bien l'écriture satirique visant à critiquer les mœurs sociales qui l'emporte. « Les allusions à l'actualité, aux mœurs du temps et la satire sociale : voilà déjà la part française, qui ne cessera de se développer⁹⁰. » Ce virage dramaturgique permet à la troupe italienne de s'intégrer dans le paysage théâtral français où triomphe la comédie de mœurs. Qui plus est, cela permet aussi de redorer leur image. La commedia dell'arte était perçue comme une bouffonnerie dans l'incapacité d'instruire. À partir du moment où une part de critique sociale est intégrée, cela donne à la commedia dell'arte un caractère utile, qui rejoint l'agréable des jeux italiens⁹¹. Cela donne des airs de respectabilité au spectacle. Ainsi, le changement de langue des spectacles de la troupe italienne accompagne des changements de jeu et de thématique, à moins que ça ne soit l'inverse.

Autre point pertinent à relever pour l'étude présente : l'usage de la musique dans les spectacles de commedia dell'arte. Charles Mazouer explique que la musique a toujours fait partie des spectacles de la troupe italienne⁹². Les acteurs et actrices chantent (parfois de façon grotesque), dansent, et jouent de divers instruments : violons, tambour, timbale, trompette, flûte, hautbois, tambour de basque, clavecin, etc. Sur les cinquante-cinq pièces du recueil de Gherardi, on compte trois cent quarante interventions musicales mentionnées dans le texte :

« Les occasions sont multiples, appelées par le développement même de l'action dramatique (sérénades ; mascarades ; scènes de cabaret ; cérémonies burlesques), ou naturellement amenées par certains personnages (professionnels de la musique ; *zanni* plaisants et parfois ivres comme Scaramouche, Arlequin, Mezzetin bien entendu ; marchands ambulants ; chanteurs des rues) ; certains sujets exigent la collaboration de la musique, comme les parodies d'opéra, les parodies mythologiques, les sujets féériques ou d'un exotisme fantaisiste⁹³. »

⁹⁰ *Idem*, p.93.

⁹¹ Mazouer, Charles, *Op. cit.*, p.92.

⁹² *Idem*, p.146.

⁹³ *Id.*, p.148.

La musique peut aussi bien faire office d'ornement que prendre une place bien plus centrale, au point que le chant peut se mêler au dialogue parlé. La frontière entre la musique et le reste semble donc assez fine.

Qui plus est, chez la troupe italienne, la musique semble être le lieu des références partagées avec le public. Trois types de manifestations musicales sont présentes : des airs d'opéra, des airs populaires et des vaudevilles. Les premiers sont repris, et parodiés, ce qui permet une certaine complicité avec le public, et nécessite une connaissance de ces airs. Mazouer pose l'hypothèse que reprendre des airs connus permet de créer un lien avec le public qui peut alors chanter les refrains en chœur⁹⁴. Du côté des artistes, les mélodies sont simples, elles ne nécessitent pas de grandes performances vocales ni de travail de composition. Si le passage au chant était parfois gratuit, il participait à l'ambiance de gaieté générale qui se dégage des spectacles de la troupe italienne. La musique servait donc à créer une connexion entre les artistes et le public. Qui plus est, si le changement de thématique pour un ton plus satirique s'accompagne d'un passage à la langue française, il est aussi souligné par la présence de vaudevilles dans le spectacle. Avant d'être une forme théâtrale, le vaudeville est un air populaire dont le texte se veut satirique, critique des mœurs ambiante. Son introduction dans la commedia dell'arte représentée à Paris vient donc soutenir le changement de thème. Qui plus est, la musique permet d'adoucir la virulence de la satire, et ainsi n'entache pas le caractère festif du spectacle⁹⁵.

Plusieurs choses transparaissent ainsi de ce rapide tour d'horizon de la commedia dell'arte. Tout d'abord, le plurilinguisme faisait originellement partie de ses caractéristiques principales : les langues parlées sur scène faisaient échos à la situation linguistique de l'Italie et permettaient une caractérisation des personnages. Par la suite, lorsqu'une troupe italienne s'installe à Paris, le passage progressif de l'italien au français traduit l'intégration progressive de la troupe dans le paysage théâtral local. Cette transformation s'accompagne d'un changement d'atmosphère et de ton, au profit de la satire des mœurs, sans que l'on sache lequel entraîne l'autre, si tant est qu'il y ait bien effet d'entraînement, et non pas simple corrélation. Enfin, la musique tenait déjà un rôle important, aussi bien comme ornement accessoire que pour soutenir la narration. En plus, elle permettait aussi de créer des liens avec le public, par des références ou la reprise d'airs connus. Caractérisation, situation géopolitique, référence,

⁹⁴ *Id.*, p.151.

⁹⁵ Mazouer, Charles, *Op. cit.*, p.159.

complicité avec le public sont autant d'éléments déjà présents à l'époque, et que l'on retrouvera régulièrement dans les œuvres du corpus.

Les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle font quant à elles surgir d'autres problématiques que l'on retrouvera dans les dramaturgies plurilingues contemporaines. Que ce soit le futurisme, le dadaïsme, ou le surréalisme, toutes ont cherché un rapport nouveau à l'art et à la tradition : en réinventant les conditions de création, en dépassant les limites formelles de chaque art, ou en faisant appel aux connaissances nouvelles sur la psychologie humaine. L'un de ces vecteurs d'expérimentation était la langue. Par la langue, les artistes de ces courants cherchaient à changer le rapport à la tradition, à la société, à l'art, à la vie. Le plurilinguisme va donc faire partie des possibilités explorées pour redéfinir le rapport à la langue. Dans leur ouvrage sur le plurilinguisme et les avant-gardes, Franca Bruera et Barbara Meazzi expliquent que les expérimentations autour du plurilinguisme commencent dans le futurisme avant de se répandre dans les autres avant-gardes :

« Indépendamment des vagues nationalistes, l'internationalisation des avant-gardes contribue de manière déterminante au développement de la recherche d'un langage universel et pluri-expressif qui devient progressivement une base indispensable pour les arts. À partir du futurisme, le passage d'une langue à l'autre ou d'une forme d'expression à l'autre représente un défi à la fois poétique, esthétique et idéologique. Ensuite, notamment pendant et après la guerre, dans un contexte de massification qui commence à s'étendre aux arts et à leur fonction sociale, le rapport entre langues et individus se complexifie, remettant en question la construction identitaire de l'individu et de la collectivité⁹⁶. »

D'un côté, le rapport au territoire, au monde, change. Les échanges se multiplient. Factuellement, les courants artistiques sont donc plus facilement composés de différentes nationalités, et langues. Le plurilinguisme peut alors aussi bien rendre compte de cette réalité, que traduire une volonté de trouver une certaine universalité dans la langue. Multiplier les langues permet aussi de faire entendre un monde qui se complexifie, et ainsi traduire les difficultés à construire une identité pour l'individu comme pour le collectif.

Tout d'abord, le rapport aux frontières évolue. Si, comme le signalent les deux autrices, le contexte général est au nationalisme, le monde s'ouvre, et notamment le monde de l'art. Dans cette optique, Franca Bruera fait ainsi le lien entre l'Europe et la figure de l'intellectuel :

« C'est à partir de l'idée du présupposé selon lequel l'Europe est inséparable de la figure de l'intellectuel et que le processus d'internationalisation de celui-ci s'est fait grâce à ses lectures, à ses voyages et au mouvement d'idées qu'il a connus que Jacques Lévy a élaboré

⁹⁶ Bruera, Franca, Meazzi, Barbara, « Faites claquer vos langues : plurilinguisme et avant-gardes. », in Bruera, Franca [dir.], Meazzi, Barbara [dir.], *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, éditions Peter Lang, 2011, p.11-13., p.12.

le concept d' "Europanéité" : sous cette étiquette, il entend appréhender le caractère de ce qui dérive de l'examen de différentes variables (la religion, la langue, les structures sociales, etc.) en mettant en relief la grande diversité européenne. Ces mêmes variables permettent de souligner par ailleurs combien l'idée de distance, de limites géographiques, de frontières préconstituées peut être négligée au profit d'une manière d'être, de mœurs et de bien d'autres facteurs qui ont favorisé à chaque époque une certaine sensibilité à la co-présence d'idées et de sensibilités indépendamment des frontières officielles⁹⁷. »

Parce que l'Europe présente une grande diversité culturelle, que ce soit au niveau des langues, des systèmes d'organisation sociale, des religions, etc., elle a aussi permis de développer une capacité d'acceptation, ainsi qu'une conscience de cette diversité. Il n'y aurait donc pas d'adéquation entre les frontières effectives séparant les différents états, et les frontières mentales dans lesquelles évoluent intellectuel·les et artistes. Pour Franca Bruera, la figure de l'intellectuel incarne justement la sensibilité à la diversité des idées. Avoir cette image en tête permet selon elle de comprendre ce qui a fait de l'Europe une terre d'expérimentation langagière et artistique. Elle présente ainsi trois approches⁹⁸ pour comprendre ce que Jacques Lévy appelle l'avant-gardité. La première approche consiste à dépasser toutes les frontières, qu'elles soient géographiques, idéologiques, linguistiques, ou esthétiques. Ces frontières pourraient effectivement contrarier les parcours des artistes. Alors que l'Europe oscille entre conservatisme et un certain progressisme, les artistes voyagent, développent une nouvelle conscience de l'espace, aiguillant ainsi leur conscience de la diversité des cultures présentes sur le territoire européen. C'est finalement une approche proche du terrain. La deuxième approche est plus qualitative : il s'agit d'évaluer les forces qui ont permis à ces artistes d'aller chercher leurs sources d'inspiration ailleurs, un ailleurs qui se situerait hors des données mesurables territorialement, culturellement, linguistiquement. Enfin, la dernière approche permettant de comprendre cette avant-gardité consiste à repenser et redéfinir des limites. Il ne s'agit pas ici de limites qui seraient physiquement présentes, mais plutôt de limites qui permettraient de détourner des éléments communs. Ces éléments communs formeraient par la suite une sorte de métalangage. C'est sur cette dernière approche que j'aimerais insister. Franca Bruera développe ainsi :

« La troisième et dernière acception, celle que nous avons définie comme flânerie linguistique, traduit l'errance d'un contexte urbain à l'autre, en quête de nouvelles associations mentales, une sorte de vagabondage permettant de relativiser artistiquement l'idée d'unité entre langue et conscience identitaire. Dans ce contexte, les mouvements de la phrase et ceux de l'expression poétique sont de plus en plus ouverts aux sollicitations du

⁹⁷ Bruera, Franca, « Le plurilinguisme comme passeport culturel : France et Italie entre mobilité transnationale, nomadisme intellectuel et flânerie linguistique. », in Bruera, Franca [dir.], Meazzi, Barbara [dir.], *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, éditions Peter Lang, 2011, p.29-41., p.30-31.

⁹⁸ *Idem.*, p.31-32.

plurilinguisme et aux simulations de la langue qui devient un réceptacle d’“hospitalité langagière”, au sens que Paul Ricœur a donné à cette expression. Selon cette perspective, pour paraphraser les mots de Ricœur, la “nécessité” (et non pas le plaisir) “d’habiter la langue de l’autre” est compensée par la nécessité “de recevoir chez soi [...] la parole de l’étranger⁹⁹”, ce qui exprime une certaine idée d’universalisme considérant la réalité artistique et poétique comme un tout, au cœur d’une Europe qui se caractérise toutefois par son absence d’unité linguistique¹⁰⁰. »

Voyager, dépasser les frontières, se confronter à différentes cultures dans différentes sociétés oblige à repenser le lien entre langue et identité : puisque plusieurs éléments culturels peuvent se retrouver dans plusieurs langues, le lien ne peut pas être si fort qu’on le croit au premier abord. Cette prise de conscience peut ensuite être utilisée directement dans les œuvres : soit parce qu’elles rendront compte de ce décalage, soit parce qu’elles s’en nourriront. En reprenant les mots de Paul Ricoeur, l’auteur explique comment le plurilinguisme vient aussi flouter les limites entre les langues elle-même : la mobilité des individus et la co-présence de plusieurs langues entraînent fatalement un mélange. Pour qu’un lien puisse se créer entre les individus, il est nécessaire « d’habiter la langue de l’autre ». Il ne s’agit pas de rester à attendre que l’autre soit capable de venir vers nous dans notre langue, il faut aussi faire un pas dans sa direction. Habiter la langue de l’autre, c’est accepter de prendre sa part de responsabilité dans la création de la relation. De la même façon, « recevoir chez soi [...] la parole de l’étranger », c’est accepter de laisser une place à l’autre, dans tout ce qu’il est, sans attendre qu’il corresponde parfaitement à nos standards. Cet équilibre permet d’accepter l’autre plutôt que d’exiger qu’il devienne exactement comme nous. D’une certaine façon, cette vision relève d’une certaine forme d’universalisme : elle présuppose qu’une volonté commune permettrait de dépasser la diversité linguistique. C’est cette idée d’universalisme que beaucoup d’avant-gardes vont tâcher de poursuivre, de créer :

« Au niveau de l’expérimentation langagière, les échanges entre les deux avant-gardes se révèlent très riches. La crise qu’elles ont déclenchée, aussi bien en Italie qu’en France, concerne les moyens et les méthodes d’expression et, par conséquent, favorise le développement d’un langage analogique axé sur une nouvelle conception des rapports spatio-temporels. Sous ce point de vue, il est intéressant de remarquer que dans les écrits des Italiens et des Français se fait jour l’idée d’un vagabondage à travers les langues qui déconstruit – de par le mélange des langues mêmes – l’idée d’unité territoriale ou culturelle, tout en reconstruisant un espace langagier autre, multiforme, plurilingue, expérimental¹⁰¹. »

Le plurilinguisme dans les œuvres ne renforcerait pas le lien entre territoire et identité, mais permettrait au contraire de dépasser les frontières. À partir des langues présentes, il serait

⁹⁹ Elle cite : Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Paris Bayard, 2004, p.42-43.

¹⁰⁰ Bruera, Franca, *Op. cit.*, p.35.

¹⁰¹ Bruera, Franca, *Op. cit.*, p.39.

possible de construire un nouveau langage, complètement différent et qui dépasserait finalement les limites de la langue, mais aussi des œuvres d'art traditionnelles.

L'utilisation du plurilinguisme dans les avant-gardes témoigne donc d'un rapport au territoire et à l'identité qui se réinvente. Mais il vient aussi traduire une certaine forme de modernité :

« En reprenant d'un côté les positions de Bakhtine et, d'un autre côté, celles plus récentes de Rainier Grutman, nous arrivons donc à la formation d'un modèle théorique valable aussi pour le phénomène du plurilinguisme dans l'avant-garde. Ainsi, le plurilinguisme (ou hétérolinguisme) constituerait un paradigme de l'avant-garde, et il serait caractérisé par l'idée du fragment et de l'hétérogénéité, des éléments qui, si considérés en même temps, peuvent refléter l'éphémère de la modernité, destinée à être remplacée tout de suite par une autre instance¹⁰². »

Tania Collani fait ici le lien entre le caractère fragmentaire et hétérogène de nombreuses œuvres des avant-gardes avec un aspect de la modernité telle que vécue à cette époque. Cette fragmentation donnerait une forme tangible et observable à l'éphémère, tendance qui se dessine déjà au début du XX^{ème} siècle, mais qui peut être difficile à observer du temps où on la vit. Le plurilinguisme dans ses œuvres fait partie intégrante de cette fragmentation. Parce que les œuvres étaient majoritairement monolingues, faire entrer d'autres langues vient soudainement modifier les choses : cela fait éclater l'unité de l'ensemble, entrer l'autre, sa culture. La langue rend possible ce morcellement. Elle repère d'ailleurs que certaines langues sont assignées à une fonction plutôt qu'une autre :

« Plus en général, nous avons remarqué trois cas analytiques significatifs : le plurilinguisme comme signe d'un présent multiforme et éphémère (langue prédominante : l'anglais) ; le plurilinguisme comme signe d'un héritage philosophique européen (langue prédominante : l'allemand) ; le plurilinguisme comme prétexte pour affirmer la nécessité d'un changement profond de la poésie, du retour à un langage plus proche aux choses (pastiche de langues tribales et orientales¹⁰³). »

Il s'agit bien sûr de tendances, et non d'absolus. Toutefois, des rôles semblent se dessiner pour certaines langues, rôles que l'on pourra retrouver dans des œuvres plus contemporaines. Ainsi à cette époque, l'anglais est déjà associé à une forme de modernité. Derrière l'éphémère décrit ici, on retrouve l'industrialisation. L'anglais est déjà la langue dans laquelle le monde bouge. Si l'anglais est tourné vers le futur, l'allemand est à l'inverse plutôt témoin d'un héritage culturel et intellectuel collectif. À ce moment, l'utilisation de cette langue est encore plutôt

¹⁰² Collani, Tania, « Le plurilinguisme comme paradigme de la modernité dans la littérature des avant-gardes. », in Bruera, Franca [dir.], Meazzi, Barbara [dir.], *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, éditions Peter Lang, 2011, p.65-77., p.68.

¹⁰³ Collani, Tania, *Op. cit.*, p.65.

méliorative. Ce qui montre à quel point la valeur donnée à une langue dépend du contexte sociolinguistique de l'œuvre : dans notre corpus contemporain, la langue allemande porte les stigmates de la Seconde Guerre mondiale et son usage semble devoir se positionner d'une façon ou d'une autre par rapport à cela. Enfin, les langues tribales et orientales sont utilisées dans un but de poétisation et pour leur façon d'être plus proches des choses tangibles. Cette association relève finalement d'une forme d'exotisation : ces langues étant plus éloignées des nôtres, appartenant à des cultures là aussi éloignées des nôtres, nous avons tendance à les fantasmer et à leur donner des propriétés qu'elles ne possèdent pas nécessairement. Ces langues et cultures nous paraissent souvent plus simples, comme si, contrairement à nous sociétés industrielles qui nous serions perdues en route, elles avaient réussi à maintenir une connexion avec une certaine forme de pureté. C'est cette impression de ces langues que l'on retrouve dans ces œuvres : une vision déformée, idéalisée, cherchant à atteindre une forme d'idéal dont ces langues seraient plus proches.

Tania Collani conclut ainsi :

« Ce type de plurilinguisme peut être vu comme le fruit d'une période historique d'ouverture, d'échanges intenses qui intéressent les intellectuels obligés de plus en plus à élargir leur perspective et leur champ d'action. Toutefois, en prenant aussi l'idée de Jakobson selon laquelle les langues diffèrent sur la base de ce qu'elles *doivent* dire plutôt que sur la base de ce qu'elles *peuvent* dire¹⁰⁴, rien ne nous paraît plus légitime que d'affirmer que le plurilinguisme *veut* dire, dans la production avant-gardiste, la modernité : il *doit* signifier la rupture et le changement, en se faisant porteur d'une nouvelle esthétique et poétique fondée sur la diversité et la fragmentation (la décomposition¹⁰⁵). »

Pour elle aussi, la nouvelle mobilité des artistes et des intellectuel·les enrichit leurs façons de voir le monde. En rappelant la théorie de Jakobson selon laquelle les langues diffèrent par ce qu'elles choisissent de dire, elle signale que le plurilinguisme n'est pas anodin. Choisir d'utiliser différentes langues, c'est aussi choisir d'utiliser les possibilités offertes par chacune pour les combiner. C'est bien cette fragmentation linguistique qui pour l'autrice vient dire la modernité : une modernité fragmentée, basée sur le mouvement des individus et la diversité qui les traverse autant qu'ils la traversent. Ainsi dans les avant-gardes de cette époque, le plurilinguisme venait déjà marquer une fragmentation du monde et des individus.

Dans les avant-gardes, la modernité ne s'entend pas uniquement comme une époque, mais aussi comme quelque chose qui vient s'opposer à la tradition. Cathy MarGaillan explique

¹⁰⁴ Jakobson, « On linguistic aspects of translation » [1959], in *Theories of Translation*, The University of Chicago Press, 1992, p.149.

¹⁰⁵ Collani, Tania, *Op cit.*, p.76-77.

que la langue est vécue comme dépassée et incapable de représenter la modernité, notamment dans son immédiateté :

« Le futurisme de F.T. Marinetti se définit dès le manifeste de fondation comme un mouvement marqué par l'élan de la révolution dans tous les domaines et par le fort désir de libérer l'Italie de toutes les formes de passéisme. Ce précepte s'applique tant à la littérature, aux arts qu'au langage en général. Dans ses deux manifestes sur la littérature¹⁰⁶, le chef de file du mouvement n'a de cesse d'insister sur la nécessité de "libérer les mots" et de rechercher de nouveaux moyens d'expression et de communication capable de traduire la vision futuriste du monde et la manière de l'appréhender. Face au "renouvellement total de la sensibilité humaine" le langage traditionnel a montré ses limites, il ne parvient plus à décrire la nouvelle réalité dominée par la simultanéité, le dynamisme, la globalité et l'immédiateté¹⁰⁷. »

On revient à nouveau à cette idée de la modernité comme porteuse de rapidité, d'éphémère, d'immédiat. Quelque chose qui par conséquent dépasse la langue, puisque de fait, ses évolutions sont lentes, mais surtout, parce qu'elle nécessite un temps d'arrêt pour poser les mots. Or, ceci ne correspond pas à une réalité mouvante, rapide. Dès la création du mouvement futuriste, en 1909, jusqu'à la mort de Marinetti, en 1944, les artistes mènent des expérimentations autour de la langue, du langage, de l'écriture théorique. Ils cherchent à redéfinir la fonction de l'art dans la société, mais aussi le rapport de l'art à la vie :

« Le futurisme a besoin d'un langage qui sache décrire la réalité dans son ensemble et peindre la simultanéité des perceptions sensorielles. La langue traditionnelle régie par la raison s'avère inefficace face à la réalité futuriste¹⁰⁸. »

La langue, au même titre que l'art, est perçue comme enfermée dans un carcan dont elle ne peut plus sortir. Ce carcan l'empêche alors de dire la vie, le réel. Pour se faire, il convient donc de le dépasser. Cathy MarGaillan explique¹⁰⁹ que la mise en place d'un nouveau langage passe par la déconstruction de ce système traditionnel, déconstruction qui va du refus du système à la subversion de celui-ci. Les différentes voies expérimentées par les artistes consistent à créer des écarts par rapport à la norme : « Ils confrontent les différents arts et les différents codes visuels, verbaux, gestuels qu'ils ne cessent d'opposer dans une dialectique continuelle¹¹⁰. » Confronter les arts entre eux, multiplier les langues, sont des moyens qui permettent justement

¹⁰⁶ F.T. Marinetti, « Manifesto tecnico della letteratura futurista » (1912), in De Maria, L. [dir.] *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1968, IV édition 1998, p.46-54.

¹⁰⁷ MarGaillan, Cathy, « La révolution du langage chez deux futuristes : Valentine de Saint-Point (1875-1953) et Benedetta Cappa Marinetti (1897-1977) », in Bruera, Franca [dir.], Meazzi, Barbara [dir.], *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, éditions Peter Lang, 2011, p.205-226., p.205.

¹⁰⁸ MarGaillan, Cathy, *Op. cit.*, p.205.

¹⁰⁹ *Idem*, p.205-206.

¹¹⁰ *Id.*, p.206.

de subvertir les règles du système. L'autrice étudie notamment deux artistes : Valentine de Saint-Point et Benedetta Cappa Marinetti.

« Les principes fondamentaux qui se dégagent des manifestes sur la littérature de F.T. Marinetti que les deux artistes à l'étude vont appliquer en les adaptant à leurs exigences peuvent se résumer de la manière suivante : destruction de la syntaxe, utilisation du verbe à l'infinitif, abolition de l'adjectif et de l'adverbe, abolition de la ponctuation, utilisation constante de l'analogie, disposition des images en vue d'un désordre maximal, destruction en littérature de la psychologie, obsession de la matière et introduction en littérature du bruit, du poids et de l'odeur¹¹¹. »

Le travail de la langue se fait donc en profondeur : on en bannit certains morceaux, et on repense l'utilisation des autres. Ce travail se fait aussi bien au niveau de la grammaire (quel type de mot employer et de quelle façon) que de ce que la langue produit (retour à la matière, utilisation d'analogies). Ces modifications produisent alors une forme de désordre, d'étrangéisation : on peut reconnaître les éléments, mais ils ne sont pas utilisés comme nous y sommes habitués. C'est bien la revisite du code qu'est la langue qui leur permet de le dépasser et de le forcer à représenter le réel comme elles le souhaitent.

« Valentine de Saint-Point et Benedetta Cappa Marinetti ont été amené au mélange des codes et des genres, car elles étaient des artistes complètes : à la fois illustratrice, poète, dramaturge, danseuse pour l'une et peintre, écrivain, scénographe pour l'autre. Cet éclectisme leur a permis de ne pas cloisonner leur réflexion dans une seule discipline, de s'interroger sur les limites et les possibilités de chaque art et de parvenir à la synthèse des arts¹¹². »

C'est donc bien leur maîtrise de différents arts qui leur a permis de dépasser la vision traditionnelle de l'art : non pas en détruisant complètement les codes¹¹³, mais en les confrontant. C'est par l'hétérogénéité que Valentine de Saint-Point et Benedetta Cappa Marinetti, et plus largement les artistes du mouvement futuriste, tentent de dépasser et renouveler le langage de l'art, son rapport à la vie, au réel, et à la tradition. Si l'art ne parvient pas à dire le réel à lui seul, alors peut-être que la synthèse des arts permettra de dépasser ses limites.

On trouve donc déjà dans les avant-gardes du début du XX^{ème} siècle les mécanismes et fonctions que nous retrouverons par la suite dans les dramaturgies plurilingues. Tout d'abord, une volonté de dépasser le lien existant entre langue et identité. Multiplier les langues, c'est multiplier les horizons, brouiller les lignes et les frontières. En plus de redessiner les contours, cela permet aussi de réenvisager ce qui est dit, accueilli, et entendu à l'intérieur de ces lignes.

¹¹¹ *Id.*, p.208-209.

¹¹² MarGaillan, Cathy, *Op. cit.*, p.213.

¹¹³ Est-ce réellement possible de toute façon ? Puisque même se positionner en opposition à la tradition et aux codes imposés consiste toujours à les avoir comme base.

C'est aussi une façon de réenvisager la modernité : face à un monde qui s'accélère, les modes d'expression préexistants ne suffisent plus. Il faut trouver quelque chose qui traduise l'immédiateté présente. Le recours à des formes hétérogènes permet justement de dépasser un sentiment d'immobilisme en rendant compte de la complexité du monde. C'est aussi cette hétérogénéité qui va permettre de dépasser les limites des arts en présence, un mécanisme que nous retrouverons par la suite dans de nombreuses dramaturgies plurilingues : pour contourner les silences et les limites d'une langue, les multiplier peut être une solution. Si une langue ne parvient pas à nommer quelque chose parce que liée à quelque chose de trop compliqué pour la société qui la porte, passer par une autre langue peut permettre d'échapper au silence. C'est par la multiplication des langues qu'auteurs et autrices parviennent parfois à dire le réel, de la même façon que les futuristes à leur époque multipliaient les langues et les arts.

Ces deux exemples ponctuels que sont la commedia dell'arte et les avant-gardes du XX^{ème} siècle permettent de montrer que les questions posées par les dramaturgies plurilingues, ainsi que les solutions qui y sont apportées, ne sont pas nouvelles. En revanche, elles signalent l'importance du contexte sociolinguistique et culturel : c'est ce contexte qui va venir forger la valeur donnée à chaque langue employée et la nécessité d'y recourir. Quelle que soit l'époque, on constate aussi que le recours au plurilinguisme relève aussi bien d'une volonté formelle (adaptation à un public, renouvellement des arts, rupture avec la tradition) que d'une volonté de mettre en forme l'intangible (caractérisation des personnages, sentiment d'immédiateté, fragmentation du réel). Ces questionnements, ces tentatives, ces expériences seront encore présentes dans les œuvres traversées par cette thèse.

B. Ce que ce n'est pas

Ce retour historique étant fait, il nous faut maintenant regarder ce que peuvent être les dramaturgies plurilingues à l'époque contemporaine. Le terme de « dramaturgie plurilingue » semble dans un premier temps être trop ouvert et recouvrir trop de possibles. Il convient donc d'éliminer quelques scénarios pour mieux comprendre ce dont il est question.

La traduction d'une œuvre peut-elle transformer l'œuvre en question en une œuvre plurilingue ? En effet, si l'on considère, comme André Markowicz, que la traduction est une interprétation, alors on peut considérer que la traduction d'une œuvre produit une nouvelle œuvre, ou en tout cas, une sorte d'appendice à l'œuvre originelle, comme une nouvelle version.

On pourrait alors effectivement se demander si l'œuvre et ses traductions constituent une œuvre plurilingue. Si l'on peut effectivement s'interroger sur l'autonomie des traductions par rapport à l'œuvre source, cela ne peut constituer en soi une dramaturgie plurilingue. En effet, à l'origine, l'œuvre aura été pensée de façon monolingue. L'auteur·ice aura choisi la langue¹¹⁴ dans laquelle écrire son œuvre et s'y sera tenu·e. L'œuvre aura donc été pensée, conçue et écrite, dans une seule et même langue. Ce n'est que par la suite que d'autres langues interviendront. Le travail des traducteur·ices sera alors de repenser, reconcevoir et réécrire l'œuvre dans une seule et même langue. Les questions qui se poseront alors sont plutôt des questions d'équivalence des deux œuvres, de lien entre la traduction et son original, de l'intraduisible, de ce qui se perd. Le rapport entre les deux œuvres peut aussi être interrogé par le rapport existant entre auteur·ice et traducteur·ice, un rapport que René Agostini, traductologue, résume ainsi : « Traduire c'est écrire et, pour l'écrivain bien éveillé et honnête, écrire c'est traduire¹¹⁵. » Ce sont effectivement des questions très riches, mais qui ne sont pas le sujet de cette thèse.

De la même façon, on peut s'interroger sur des auteur·ices qui ont écrit leur œuvre dans une langue secondaire, avant de finalement la traduire, partiellement ou complètement, dans leur langue première. L'exemple récurrent dans le champ des études théâtrales étant Samuel Beckett, d'origine irlandaise, qui écrit l'intégralité de son œuvre en français, pour fuir l'anglais, avant de finalement en traduire une bonne partie en anglais. Martin Esslin explique l'intérêt artistique d'une telle démarche :

« C'est là un curieux phénomène. Bien des écrivains sont devenus célèbres par des œuvres écrites dans une langue autre que la leur, mais ils y étaient généralement contraints, soit par l'exil, soit par un désir de rompre tout lien avec leur pays d'origine pour des raisons politiques ou idéologiques, soit encore par le désir d'atteindre un plus vaste public, ce qui pourrait être le cas pour un écrivain dont la langue est peu répandue, comme, par exemple, un Roumain ou un Hollandais qui choisirait d'écrire en anglais ou en français. Mais Beckett n'était certainement pas en exil dans ce sens et sa langue maternelle est « lingua franca » reconnue du XX^{ème} siècle. Il a choisi d'écrire ses œuvres maîtresses en français parce qu'il sentait qu'il avait besoin de la discipline que lui imposerait l'emploi d'un langage acquis¹¹⁶. »

Le choix de Beckett ne relève pas d'une quelconque contrainte extérieure, mais bien de la volonté de se confronter à une langue qu'il a dû apprendre. Une telle démarche oblige l'auteur à sortir de la facilité d'écrire dans sa propre langue : le recours à la fioriture est plus difficile, obligeant à aller directement à l'essentiel, les formules toutes faites sont aussi hors de portée.

¹¹⁴ Qu'il s'agisse de sa langue première ou d'une langue seconde.

¹¹⁵ Agostini, René, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011, p.33.

¹¹⁶ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éditions Buchet / Chastel, 1977, p.35-36.

Par ce choix, Beckett se met dans une position de confrontation à la langue, l'obligeant à réfléchir chaque choix.

« Le danger d'être entraîné par la logique du langage est nettement plus grand dans sa langue maternelle avec ses significations et associations inconsciemment subies. Beckett en choisissant une langue étrangère s'assure que son écriture reste une lutte constante, un combat douloureux avec l'esprit même de la langue¹¹⁷. »

La démarche de Beckett consiste finalement en une reprise de contrôle sur la langue. Comme Esslin le souligne, la qualité de la traduction de ses propres œuvres est la preuve même qu'il ne s'agit pas d'un choix superficiel, mais d'une discipline que l'auteur s'impose pour parvenir à rendre ce qu'il souhaite dire.

Ce genre de démarche retire effectivement la question de l'intermédiaire chargé de la traduction. Toutefois, la question de l'interprétation se maintient, elle ne fait que se déplacer. On peut supposer que l'auteur·ice fera des choix différents en fonction de la langue dans laquelle il écrit, d'autant plus que ce genre de situation met très clairement en avant la question du rapport à la langue. Plus précisément, cela interroge très précisément le rapport de l'auteur·ice avec la ou les langues qu'il emploie dans son œuvre. Pour autant, on ne peut toujours pas parler d'œuvre plurilingue, puisque là aussi, chaque œuvre est pensée et conçue dans une dimension monolingue. Les différentes versions se succèdent, ce qui apporte certes une vision différente sur l'œuvre, mais il n'en demeure pas moins qu'il ne s'agit pas d'une œuvre plurilingue pour autant...

Autre cas, cette fois-ci plus proche de ce qui nous intéresse. Il arrive parfois qu'un mot ou une expression soit empruntée à une autre langue, exactement comme cela peut arriver au quotidien. L'emprunt peut s'expliquer soit par le fait qu'il n'existe pas d'expression équivalente dans la langue source, soit qu'il s'agisse d'un vocabulaire spécifique à une profession ou un domaine, ou encore parfois d'une citation. Pour le coup, certaines des œuvres que j'étudierai au cours de cette thèse présentent bien ce type d'éléments. Si j'en parle ici, dans cette partie qui vise à définir les dramaturgies plurilingues en éliminant ce qui ne semble pas répondre à ces critères, c'est que cela n'est pas toujours, à mon sens, suffisant pour en faire des dramaturgies plurilingues. Ici, il s'agit plutôt d'une question de quantité. En effet, pour pouvoir parler de dramaturgie plurilingue, il me semble essentiel de constater que le plurilinguisme a effectivement un impact sur la dramaturgie, soit parce qu'il fait partie intégrante de la fable, soit parce qu'il est un outil nécessaire à la construction de la pièce. Un bon exemple pour

¹¹⁷ *Idem*, p.37.

comprendre cela : *À la renverse* de Michel Vinaver. Il en existe deux versions¹¹⁸. La première, datant de 1980, présente une bonne partie écrite en anglais. Il s'agit en général des discussions entendues à l'aéroport, ou bien entre des actionnaires et autres dirigeants d'entreprise. Dans la seconde version de 2002, l'anglais est réduit à la portion congrue. Seules les consignes données dans les haut-parleurs de l'aéroport sont encore en anglais. Les actionnaires et dirigeants d'entreprise parlent maintenant uniquement le français. Cette réduction a un effet direct sur la narration : dans la première version, la forte présence de l'anglais, et surtout sa répartition, marque le monde de l'entreprise, un univers mondialisé parlant l'anglais¹¹⁹, mais surtout un univers qui s'oppose à celui des travailleur·euses en grève. L'opposition entre le français et l'anglais participe à la représentation de la confrontation dépeinte dans la pièce : celle de la classe dirigeante, loin des préoccupations de la classe ouvrière. Cela renforce d'autant plus le propos qui cherche à montrer l'impact de la mondialisation sur la gestion des entreprises : les dirigeant·es sont de plus en plus « loin » des personnes qui travaillent, au point de ne parfois même plus parler la même langue. Dans la version de 2002, l'usage de l'anglais devient presque anecdotique. Il s'agit simplement d'un bruit de fond. Un peu comme si une pièce reprenait les annonces SNCF pour ponctuer le voyage des personnages, l'anglais ne sert plus qu'à représenter l'aéroport et les consignes que tout le monde¹²⁰ connaît. Si ramener l'essentiel de la pièce en français permet une meilleure compréhension des propos tenus, en revanche, on perd une partie des rapports de pouvoir et de domination que l'utilisation de l'anglais permettait de représenter.

Si la comparaison des deux versions permet de tirer des conclusions intéressantes sur l'usage et les effets du plurilinguisme ici présent, cela a mis en lumière qu'il valait mieux éliminer les pièces proposant un usage purement anecdotique du plurilinguisme. S'il est intéressant de noter leur existence, car cela permet de constater encore plus l'usage du plurilinguisme pour caractériser un lieu ou une époque au même titre qu'un costume ou qu'un décor, leur étude ne permet pas d'aller beaucoup plus loin que ce point précis.

À ce stade, nous pouvons donc dire qu'une dramaturgie plurilingue n'est pas une œuvre originellement écrite en une langue, puis traduite dans d'autres langues, que cela soit fait par un·e traducteur·ice, ou par l'auteur·ice en personne. Pour pouvoir parler de dramaturgie plurilingue, la présence de plusieurs langues dans et autour de l'œuvre ne suffit pas : il doit

¹¹⁸ Michel Vinaver, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980 pour la première version, Michel Vinaver, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002

¹¹⁹ Ou plutôt le « globish », variante simplifiée de l'anglais utilisée à l'international

¹²⁰ Du moins tout le monde qui aura déjà eu l'occasion de voyager à l'international...

s'agir d'un véritable principe dramaturgique. L'œuvre doit dès le départ être pensée, conçue et écrite en plusieurs langues. La présence d'une autre langue ne doit pas se réduire à de la simple citation anecdotique. Maintenant que ces possibilités ont été éliminées, nous allons pouvoir nous interroger sur ce que sont ces dramaturgies...

C. Concrètement, à quoi ça ressemble ?

Les dramaturgies plurilingues peuvent prendre plusieurs formes. La première est celle du montage de textes, comme c'est le cas pour *Court-circuit* de François Verret¹²¹. Dans cette optique, les textes¹²² sont en général gardés dans leur langue d'origine. On part alors du principe que la langue source du texte fait partie intégrante de son identité ; ainsi, offrir le texte dans sa langue d'origine reviendrait à lui être fidèle. On retrouve là encore l'idée que traduire c'est travestir le texte, que quelque chose se perd dans le processus, et d'une certaine façon, que le son de la langue fait partie intégrante du sens. « Toute langue est un ensemble de sons, de sonorités et d'effets, qui ne peut avoir d'équivalent nulle part¹²³. » Conserver ces textes dans leur langue d'origine, c'est aussi assumer la richesse d'une langue au-delà du simple sens des mots. Richesse qui se voit d'ailleurs dépassée par les apports des autres langues en présence. Demeurent alors les questions suivantes : chaque langue reste-t-elle isolée ? Ou bien se mêlent-elles les unes aux autres dans une forme de métalangue les regroupant toutes ? La multiplication des langues entraîne-t-elle une perte de sens ou bien un gain ? En fonction des stratégies développées dans chaque pièce, les réponses à ces questions pourront varier. Concrètement, les fragments de textes présents dans *Court-circuit* sont-ils vraiment fidèles à leur source, ou bien leur sens et nature profonde sont-ils impactés par la cohabitation avec d'autres textes ? Dans quelle mesure les limites entre chaque univers, chaque texte source, chaque langue, sont-elles poreuses ? Les réponses à ces questions ne sont pas absolues puisque dépendantes de la perception et des connaissances de chaque spectateur·ice : si l'on connaît les textes cités, si l'on parle les langues utilisées, le résultat sera forcément différent que si l'on ignore tous ces éléments. Ainsi, les richesses de chaque texte et/ou de chaque langue peuvent s'additionner, se superposer, ou s'annuler.

Mais une autre façon de faire entendre la richesse d'une langue peut justement être de la confronter à d'autres. Le principe du montage permet déjà de faire se confronter plusieurs

¹²¹ Spectacle évoqué en introduction, p.10.

¹²² On trouve entre autres : les *Écrits corsaires* de Pier Paolo Pasolini, *L'Éveil* d'Oliver Sacks ou encore *4 :48 Psychose* de Sarah Kane

¹²³ Agostini, René, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011, p.57.

langues sur une même scène, toutefois, chacune reste encore bien cantonnée à son texte d'origine. D'autres projets vont presque à l'opposé de cette logique de non-traduction à tout prix. En 2012 par exemple, Omar Porras propose une mise en scène de *Roméo et Juliette*¹²⁴ dans le cadre d'un partenariat entre sa troupe, le Teatro Malandro, basé en Suisse, et le SPAC (Shizuoka Performing Arts Center). Les rôles étaient donc partagés entre des acteur·ices francophones, et japonophones. Cette fois, pas question de dire le texte dans sa langue d'origine, l'anglais. Les acteur·ices se donnent la réplique dans leur langue première et un système de surtitrage permet de rendre accessible le texte à tout le public, quelle que soit sa langue. On peut ainsi entendre du français répondre à du japonais tout au long de la pièce. Plus intéressant encore, la règle de base de cette mise en scène est que, malgré la différence flagrante entre ces deux langues, les personnages se comprennent parfaitement les uns les autres, comme si, le texte de base transcendait la langue dans laquelle il est dit, ce qui permettrait une parfaite compréhension entre les différents personnages. Il s'agit d'un parti pris dont l'intérêt est de mettre en avant la richesse de la troupe ainsi composée : acteur·ices de Suisse et du Japon travaillant ensemble sur un texte du patrimoine britannique. L'accent est donc mis sur la capacité à passer outre les différences, y compris de langues, pour mieux se concentrer sur ce qui rassemble, et plus précisément ici sur l'histoire de Roméo et de Juliette. C'est sans doute pour ça que le dispositif choisi est un dispositif qui met l'accent sur la compréhension des langues au détriment de leur musicalité. En effet, la présence de surtitrage, et la nécessité de lire, détournent l'attention du caractère purement sonore des langues. Si ce dispositif permet de justement matérialiser la possibilité de dépasser les difficultés linguistiques, il efface dans le même temps, au moins en partie, la force musicale et symbolique du plurilinguisme sur scène.

Cette solution est cependant loin d'être la plus répandue. Au contraire, la multiplication des langues, et l'incompréhension qu'elle génère, sont utilisées au sein même de la fable. Dans *Saigon*¹²⁵ par exemple, la metteuse en scène Caroline Guiela Nguyen, fait entendre et se croiser du vietnamien et du français. La pièce retrace l'histoire d'une famille entre les deux pays et le lien créé par la colonisation. Les personnages parlent au choix l'une ou l'autre langue. Certains parlent même les deux. Si un système de surtitrage est proposé au public qui a donc accès à tout

¹²⁴ Toutes les informations sur le spectacle, ainsi que la note d'intention du metteur en scène, sont disponibles sur le site du Teatro Malandro à cette adresse : <https://malandro.ch/spectacle/romeo-et-juliette/> [consulté le 21/07/20]

¹²⁵ Spectacle de la compagnie Les Hommes approximatifs, mis en scène par Caroline Guiela Nguyen, écrit par elle-même et l'ensemble de l'équipe artistique. Créé en 2017. Le projet s'est enrichi d'un blog, d'un court-métrage, et d'un livre. Toutes les informations sont disponibles sur le site de la compagnie : <http://www.leshommesapproximatifs.com/spectacles/saigon/> [consulté le 21/07/20]

ou presque¹²⁶, les personnages ne peuvent quant à eux faire qu'avec la langue qu'ils possèdent. Le recours au plurilinguisme permet ici de matérialiser efficacement les problèmes de communication au centre de la fable, que le public peut alors expérimenter lui-même¹²⁷. De nombreuses pièces exploitent ainsi cette possibilité.

Que ce soit sur scène ou sur papier, l'accès au sens relève d'ailleurs d'un véritable choix des artistes. Pour ce qui est du texte sur papier, plusieurs stratégies. Tout d'abord, le texte peut être donné dans la langue souhaitée, avec à disposition une traduction. C'est par exemple le cas du tapuscrit de *Monnaie de singe*¹²⁸ que m'a transmis Didier Galas. La pièce rassemble trois personnages venant de trois traditions théâtrales différentes : Arlequin, le Roi singe et Taro Kaja. Ils parlent respectivement français¹²⁹, chinois et japonais. : les répliques sont d'abord données en japonais et en chinois, avec une traduction disponible. Mais les répliques peuvent aussi toutes être écrites en une seule et même langue avec une didascalie qui vient préciser la langue dans laquelle le texte est dit. C'est par exemple le cas de *L'Européenne*¹³⁰ de David Lescot. Si ceci facilite la lecture, en rendant le sens parfaitement accessible, il est plus difficile d'imaginer l'effet produit sur scène. D'autant que des écarts peuvent être créés lors de l'adaptation. Par exemple, lors de la tournée de son spectacle en Italie, David Lescot avait fait le choix d'ajouter un personnage d'interprète à *L'Européenne* qui n'est pas présent dans le texte initial. Dans un entretien réalisé durant mon mémoire, il justifiait son choix de la manière suivante :

« Donc dans la version suivante c'est la version avec des Italiens, notamment un interprète italien qui traduisait une partie de ce qu'il se passait au plateau parce que je ne voulais pas qu'il y ait de surtitrage. Il n'y a jamais eu de surtitrage. Donc pour la réalisation scénique, il fallait trouver un moyen technique qui fasse qu'on se passe de surtitrage. Je voulais faire du théâtre polyglotte sans surtitrage¹³¹. »

¹²⁶ La mise en scène faisait effectivement le choix de laisser certains passages non traduits, ce qui mettait le public dans une situation d'incompréhension similaire à celle vécue par les personnages.

¹²⁷ On peut noter d'ailleurs que ce phénomène perdure hors spectacle. Sur la page de présentation du spectacle, la présentation en français met l'accent sur la question du lieu, l'important étant de savoir où raconter cette histoire, là où la présentation anglaise insiste sur la langue à utiliser pour la raconter l'histoire. Voir la page de présentation : <http://www.leshommesapproximatifs.com/spectacles/saigon/le-spectacle-saigon/> [consulté le 21/07/20]

¹²⁸ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur. Spectacle créé en 2000. À ce jour, le texte n'a toujours pas été édité.

¹²⁹ Ce qui peut être surprenant dans la mesure où l'Arlequin vient de la commedia dell'arte, une forme italienne. La logique voudrait donc qu'il parle italien. On peut y voir l'influence de la commedia dell'arte sur le théâtre français, ou tout simplement les intérêts personnels du créateur. Comme j'ai pu l'évoquer plus tôt, la subjectivité des artistes a un impact non négligeable sur le choix et l'utilisation de la langue.

¹³⁰ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

¹³¹ Epau, Coraline, *Croisement des langues : le théâtre, une terre d'échange ?*, mémoire de master d'études théâtrales, soutenu en 2015, sous la direction de Sophie Lucet, université de Rennes II, p.130.

Adaptant sa propre pièce, David Lescot pouvait aisément réaliser ce genre de choix afin de vraiment atteindre la forme qu'il espérait : un théâtre en plusieurs langues qui n'a pas besoin de passer par l'utilisation du surtitrage. La compréhension se transmet donc exclusivement par les personnages, elle est donc prise en charge par la fiction.

À l'inverse, le texte de *Tous des oiseaux*¹³² de Wajdi Mouawad est écrit exclusivement en français, sans qu'aucune didascalie ne vienne poser la question de la langue. Pourtant, sur scène, les personnages ne feront jamais usage du français. Le spectacle est donné en quatre langues (anglais, allemand, arabe et hébreux) avec un système de surtitrage directement intégré à la scénographie. Ici, c'est donc le dispositif scénique qui prend en charge la compréhension et la transmission du sens.

À l'extrême inverse, certains artistes jouent sur le fait que le texte ne pourra pas être complètement compréhensible, voire poussent les choses plus loin en induisant les lecteur·ices en erreur. C'est notamment le cas dans *la Scène*¹³³ de Valère Novarina. Dans cette pièce extrêmement bavarde, on évoque régulièrement la langue, ce qu'elle dit, ce qu'elle ne peut dire, comment elle se construit, comment elle s'écrit, se prononce, etc. On présente ainsi certains « faits » linguistiques, comme ici :

« Pascal entrant : Avez-vous remarqué comme le mot nuit rime avec le mot huit dans toutes les langues : nacht *acht* ; notte *otto* ; noche *ocho* ; night *eight* ; djecjke *ekije* ; leila *ilâl* ; neicht *eicht* ; nox *octo* ; te ho *te hō* ; eumne *eunme* ; sangambu *sungumbe* ; pöt *höt* ; sopucali *opstucali* ; vîgen *ivgên*...

L'effigie de Diogène : ... teusst *freusst* ; nougada *opugada* ; gaua *uga*...

Pascal : ... kolibden *obdien* ; tûgulzlit *pûgulzlnik* ; saru *naru* ; tien-ab-mîn *nîminâb*¹³⁴. »

Ce qui est raconté ici, avec un air de fait avéré, relève finalement de l'anecdote qu'on se passe sans finalement aucune véracité. Les mots « nuit et huit » seraient liés. Au point que Hugo Blanchet, spécialiste en linguistique ancienne, a jugé utile d'en parler sur Twitter¹³⁵. Il explique ainsi que ces mots ont connu une évolution phonétique similaire, mais viennent de racines différentes : « il n'y a aucun rapport entre "huit" et "nuit" : le premier vient de l'indo-européen *októw "8" (qui est le duel d'un mot inconnu, littéralement "deux-quelque chose") et l'autre de *nok^wts "nuit"¹³⁶ ! ». Le seul lien est donc purement phonétique. Et c'est bien ce que nous dit

¹³² Mouawad, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Arles, Acte Sud, 2019

¹³³ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

¹³⁴ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003, p.68-69.

¹³⁵ De nombreux chercheur·euses utilisent le réseau social non seulement pour faire part de l'avancée de leur recherche, mais aussi dans un but de vulgarisation. C'est notamment le cas de Hugo Blanchet, qui sur son compte Twitter parle d'étymologie, revenant régulièrement sur certains faits d'actualité par ce biais. Son compte : <https://twitter.com/Hugorodru>

¹³⁶ Voir : <https://twitter.com/Hugorodru/status/1134099560073256962> [posté le 30/05/2019, consulté le 30/10/2023]

le personnage de Novarina : on ne nous parle que de rime. Néanmoins, si certaines paires sont facilement reconnaissables, certaines autres sont difficiles à identifier. Soit l'outil utilisé n'est pas assez performant pour toutes les reconnaître, soit ces langues sont trop rares pour être reconnues. Toutefois, une troisième option s'offre à nous : l'auteur joue avec nous. Il conserve une base de vérité, la seule chose qui relie ces mots est leur phonétique proche, propose plusieurs paires que nous pouvons reconnaître, et multiplie les inventions. Ces inventions semblent alors aussi vraies que les autres, alors qu'elles n'existent pas ailleurs que dans cette pièce. Mais à la lecture, ou à la vision du spectacle, il est impossible de s'en rendre compte. À nouveau, le son prévaut sur le sens, et même sur la véracité de la langue : ce qui compte, c'est que nuit rime avec huit, et de jouer avec ce principe.

Finalement, la façon dont on donne accès ou non au sens des mots fait partie intégrante du principe dramaturgique de ses pièces. Dans ce cadre, choisir de donner le sens des mots ou non constitue en soi une réflexion sur la langue, le texte, le son, et la place que l'on souhaite donner à chaque élément sur scène. Premièrement, cela nous pousse à réfléchir sur la construction du sens. Habituellement, nous comprenons les mots prononcés sans avoir à fournir le moindre effort. Dans le cas des dramaturgies plurilingues, nous sommes mis face à la difficulté de comprendre ce qui est dit. La multiplication des langues, que nous les parlions ou non, nous fait prendre conscience de l'écart existant entre elles. Le sens nous est accessible soit : par la présence de surtitres, élément ajouté à la mise en scène ; par la présence de personnages intermédiaires faisant la traduction, et ralentissant de fait la progression de la narration ; par notre propre connaissance des langues présentes, ce qui nous renvoie à notre propre parcours d'apprentissage avec ses efforts nécessaires et ses éventuelles frustrations. À ceci, il nous faut ajouter tous les cas où le sens n'est purement et simplement pas accessible : mots inventés, langue que l'on ne maîtrise pas, traduction faussée, etc.¹³⁷.. Si le sens peut encore passer par les mots dans le cas des dramaturgies plurilingues, son accessibilité est clairement remise en question. Quels nouveaux systèmes de construction du sens les dramaturgies plurilingues proposent-elles ?

Cette nouvelle construction semble interroger la place de la subjectivité. Si le sens des mots n'est plus directement donné, c'est alors le travail des spectateur·ices de reconstituer ce sens. Or, comme nous l'avons vu, cet accès au sens est conditionné à la maîtrise ou non des diverses langues en présence. Au-delà de la langue utilisée, il nous faut encore ajouter qu'il y a

¹³⁷ À tout ceci, il nous faut encore ajouter la performance des acteur·ices qui peut encore compliquer les choses. On pense notamment au travail de François Tanguy, qui dans ces mises en scène travaille souvent sur le texte murmuré, à la limite de l'audible, et donc, du compréhensible.

aussi toutes les références utilisées par les auteur·ices pour situer l'action : mention de lieux spécifiques, éléments culturels partagés ou encore références à des périodes précises. Ces références créent autant de points d'ancrage. Le plurilinguisme permettrait alors de passer d'un point à un autre, de telle sorte qu'on peut se demander si utiliser plusieurs langues dans la même pièce n'est pas une façon de proposer plusieurs récits en un. En effet, ces références créent un tissu narratif qui permet de situer et construire la fiction : elles construisent le contexte et créent des enjeux pour les personnages. Mais de la même façon que tout le monde n'a pas le même accès à chaque langue, tout le monde ne dispose pas des mêmes connaissances afin de repérer et situer tous ces indices. Ces connaissances historiques, culturelles et géographiques vont à leur tour impacter la compréhension de la fable par le public. De fait, c'est toute une palette de récits possibles qui vont donc exister dans un même espace. Ces récits cohabitent alors, en attendant que les spectateur·ices les trouvent et les rassemblent. Potentiellement, on ne serait plus face à une fable unique, mais devant un récit ouvert, comprenant plusieurs récits qui se croisent, ou non.

D'une certaine façon, les mots restent donc vecteurs de sens, mais la façon dont ce sens est transmis est interrogé. Reprenons la définition de Ferdinand de Saussure, quand il stipule que le mot est une association entre image sonore et image mentale¹³⁸, et proposons une représentation dans l'espace : dans une main, l'image sonore du mot, dans l'autre, l'image mentale du mot, si bien qu'au milieu on pourrait imaginer un lien qui permettrait de connecter nos deux mains. On pourrait alors se demander de quoi est constitué ce lien. Si de nombreuses sciences s'y attèlent, chacune avec ses outils, il me semble que le plurilinguisme, en tout cas au théâtre, peut aussi être une excellente façon de mettre ce lien à jour. La plupart du temps, nos deux mains sont jointes, et nous n'avons donc pas conscience qu'il y a un lien entre elles. Mais dans le cas des dramaturgies plurilingues, ce lien devient visible. Nous entendons subitement ce qui se trouve *derrière* les mots et qui nous est habituellement caché. Et peut-être, ces pièces nous permettent-elles alors de changer d'idée sur la langue, ou de mieux prendre en compte son fonctionnement. Finalement, on peut supposer que le plurilinguisme nous confronte à ce qui se trouve derrière les mots. Pour cela, il nous force à prendre conscience de tous les éléments qui remplissent les mots à notre insu : habitudes sociales proches du script¹³⁹, connotations

¹³⁸ Pour rappel : voir introduction, p.18.

¹³⁹ Ce qu'en anglais on appelle typiquement le *small talk* : lorsque l'on se salue, qu'on parle de la pluie et du beau temps, etc. Ce sont généralement des conversations qui suivent toujours le même déroulé et ne prêtent pas à conséquence. Si la plupart des gens n'ont pas conscience de l'existence de ces scripts, on remarquera immédiatement quelqu'un qui ne maîtrise pas le code.

péjoratives ou mélioratives¹⁴⁰, mais aussi les projections que nous pouvons faire. En effet, à partir des indices compris dans les mots (grâce à tout un système de références et de connotations), nous allons faire des suppositions quant à l'intention de nos interlocuteur·ices, ou leur état émotionnel. Notre propre état émotionnel viendra encore impacter la compréhension de ce qui nous est dit. D'autres paramètres vont encore venir s'ajouter pour remplir les mots au-delà du simple sens qu'ils portent : le statut social des différents interlocuteur·ices, leur relation, passé et références communes, contexte dans lequel les mots sont échangés. La plupart du temps, la majeure partie d'entre nous n'en avons pas conscience, ou seulement partiellement. En multipliant les langues dans un même espace, on détruit son caractère « naturel » en mettant au jour tous ces éléments normalement invisibles à nos oreilles¹⁴¹.

Dans cette optique d'accès au sens, et d'ouverture du récit, le son prend alors toute son importance. Pour mieux comprendre ce rapport entre langue, son, sens, il me paraît intéressant de voir ce qui existe du côté de la musique.

D. Le théâtre musical

Si les œuvres musicales peuvent tout à fait reprendre ces différentes possibilités, elles peuvent également explorer d'autant plus facilement les aspects sonores de la langue. Se poser la question de la langue en musique revient, entre autres, à poser la question du rapport entre le texte et la musique. Là aussi, ce n'est pas un questionnement nouveau, puisqu'on en trouve déjà des traces au début du XVII^{ème} siècle par exemple, notamment autour des *prima prattica* et *seconda prattica*. Dans son article¹⁴², Antoine Garrigues explique la chose suivante :

« Si le texte a toujours eu une influence décisive sur la composition des pièces de musique vocale, on peut remarquer que le souci du compositeur se portait plus sur la forme ou la structure du texte ou du poème que sur sa signification interne. En effet, la structure musicale d'une pièce vocale était fonction de la structure du poème, définie par le nombre de strophes, de syllabes par vers, par les refrains et par le schéma métrique. Or Monteverdi

¹⁴⁰ Par exemple, l'adjectif « gros·se », à l'origine purement descriptif, a aujourd'hui pris une connotation péjorative, qui correspond à l'obsession de la minceur de nos sociétés.

¹⁴¹ Un phénomène qui justifie tout autant l'apprentissage des langues : en apprenant d'autres langues, nous sommes obligé·es de prendre conscience du fonctionnement de la nôtre, de son caractère *non* universel, des choix qui sont faits, et des représentations qu'elle permet. Certain·es chercheur·euses se posent par exemple la question du monolinguisme très répandu en Angleterre : puisque l'anglais est la *lingua franca* de notre époque, pourquoi se donner la peine d'apprendre une autre langue ? Or, ceci n'est pas sans conséquence. On peut, entre autres, lire cet article du *Guardian* qui s'interroge à ce sujet : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/nov/03/the-guardian-view-on-languages-and-the-british-brexiteer-and-an-anglosphere-prison> [publié le 03/07/2017 consulté le 30/10/2023]

¹⁴² Garrigues, Antoine, « *seconda prattica* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/seconda-prattica/>] consulté le 27/10/2020]

décide ne plus se préoccuper de cette correspondance externe, dont il critique la superficialité. Il cherche une correspondance plus profonde de signification et de sentiment¹⁴³. »

Dans la *prima prattica* comme dans la *seconda prattica*, le texte est pris en compte, ce qui va changer, c'est la relation qu'il noue avec la musique. Dans la *prima prattica*, cette relation se noue majoritairement au niveau de la structure du texte, une façon de faire qui finit par paraître insuffisante à certains compositeur·ices. Dans la *seconda prattica*, il sera donc plutôt question de chercher à transcrire l'essence du texte, c'est-à-dire de proposer un accompagnement musical qui vient traduire, comme par association, ce qui s'y raconte.

« C'est dans les relations entre la musique et les mots que réside la différence entre *prima* et *seconda prattica*. Manfred Bukofzer l'établit nettement dès 1947 dans son *Music in the Baroque Era* (traduit en français sous le titre *La Musique baroque* en 1982) : « Dans son ouvrage *Miscellanea musicale* (Bologne, 1689), Angelo Berardi explique que dans la musique de la Renaissance « l'harmonie gouverne le mot » alors que dans la musique baroque « le mot gouverne l'harmonie ». Cette simple antithèse, qui ne fait que paraphraser la distinction établie par Monteverdi entre *prima* et *seconda prattica*, touche à l'un des aspects fondamentaux de la musique baroque : l'expression du texte par la musique ou encore la représentation du mot par la musique. » Mais au-delà des mots, ce sont les états émotionnels, les passions que le compositeur doit traduire musicalement¹⁴⁴. »

Mais ceci n'est pas sans risque puisque « ces figures de rhétorique laissent une impression de discontinuité, car le compositeur sacrifie la cohérence musicale pour traduire chacune des images du poète¹⁴⁵. » L'œuvre prend alors des allures de livres bilingues où chaque image verbale doit trouver son équivalent musical.

« Après Monteverdi, tous les compositeurs de l'époque baroque seront sans cesse à la recherche de formules musicales nouvelles propres à exprimer les idées et les sentiments nouveaux. Les figuralismes se multiplieront et les musiciens auront tendance à vouloir trouver une formule de rhétorique musicale pour chaque mot : la voix monte sur « ciel », descend sur « enfer », l'harmonie se tend sur «angoisse» et s'assombrit sur «désespoir¹⁴⁶» ... »

Autre façon d'explorer les liens entre musique et texte, c'est de regarder ce qui se passe du côté de la musique instrumentale. Dans ses *Fragment sur les rapports entre langue et musique*¹⁴⁷, Adorno commence par rappeler que les similitudes entre langue et musique ne sont pas une simple métaphore. « Sa similitude avec lui mène au cœur du problème, mais aussi dans le vague. Celui qui prendrait la musique à la lettre pour un langage s'égarerait¹⁴⁸. » Exactement

¹⁴³ *Idem*, p.2.

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ Garrigues, Antoine, *Op. cit.*, p.2.

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ Adorno, Theodor W., « Fragment sur les rapports entre langue et musique », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 [original 1963]

¹⁴⁸ *Idem*, p.3.

comme la langue, la musique est une succession de sons articulés qui s'avèrent être plus que de simples sons puisqu'ils disent quelque chose. Pour Adorno, ce qui fait la force de la musique sur la langue, c'est qu'elle est plus élaborée. « Mais ce qui est dit n'est pas séparable de la musique. Elle n'est pas un système de signes¹⁴⁹. » Contrairement à la langue, la musique n'est pas constituée de signes qui feraient référence à un monde extérieur à elle-même. Ce qui n'empêche pas que la succession des sons constitue une logique.

Dans *L'idée de la musique absolue*¹⁵⁰, Carl Dahlhaus essaie justement d'analyser les liens existants entre la langue et la logique musicale. Pour se faire, il traverse les différentes théories et courants de pensée formulés autour de cette question depuis l'époque du romantisme. L'intérêt ici n'est pas tant de lister toutes ces théories, mais bien d'essayer de repérer les enjeux qu'elles traversent et ce qu'elles peuvent apporter à la réflexion présente.

Une musique absolue serait une musique capable de faire sens et de dépasser les limites de la langue, une musique capable de fonctionner indépendamment des codes culturels en vigueur à un instant T. Dahlhaus explique¹⁵¹ que c'est trop souvent le cas de la musique vocale. Afin d'atteindre une certaine forme d'universalisme, quelque chose qui dépasserait donc les mots et ne serait pas lié au contexte, il faut alors se tourner vers la musique instrumentale. « L'interprétation de la musique instrumentale dans l'esprit de l'idée d'autonomie implique donc une nouvelle conception¹⁵². » Il explicite cette autonomisation de la musique instrumentale par rapport à la langue de la façon suivante :

« On pourrait regrouper les éléments techniques ou esthétiques qui permirent une "autonomisation" de la musique instrumentale sous le concept de "logique musicale", étroitement lié à l'idée du "caractère langagier" de la musique. Le fait que la musique se présente comme un discours sonore, comme le développement de pensées musicales, justifie du point de vue compositionnel l'exigence esthétique que la musique doit être écoutée pour elle-même – exigence tout sauf évidente pendant les dernières années du XVIII^{ème} siècle¹⁵³. »

La logique musicale, évoquée plus haut, serait donc ce qui rapprocherait la musique de la langue, à savoir la façon dont elle se structure pour faire entendre ce qu'elle a à transmettre. La musique serait donc, si on lui donne les moyens, parfaitement capable de dire les choses, d'où la nécessité de lui donner son autonomie.

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ Dahlhaus, Carl, « Logique musicale et rapport avec le langage », in *L'idée de la musique absolue*, Genève, Éditions Contrechamps, 1997

¹⁵¹ *Idem*, p.93.

¹⁵² Dahlhaus, Carl, *Op. cit.*, p.94.

¹⁵³ *Ibidem*

En musique, on s'interroge sur les liens entre l'harmonie (la manière dont l'œuvre est construite et structurée) et la mélodie (ce qui est « dit »), de la même façon que l'on peut s'interroger sur les rapports entre la grammaire (structure) et ce que l'on cherche à exprimer (signifié). Ces parallèles nous permettent de mieux comprendre les possibles liens et similitudes entre musique et langue. Dahlhaus cite Johann Nicolaus Forkel afin de comparer les fonctionnements de la langue et de la musique : « le langage est le vêtement des pensées, comme la mélodie est le vêtement de l'harmonie¹⁵⁴. » Pour Forkel, l'harmonie est la logique même de la musique : il y a le même rapport entre l'harmonie et la mélodie qu'entre la logique et l'expression dans la langue. L'expression vient dire, structurer la logique, de la même façon que l'harmonie vient structurer la mélodie.

« Mais de même qu'on a formulé des pensées longtemps avant qu'une logique ou un art de penser juste n'existent véritablement, de même existent des mélodies avant que ne soit connu sous ce nom ce qu'on allait appeler plus tard l'harmonie¹⁵⁵. »

Ce que rappelle ici Forkel, c'est que s'il existe des grammairiens pour légiférer sur la langue, et des théoriciens pour construire les règles du solfège, langue et musique leur étaient antérieures, prouvant par là même que les règles ne peuvent pas être complètement responsables de leur capacité à dire et transmettre.

Dans la lignée de Forkel, Tieck essaie lui aussi de mieux comprendre les liens entre langue et musique. « Il arrive ici que l'on conçoive une pensée sans le détour pénible par les mots ; le sentiment, l'imagination et la force de la pensée ne font qu'un¹⁵⁶. » La musique recèlerait une logique capable d'exprimer des émotions d'une manière bien plus libre que ne le permettent les mots. Il propose toutefois une nouvelle façon de concevoir le rapport entre le langage de la pensée et celui des sons :

« Dans les deux langages, c'est l'indicible, ce qu'on ne peut saisir immédiatement ni par les mots ni à travers les sons, qui représente l'essentiel et ce vers quoi l'on tend en dernière instance ; et peut-être sont-ce même les sons qui, malgré un reste d'imperfection, se rapprochent le plus de l'insaisissable¹⁵⁷. »

¹⁵⁴ *Ibid*

¹⁵⁵ Dahlhaus, Carl, « Logique musicale et rapport avec le langage », in *L'idée de la musique absolue*, Genève, Éditions Contrechamps, 1997, p.95. Il cite : Forkel, Johann Nicolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788 (réédition Graz, 1967), vol. 1, p.24.

¹⁵⁶ Dahlhaus, Carl, « Logique musicale et rapport avec le langage », in *L'idée de la musique absolue*, Genève, Éditions Contrechamps, 1997, p.95. Il cite : Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, p.250.

¹⁵⁷ *Ibidem*

La langue comme la musique auraient pour but de dire ce qui ne peut pas l'être. Cette tâche est fatalement vouée à l'échec. Les deux langages seraient donc imparfaits par essence. Toutefois, Tieck reconnaît une certaine supériorité à la musique, qui, même si elle ne peut faire que se rapprocher de cet insaisissable, y parvient mieux que la langue. On peut alors s'interroger : quelle différence permet cette réussite ? Peut-être justement, car la musique serait moins dépendante du contexte sociolinguistique, et donc potentiellement plus universelle. Tieck y voit la fierté de l'homme : il possède des mots grâce auxquels il peut inscrire sa pensée dans un système. Cela reste limité :

« Les deux, il ne peut que les manipuler et jouer avec eux, et assurément, la musique comme langue plus obscure, mais plus fine le satisfera souvent davantage que l'autre¹⁵⁸. »

Puisqu'il n'y a pas de possibilité d'atteindre l'insaisissable ou de dire l'indicible, les tentatives faites ne peuvent être qu'un jeu. Pour Tieck, la musique serait alors plus satisfaisante, peut-être justement parce que contrairement à la langue elle a moins cette possibilité d'épingler les choses comme le font les mots. Dahlhaus conclut cette traversée de la pensée de Tieck ainsi :

« L'indicible qui fait l'objet de la méditation de Tieck n'est ni le sentiment ni la pensée, mais une substance au-delà des différences que nous impose notre système de catégories¹⁵⁹. »

Cet indicible qui ne correspond ni au sentiment, ni à la pensée, correspond peut-être à ce qui transparaît aussi dans les dramaturgies plurilingues : quelque chose caché derrière les mots, quelque chose de flottant, et qui devient presque audible lorsque l'on confronte plusieurs langues afin d'en faire entendre les limites et les aspérités. La musique, dont le fonctionnement s'approche de celui de la langue, porterait elle aussi cet indicible, ce même immatériel que l'on trouve dans les mots. Reste à savoir si elle peut effectivement lui donner une forme tangible plus aisément que ne le fait la langue.

À l'inverse de la posture de Tieck, Kierkegaard considère la musique comme un langage inférieur. Pour lui, le caractère langagier de la musique est fragile¹⁶⁰. Certes, le parallèle entre langue et musique est grand : on retrouve la relation entre objet présent et objet représenté, mais aussi la relation entre la signification et le son qui la porte dans la langue. Il signale aussi une autre similitude : la façon dont le son passe au second plan derrière ce qui est dit.

¹⁵⁸ Dahlhaus, Carl, « Logique musicale et rapport avec le langage », in *L'idée de la musique absolue*, Genève, Éditions Contrechamps, 1997, p.96. Il cite : Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, p.248.

¹⁵⁹ Dahlhaus, Carl, *Op. cit.*, p.96.

¹⁶⁰ *Idem*, p.101.

« Dans le langage, la matière sensible comme médium est réduite au rôle d'un simple instrument et est toujours niée. [...] C'est aussi le cas de la musique. Ce qui, à proprement parler, doit être entendu, s'affranchit toujours de la matière sensible¹⁶¹. »

C'est à cet endroit que Kierkegaard considère la musique comme un langage inférieur. Si d'autres ont considéré la façon dont la langue épingle et fige la signification comme une faiblesse, pour lui, l'indétermination de la musique est bien plus délétère. La signification y devient flottante, plus difficile à identifier. « Elle exprime toujours dans sa spontanéité ce qui est spontané ; il en résulte qu'elle paraît au premier abord et en tout dernier lieu dans ses rapports avec le langage¹⁶². » Apparaît ainsi le paradoxe suivant : lorsqu'on nous parle, la musique de la langue est bien la première chose que l'on entend, la première chose qui nous parvient, mais cette musicalité s'efface aussitôt devant la signification. La musique dans la langue est donc à la fois la première et la dernière chose que l'on perçoit. Cette musicalité dans la langue se retrouve encore à deux autres endroits selon lui : la façon qu'a la langue de plonger ses racines dans des interjections qui sont, elles, d'ordre musical, et à l'opposé on trouve le chant lyrique qui permet d'atteindre un niveau où les mots ne sont plus intelligibles, et où il ne reste alors plus que la musique. Dans les deux cas, les mots s'effacent derrière le son, ce qui produit un sentiment d'immédiateté. Mais pour Kierkegaard, c'est justement cet immédiat qui est suspect : en l'absence de texte, ou de la possibilité de le comprendre, le signifié de la musique est indéterminé, ce qui pour lui est bien un défaut. Ce qui est spontané est indéterminable, si bien qu'il n'est pas possible pour la langue de le formuler. Or, c'est ce qui constitue le langage qu'est la musique. Si bien que pour lui, la musique est bien un langage, mais un langage inférieur à celui des mots.

Ces interrogations d'ordre philosophique se poursuivent jusqu'à aujourd'hui. Le musicologue Jean-Noël von der Weid résume leur impact plus récent de la façon suivante :

« Le texte est un élément important, qui participa d'un son nouveau dans la musique du

¹⁶¹ *Ibidem*. Cette citation est commentée ainsi par les traducteurs de l'ouvrage de Dahlhaus : Kierkegaard, Sorren, *Ou bien, ou bien*, première partie [traduction allemande par E. Hirsch, Düsseldorf, 1956, p.71.], traduction française par F. et D. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Gallimard, 1943, p.55-56. Dahlhaus cite d'après une traduction allemande qui, retranscrite en français, présente des différences notables avec la traduction française, d'autant que certains passages sont rapprochés par l'auteur. Afin de respecter la logique du texte de Dahlhaus, nous avons maintenu les citations à partir de la traduction allemande dans le corps du texte. Dans les notes, nous donnons à titre indicatif la version française publiée par Gallimard.

¹⁶² Dahlhaus, Carl, *Op. cit.*, p.102. Cette citation est commentée ainsi par les traducteurs de l'ouvrage de Dahlhaus : Kierkegaard, Sorren, *Ou bien, ou bien*, première partie [traduction allemande par E. Hirsch, Düsseldorf, 1956, p.74.], traduction française par F. et D. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Gallimard, 1943, p.58. Dahlhaus cite d'après une traduction allemande qui, retranscrite en français, présente des différences notables avec la traduction française, d'autant que certains passages sont rapprochés par l'auteur. Afin de respecter la logique du texte de Dahlhaus, nous avons maintenu les citations à partir de la traduction allemande dans le corps du texte. Dans les notes, nous donnons le titre indicatif la version française publiée par Gallimard.

XX^{ème} siècle. Mais les questions sont : la musique est-elle une langue ? La musique est-elle un texte ? La musique se rapporte-t-elle à un texte ? Y a-t-il une musique du verbe ? La poésie est-elle sonore ? La prose n'est-elle qu'inanité sonore ? N'y a-t-il que signifiant et signifié ? Bref, y a-t-il un rapport de causalité entre la musique et le texte¹⁶³ ? »

Selon lui, c'est le théâtre musical qui va permettre d'apporter un certain renouveau dans ces questionnements. Toutefois, avant de nous pencher sur les expérimentations du XX^{ème} siècle, il est important de rappeler une fois encore que de telles expérimentations ont déjà vu le jour par le passé, en nous arrêtant notamment sur une forme du Moyen-âge : le motet pluritextuel.

« One of the most important forms of polyphonic music from about 1220 to 1750. No single set of characteristics serves to define it generally, except in particular historical or regional contexts. It originated as a liturgical trope but soon developed into the pre-eminent form of secular art music during the late Middle Ages. The medieval motet was a polyphonic composition in which the fundamental voice (tenor) was usually arranged in a pattern of reiterated rhythmic configurations, while the upper voice or voices (up to three), nearly always with different Latin or French texts, generally moved at a faster rate¹⁶⁴. »

Plusieurs choses peuvent être mises en lien avec les œuvres et les questions qui nous préoccupent ici. Tout d'abord, l'impossibilité de poser une définition générale et précise du genre tant elle est liée au contexte dans lequel elle apparaît résonne particulièrement avec ce qui est proposé dans les dramaturgies plurilingues. Comme nous l'avons dit, il s'agit moins d'un courant artistique revendiqué, que d'une manière d'écrire et construire une œuvre, une manière fatalement ancrée dans son contexte tant les éléments linguistiques y tiennent un rôle important. Ce simple fait a donc déjà pu être observé pour d'autres formes. Autre élément important : la polyphonie, et la présence régulière de plusieurs textes à la fois. En effet, il était fréquent que chaque voix chante son propre texte en même temps, ce qui posait déjà des questions d'intelligibilité. Si plusieurs textes sont chantés en même temps, l'accès aux mots devient plus compliqué.

« The audibility of different texts in polytextual motets has been the subject of considerable scholarly debate. Yet whether audible in performance or not, upper-voice texts in a majority of polytextual motets have clear semantic and thematic connections – to each other and/or

¹⁶³ Von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 2010, p.444.

¹⁶⁴ Bradley, Catherine, Wolff, Christoph, Dixon, Graham, et al., « Motet », in *Grove Music Online*, article mis en ligne le 30/12/2019 [URL : <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000369371> consulté le 25/05/2021], p.1. « Une des formes les plus importantes de la musique polyphonique sur la période allant à peu près de 1220 à 1750. Il ne peut pas être défini de manière générale sur la base de critères uniques, mais plutôt en lien avec des contextes historiques ou régionaux particuliers. Il est apparu en tant que trope liturgique, mais s'est rapidement développé pour devenir la forme prééminente de l'art de la musique profane pendant la fin du Moyen-âge. Le motet médiéval était une composition polyphonique dans laquelle la voix principale (ténor) était habituellement arrangée dans un motif de configurations rythmiques répétées, tandis que la ou les voix supérieures (jusqu'à trois), presque toujours avec des textes différents en français ou en latin, allaient généralement à un rythme plus élevé. » [traduction personnelle]

to their tenor chant – and may be in explicit dialogue with one another¹⁶⁵. »

Ainsi, même si l'intelligibilité peut sembler compromise au premier abord, quelque chose transparait tout de même, un dialogue qui là aussi dépasse les mots en eux-mêmes, mais tient plutôt dans la relation qui les lie. C'est bien ce dialogue qui s'installe entre les différentes voix qui permet de créer du sens en plus des mots effectivement prononcés.

La présence de ces différentes voix portant chacune leur propre texte permet dès lors une certaine hétérogénéité des matériaux, et notamment des langues. Puisque chaque voix peut prendre en charge un texte en particulier, ces textes peuvent être de différentes langues :

« Motets that combine multiple different upper-voice texts constitute just over half of the entire 13th century motet corpus, and polytextuality is typically regarded as one of the motet's most innovative and enduring generic features. Although many vernacular double motets were re-worked with Latin contrafactum texts, the practice of newly creating Latin double motets was more modest [...]. There was also a relatively modest tradition of bilingual polytextual motets. Latin texts were almost invariably presented in the motets voice, combined with French tripla and occasionally quadrupla¹⁶⁶. »

On peut retenir plusieurs choses de ce passage. Tout d'abord, la façon dont les motets sont retravaillés. Le contrafactum est une forme où l'on reprend une œuvre musicale en en changeant simplement les paroles. Ici, les paroles en langues vernaculaires sont modifiées pour laisser la place au latin. Il n'est pas précisé dans l'article s'il s'agissait de paroles totalement nouvelles, ou d'une traduction des paroles originelles. Dans les deux cas, on peut toutefois déjà supposer que ce changement de langue implique un changement de connotation : le latin était la langue savante, liturgique, en opposition aux langues du peuple. Changer les paroles d'une chanson pour du latin peut être considéré comme la changer de classe sociale, comme pour lui faire gagner en respectabilité. Mais les différentes langues pouvaient aussi cohabiter dans un même espace, profitant du caractère pluritextuel du motet pour se faire entendre.

Ainsi, dès le Moyen-âge, il existe des formes musicales utilisant des matériaux hétérogènes et plurilingues, au point même que s'il est difficile de définir précisément et

¹⁶⁵ Bradley, Catherine, Wolff, Christoph, Dixon, Graham, et al., *Op. cit.*, p.10. « L'audibilité des différents textes dans les motets pluritextuels est le sujet de débats académiques considérables. Pourtant, qu'ils soient audibles lors des performances ou non, les textes des voix supérieures dans la majorité des motets pluritextuels ont une sémantique claire et des connexions thématiques – entre elles et/ou avec le chant ténor – et peuvent être en dialogue explicite les unes avec les autres. » [traduction personnelle]

¹⁶⁶ *Ibidem*, « Les motets qui combinent de multiples voix supérieures avec chacune un texte différent constituent près de la moitié de tout le corpus de motet du XIII^{ème} siècle, et la pluritextualité est typiquement considérée comme l'une des caractéristiques les plus innovantes et durables du motet. Bien que beaucoup de doubles motets vernaculaires aient été retravaillés avec des textes en latin de type contrafactum, la pratique de création de doubles motets latins inédits était plus modeste [...]. Il y avait aussi une tradition relativement modeste de motets pluritextuels bilingues. Les textes latins étaient presque toujours chantés par la voix au-dessus du ténor, combinés avec les triples, et occasionnellement quadruples, mètres français. » [traduction personnelle]

définitivement les caractéristiques de cette forme, on considère que cette hétérogénéité en est la pierre de voûte. La langue, et l'intelligibilité sont déjà au centre des questions que posent ces œuvres.

Des questions que l'on va retrouver dans les œuvres du XX^{ème} siècle évoquées par Jean-Noël von der Weid. On y retrouve notamment diverses expérimentations autour du texte, et donc de la langue. Parmi celles-ci, on trouve par exemple le fait d'utiliser la matière phonétique. Il n'est plus ici question de mots, ou de phrase. La langue est réduite à son entité la plus simple, à savoir le phonème. On ne chante donc plus un texte, mais seulement des suites de sons, qui peuvent s'apparenter à une langue, sans pourtant correspondre à aucune langue commune. C'est par exemple le cas de *Anagrama*¹⁶⁷ de Mauricio Kagel, composée entre 1957 et 1958. Cette œuvre est basée sur le palindrome latin « *In girum imus nocte et consumimur igni*¹⁶⁸ ». À partir des sons contenus dans ce palindrome, Kagel crée d'autres mots, passant alors d'une langue à l'autre en suivant la proximité sonore. On retrouve ainsi de l'allemand, du français, de l'espagnol et de l'italien. Les mots captés dépendent alors de la capacité de reconnaissance des auditeurs : entre les mots que l'oreille capte et ceux qu'elle reconnaît, chacun·e suit alors son propre chemin de compréhension dans l'œuvre. Ainsi, si l'œuvre est bel et bien basée sur des mots issus de langues existantes, c'est uniquement sa dimension sonore qui est ici représentée et utilisée. Kagel aurait d'ailleurs déclaré :

« La combinatoire potentielle de la langue - en rapport avec la permutation et les variations contextuelles des phonèmes - est essentiellement identique aux combinaisons musicales¹⁶⁹. »

Ici, les sons de la langue sont les matériaux qui peuvent être manipulés, à l'image des notes de musique. On peut donc les combiner de différentes façons pour créer de nouveaux éléments. La dimension du sens des mots disparaît alors derrière le son qui en devient l'élément essentiel. La langue est utilisée pour ses propriétés sonores plus que pour ses propriétés significatives. C'est la façon de combiner ces sons qui permet de créer du sens, qu'il s'agisse de la musique ou de la langue. Mettre l'accent sur les possibilités combinatoires de la langue en faisant le parallèle avec les possibilités de combinaison de la musique montre finalement qu'il est possible de créer du sens avec les matériaux de base de la langue, et ce en dehors des mots.

Dans cette même logique, le statut de la voix change aussi. Elle ne sert plus seulement

¹⁶⁷ Kagel, Mauricio, *Anagrama*, Universal Edition, 1957

¹⁶⁸ « Nous tournons dans la nuit et serons consumés par le feu »

¹⁶⁹ Cité par Von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XXème siècle*, Paris, Fayard, 2010, p.445.

à transmettre un texte, ou une histoire, puisque ce texte n'est plus nécessairement intelligible, et que ce qui fait sens, c'est le son. Ainsi, plusieurs expérimentations cherchent à explorer les possibilités de la voix. Comme l'explique Siegfried Mauser, pianiste et musicologue allemand, « sous la main du compositeur, la langue se transforme en musique¹⁷⁰. » Il cite notamment le travail de Dieter Schnebel, qui s'inspire de Mauricio Kagel et John Cage. Parmi ses différents travaux, Schnebel cherche à mettre au même niveau les dialectiques de la langue et de la musique. Dans son œuvre *Glossolalie*¹⁷¹ (1959/1960), toujours selon Mauser, Schnebel propose une nouvelle interprétation de la musique de chambre et cherche à ce que le vocal devienne « instrumental¹⁷² ». Au lieu d'avoir un niveau instrumental grâce auquel les voix ressortent et sont mises en valeur, les voix sont ici traitées comme des instruments, au point qu'il devient difficile de faire la distinction entre voix et instruments et qu'on puisse les confondre.

György Ligeti explore aussi cette dimension instrumentale de la voix. Plusieurs œuvres permettent d'observer cela, des œuvres qui font presque le chemin inverse l'une de l'autre. La première est *Artikulation*¹⁷³. Il n'y a pas à proprement parler de voix humaine dans cette œuvre. Mais les arrangements électroniques qui la constituent imitent en partie les mouvements d'une conversation humaine. Ligeti déclare à ce propos :

« The piece is called *Artikulation* because in this sense an artificial language is articulated: question and answer, high and low voices, polyglot speaking and interruptions, impulsive outbreaks and humor, charring and whispering¹⁷⁴. »

Ce sont ces mouvements que nous reconnaissons, et sur lesquels nous projetons les émotions que nous projeterions sur une conversation tenue avec des mots reconnaissables. D'une certaine façon, le mécanisme est le même que lorsque nous entendons parler une langue que nous ne connaissons pas : nous bouchons les trous à partir de ce que nous pensons reconnaître. Ici, il n'y a même plus besoin de mots ou de phonèmes, les mouvements de la langue et de la parole suffisent. Mauser explique que Ligeti cherche à créer des *Lautäußerung* phonétiques, c'est-à-dire qu'il cherche à produire une musicalisation des affects¹⁷⁵. Le terme *Lautäußerung* se traduit habituellement par « énonciation », ce qui correspond bien à ce que nous entendons : il y a une énonciation qui passe par la reprise des mouvements de la parole, et non par des mots.

¹⁷⁰ Mauser, Siegfried, *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, coll.« Handbuch der musikalischen Gattungen », n° 14, 2002, p.333. « Unter der Hand des Komponisten wird die Sprache zu Musik. »

¹⁷¹ Schnebel, Dieter, *Glossolalie*, Schott, 1959-1960

¹⁷² Mauser, Siegfried, *Op. cit.*, p.333.

¹⁷³ Ligeti, György, *Artikulation*, 1958

¹⁷⁴ Ligeti, György, Wehinger, Rainer, *Artikulation: An Aural Score by Rainer Wehinger*, Mainz: Schott., 1970, p.7-8. « L'œuvre s'appelle *Artikulation* dans le sens où un langage artificiel s'y articule : question et réponse, voix hautes et basses, discussions et interruptions polyglottes, débordement impulsif et humour, passion enflammée et murmures. » [traduction personnelle]

¹⁷⁵ Mauser, Siegfried, *Op. cit.*, p.335.

Toutefois, il est intéressant de noter le choix du terme de Mauser. Il s'agit en réalité d'un nom composé de deux mots : *Äußerung*, qui signifie déjà énonciation, et *Laut*, qui signifie « bruit, ton ». Il ne s'agit pas de n'importe quelle forme d'énonciation, mais bien une énonciation faite de bruits, de sons, et de ton (au sens musical du terme). Dans ce contexte, le terme *Lautäußerung* est donc bien plus précis et pertinent dans sa description du travail de Ligeti et d'autres¹⁷⁶.

On retrouve à nouveau cette musicalisation des affects au-delà dans deux autres œuvres de Ligeti, à savoir *Aventures*¹⁷⁷ et *Nouvelles aventures*¹⁷⁸. Dans ces deux œuvres, les voix humaines sont présentes, mais on ne trouve toujours aucune trace de mots. Des phonèmes et des lettres sont bien prononcées, mais pas de mots. Là encore, nous sommes donc face au *Lautäußerung* : les sons sont ordonnés de telle sorte qu'ils viennent créer une impression de son, de dialogue, d'émotions. Une histoire semble se dégager des sons présentés, d'autant plus que les deux titres sont pensés comme des suites l'une de l'autre, ce que l'on ressent dès les titres, *Nouvelles aventures* se positionnant forcément dans le prolongement de *Aventures*. Mauser présente ces œuvres comme un opéra imaginaire autour du geste de la langue, où un fossé se creuse entre le sérieux de la pièce et cette langue de bruits qui crée des situations plutôt comiques¹⁷⁹.

Ainsi, une part non négligeable du théâtre musical consiste à explorer les liens entre la langue et la musique, et déconstruisant jusqu'à l'idée même de ce que sont la langue et la parole. Outre la question de la langue, le théâtre musical pose aussi la question du geste musical, et plus précisément, travaille la théâtralisation de l'action musicale. Certes, ceci peut sembler plus éloigné des interrogations qui nous occupent ici. Toutefois, il est intéressant de s'y arrêter un instant, car ces expérimentations remettent au centre de l'univers musical un élément souvent absent et pourtant omniprésent : le corps. Ainsi, Mauser explique que les travaux de Kagel permettent de remettre au centre de l'attention un élément normalement invisible : les interactions entre les musiciens. La gestuelle se fait alors plus forte et devient une représentation du rapport à la musique. Rien n'est laissé au hasard. « Alles, was zu sehen und zu hören ist, wird komponiert¹⁸⁰. » Ainsi, c'est jusqu'aux mimiques des musicien·nes qui sont écrites à l'avance. Par exemple, l'œuvre *Pas de cinq*¹⁸¹ est écrite pour cinq acteur·ices ou percussionnistes. Le compositeur a ordonné chaque mouvement, qu'il a inscrit strictement dans

¹⁷⁶ Au point que ce terme pourra nous être utile à l'avenir pour expliquer d'autres points de cette recherche.

¹⁷⁷ Ligeti, György, *Aventures*, Peters, 1963

¹⁷⁸ Ligeti, György, *Nouvelles aventures*, Peters, 1966

¹⁷⁹ Mauser, Siegfried, *Op. cit.*, p.335.

¹⁸⁰ *Idem*, p.331. « Tout ce qui est vu et entendu sera composé. » [traduction personnelle]

¹⁸¹ Kagel, Mauricio, *Pas de cinq*, Universal Edition, 1965

une partition. Les actions des cinq interprètes s'affichent ainsi comme on le ferait pour des instruments¹⁸². À partir de là, les interprètes sont libres de réaliser les actions de leur choix. Nous sommes donc face à une œuvre très écrite, mais accordant un espace de liberté¹⁸³ aux interprètes. L'œuvre interroge ainsi le rapport existant entre le compositeur et les interprètes, mais aussi le rapport à la partition : les corps humains sont ici traités comme des instruments, et à partir de là, il est donc possible de noter leurs gestes et comportements dans une partition, comme pour n'importe quel instrument.

On se retrouve donc face à des œuvres musicales extrêmement écrites, puisque le rôle du corps n'est plus simplement relégué à actionner les différents instruments. Sont ainsi interrogés : la place des musicien·nes dans l'œuvre musicale, la place du corps, son fonctionnement, ainsi que son inscription dans la partition musicale. L'œuvre musicale est donc ici bien plus ouvertement ancrée dans le corps. Un mécanisme similaire peut être observé dans les dramaturgies plurilingues, d'où l'intérêt d'explorer cet aspect théâtre musical. En effet, multiplier les langues sur scène nous ramène à leur dimension sonore, et donc à la façon dont elles sont produites, prononcées. De façon paradoxale, les dramaturgies plurilingues proposent un théâtre textocentré, et pourtant extrêmement physique, puisqu'elles nous confrontent aux différents modes de production de la langue. S'intéresser à la place donnée au corps, et à la façon dont la voix est utilisée, pourra par la suite nous aider à mieux comprendre les liens entre langue et voix, entre sons et corps.

Ainsi, le théâtre musical est intéressant pour notre étude, car il interroge non seulement la place de la langue, mais aussi sa construction, ainsi que ce qui la transmet, à savoir la voix. Le médium des œuvres musicales offre une tout autre approche de ces questions mettant ainsi en relief les liens existants entre ces différents pôles : langue, voix, corps, son, sens. Plusieurs éléments du théâtre musical sont à retenir dans le cadre de cette thèse : l'exploration de ce qui construit la langue, les liens entre le son et le sens, la musicalisation de la parole, ainsi que l'importance du rapport au corps. Le corpus musical a donc été constitué en fonction de ces différents éléments afin de pouvoir servir de comparatif au corpus théâtral. Le but étant de créer des passerelles entre les deux afin de mieux saisir les rapports entre langue, musique, et corps.

C'est pourquoi les œuvres purement instrumentales ou ne comportant aucune voix humaine, puisque comme nous l'avons vu certaines œuvres utilisent l'électronique pour

¹⁸² Voir notice de l'IRCAM, disponible à cette adresse : <http://brahms.ircam.fr/works/work/9627/> [consulté le 04/08/2020]

¹⁸³ Ce qui du coup est paradoxal, puisque la liberté en question est elle aussi pré-écrite, et donc, conditionnée, limitée.

l'imiter, ont été écartées du corpus. Certes, le théâtre propose aussi des œuvres sans présence humaine, ou avec des voix numérisées, ou encore des ersatz de voix humaines, mais aucune n'ayant été retenue dans cette étude, il était logique d'en faire de même du côté de la musique. Même si la question de la déshumanisation, ou de la machinisation de l'humain, seront parfois évoquées au détour de quelques œuvres, il était essentiel de rester sur des voix humaines afin de pouvoir étudier les liens entre langue et corps. Ce lien semble passer en bonne partie par la parole, et donc pas la voix. C'est bien la dimension charnelle du corps qui est étudié ici : comment le corps produit-il la voix, et ainsi fait entendre la langue ? Comment la langue traverse-t-elle le corps et le tord au besoin pour se faire entendre ? Comment les deux s'influencent-ils réciproquement ?

Les différentes œuvres sélectionnées comportent donc toutes des voix humaines et proposent un rapport différent à la parole et à la langue. Sauf une, les œuvres sélectionnées utilisent le plurilinguisme. Toutefois, le rapport au plurilinguisme semble différent en musique. En effet, puisque de nombreuses œuvres travaillent sur les sons de la langue sans pour autant utiliser la langue en elle-même, il n'était pas toujours évident de définir où se situait la ligne entre plurilinguisme, langue inventée, langue démontée, morcelée. Afin de garder une cohérence avec le corpus théâtral, il était important de sélectionner des œuvres où les différentes langues puissent être reconnaissables en tant que telles.

La plupart des œuvres sélectionnées sont donc plurilingues et comprennent des langues préexistantes. Toutefois, les expériences telles que le *Lautäußerung* ou autour des morphèmes permettent d'apporter une dimension supplémentaire à la langue. En évinçant complètement la question du sens préconnu des mots, ces œuvres permettent de mieux voir et mieux réfléchir les liens entre corps, langue et parole. Pour ces raisons, l'œuvre *Machinations*¹⁸⁴ a été conservée : parce qu'elle propose une langue de bruit, qu'elle cherche à revenir à la racine de la langue, et qu'elle oppose l'humain à la machine, elle apporte un complément au reste du corpus sans pour autant nous en éloigner complètement. De plus, l'œuvre *Le Voisin d'en face*¹⁸⁵ permet de faire un pont entre elle et les œuvres plus classiquement plurilingues, puisqu'on y trouve deux langues, aussi bien représentées par des mots et expressions, que par les phonèmes qui les composent. De cette façon, le corpus présente un éventail des possibilités des œuvres

¹⁸⁴ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

¹⁸⁵ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/19], et partition transmise par l'artiste

musicales autour de la langue allant de l'exploration des possibilités sonores d'une langue que l'on démonte à une utilisation plus habituelle, quotidienne, des mots.

Les différentes œuvres du corpus présentent chacune des modalités de parole différentes. Des pièces comme *L'Escalier des aveugles*¹⁸⁶ et *The Cave*¹⁸⁷ sont ainsi basées sur des interviews ou des conversations qui ont ensuite été mises en musique, agrémentées d'un univers sonore ou musicalisées. Il s'agit majoritairement de voix parlées soumises à un traitement musical, alors que *Die Hamletmaschine Oratorio*¹⁸⁸ comprend des voix chantées dans un style lyrique. Même si d'autres formes de voix peuvent apparaître (hurlements, chuchotements), on reste dans une forme extrêmement musicalisée, loin de la parole quotidienne. On retrouve dans cette pièce, comme dans *Machinations* et *Le Voisin d'en face*, une tension entre différents pôles : soit entre différentes langues, soit entre l'humain et la machine. La parole ici présentée passe par le chant de façon à faire entendre les dissensions existantes. Ce sont des voix en lutte pour se faire entendre.

Que ce soit dans les œuvres théâtrales ou dans les œuvres musicales, ce que l'on peut d'ores et déjà constater est que le plurilinguisme oblige à repenser notre rapport à la langue et surtout à la façon dont nous pensons qu'elle transmet le sens. Là encore, l'hypothèse que je souhaite privilégier est celle du passage vers ce qui se trouve derrière les mots. Dans les deux cas, d'une façon ou d'une autre, notre attention est soudainement attirée vers ce qui est considéré comme acquis, tellement acquis qu'on n'y pense pas : la langue parlée, le positionnement du corps, ce qui vient doubler la parole ou la mettre en valeur, etc. Il me semble que dans ces œuvres, ce qui se cache habituellement derrière les mots passe au premier plan, que ce qui est d'habitude un moyen devient un but en soi. Peut-être faut-il voir alors dans ces œuvres le dépeçage de tout ce qui constitue le sens. En temps normal, le sens nous paraît presque acquis. « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ». « Cela va sans dire. » Ces phrases figées expriment une certaine immédiateté du sens : à partir du mot où l'on pense quelque chose, on parvient sans problème à le transmettre. Il en va de même pour la réception du message : à partir du moment où l'on pense avoir compris quelque chose, on considère que c'était bien *la* chose à comprendre. Pourtant, les nombreux quiproquos que nous rencontrons au quotidien, avec des conséquences plus ou moins dramatiques, montrent bien qu'une telle évidence est illusoire : de

¹⁸⁶ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

¹⁸⁷ Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

¹⁸⁸ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000 [consulté ici : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kemuLBXereU3xlnri35vkBpA0SoAuSQs8 le 08/05/19]

nombreux mécanismes sont à l'œuvre à travers les différents éléments du langage, y compris la langue, pour construire le sens. Ce sont ces éléments que les dramaturgies plurilingues, qu'elles soient théâtrales ou musicales, viennent mettre en place : ici plus d'évidence, et plus de possibilité de se dissimuler derrière une illusion d'immédiateté, de facilité. Le choc des différentes langues oblige à une concentration constante, et surtout, à emprunter d'autres chemins que ceux que nous prenons habituellement. L'un de ces chemins passe par une plus grande attention au son, et à sa place dans la construction du sens.

E. Son et sens

Par défaut, nous avons donc tendance à considérer que les mots transmettent le sens, au point même d'oublier que la langue n'est qu'un élément de langage parmi d'autres¹⁸⁹. Un même parallèle peut se faire au théâtre où pendant longtemps, notamment en suivant les dires d'Aristote, le texte était mis en avant, considéré comme central. Par exemple, le chapitre VI de *la Poétique* qui définit la tragédie ainsi que les éléments qui la composent commence par ceci :

« La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. Par "langage relevé d'assaisonnements", j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant, et par "espèces utilisées séparément", le fait que certaines parties ne sont exécutées qu'en mètres, d'autres en revanche à l'aide du chant¹⁹⁰. »

Ce qui est au cœur de la tragédie, c'est le discours, donc le texte. Les éléments purement théâtraux, ceux de la représentation, sont des « assaisonnements » qui « accompagnent ». Même si ces éléments font partie intégrante de la tragédie, leur rôle, et donc leur importance, serait donc secondaire. D'ailleurs, on a souvent défini l'art de la mise en scène comme l'art de passer d'un texte à la scène, entérinant cette idée que les éléments scéniques seraient secondaires par rapport au texte. On notera toutefois l'intérêt déjà présent pour le rythme et la mélodie, soit la partie sonore des mots. Une hiérarchie se profile ici entre le son et le sens : le sens est du côté des mots, le son du côté des éléments accessoires.

¹⁸⁹ À la langue en elle-même (assemblage de mots), il faut ajouter : la prosodie, l'intonation, les mimiques et expressions du visage, les mouvements du corps, etc. Chaque élément peut être influencé par différents paramètres biographiques (contexte culturel, rencontre, socialisation, éducation, etc.). Tout ceci vient se greffer en plus sur les mots, au point que de nombreuses personnes disent préférer la communication orale à la communication écrite, trouvant qu'on « perd quelque chose » à l'écrit.

¹⁹⁰ Aristote, Magnien, Michel [trad], *Poétique*, 1990, Paris, Le Livre de Poche, p.92-93.

Du côté de la musique, le rapport au texte se pose aussi : la musique doit-elle servir le texte ? Doit-il nécessairement être intelligible ? On a notamment pu voir que ces questions pouvaient passer au second plan dans des formes comme celles du motet pluritextuel, forme répandue au Moyen-âge, et dont la superposition de textes, parfois dans plusieurs langues, rendait la compréhension de ce qui était dit difficile, voire impossible. L'intelligibilité n'était alors pas la priorité, le texte servant finalement plutôt de prétexte pour fournir de la matière sonore.

Pour ce qui est de savoir qui de la musique ou du texte doit servir l'autre, on peut rappeler que cette question était au cœur des discussions autour des *prima prattica* et *seconda prattica* :

« C'est dans les relations entre la musique et les mots que réside la différence entre *prima* et *seconda prattica*. Manfred Bukofzer l'établit nettement dès 1947 dans son *Music in the Baroque Era* (traduit en français sous le titre *La Musique baroque* en 1982) : « Dans son ouvrage *Miscellanea musicale* (Bologne, 1689), Angelo Berardi explique que dans la musique de la Renaissance « l'harmonie gouverne le mot » alors que dans la musique baroque « le mot gouverne l'harmonie ». Cette simple antithèse, qui ne fait que paraphraser la distinction établie par Monteverdi entre *prima* et *seconda prattica*, touche à l'un des aspects fondamentaux de la musique baroque : l'expression du texte par la musique ou encore la représentation du mot par la musique. » Mais au-delà des mots, ce sont les états émotionnels, les passions que le compositeur doit traduire musicalement¹⁹¹. »

Si la musique l'emporte, le texte, les mots deviennent finalement un prétexte, une matière purement sonore qui doit s'adapter à la musique. Si le texte l'emporte, la musique ne devient plus qu'un élément de soutien, au risque d'entraîner parfois une certaine lourdeur. Au point que l'on peut s'interroger : faut-il toujours choisir ? Faut-il forcément prioriser ?

En recroisant tous ces éléments, l'impression se dégage que s'il y a des mots, ils doivent être compris. Or ce n'est pas ce que visent les dramaturgies plurilingues, ou plutôt, ce n'est pas ce qui s'y passe. Dans les dramaturgies plurilingues, une concurrence semble s'établir entre le sens et le son. Plus précisément, elles en font deux entités distinctes. Deux cas de figure s'offrent à nous en fonction des langues que nous comprenons : soit nous avons accès au sens des mots, soit nous n'avons accès qu'au son des mots. Si nous n'avons que le son, nous allons chercher d'autres moyens¹⁹² d'accès au sens, afin de le reconstituer. Dans le cas où nous avons accès au sens des mots et comprenons, le fait de les entendre aux côtés d'autres langues, composées donc

¹⁹¹ Garrigues, Antoine, « *seconda prattica* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], p.2.

[URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/seconda-prattica/>, consulté le 27 octobre 2020]

¹⁹² En rassemblant par exemple les différents indices présents dans le texte que nous comprenons, mais aussi les différents éléments de mise en scène.

d'autres systèmes de son que ceux dont nous avons l'habitude, nous fait prendre conscience des sons que nous utilisons habituellement, et qui sont le plus souvent cachés derrière le sens.

Pour mieux comprendre comment cette cassure s'effectue, on peut repartir (encore) de la définition de la langue de Saussure¹⁹³ vue en introduction, on constate que son et sens sont mis à égalité : le mot étant l'association entre un concept et une image acoustique, il s'agit finalement des deux facettes de la même pièce. En théorie, les deux semblent indissociables. Comme nous l'avons vu pourtant, les dramaturgies plurilingues cassent cette unité et font même apparaître une certaine hiérarchisation entre ces deux pôles. Cette hiérarchisation est par exemple étudiée dans la communication de Bernard Nominé : *Darling Clementine : La musique et ses rapports au langage*¹⁹⁴. Il y explique la chose suivante : « Comme le disait fort joliment Nikos Vittis, compositeur grec rencontré à Athènes dans une table ronde sur ces questions “les mots ont un son avant d'avoir un sens”, mais dès qu'on comprend les mots, on n'entend plus leur son¹⁹⁵. » Pour lui, l'un l'emporte finalement toujours sur l'autre. Une hypothèse que l'on retrouve dans d'autres recherches en psychanalyse. On peut par exemple citer les réflexions de Michel Poizat sur les premiers cris de bébés et les réactions de la mère¹⁹⁶. Lorsqu'un bébé crie pour la première fois, il n'y met pas un sens spécifique. Il crie pour se faire entendre, jouer avec sa voix, interagir, ou faire entendre un besoin. Il ne produit pas de sens, mais cherche une reconnaissance. Si le son appelle ici un sens, il n'est pas donné ou connu d'office. C'est la mère, en réagissant, qui crée du sens, sens qu'elle crée en projetant ce qu'elle s'imagine être le sens de ce cri. La réaction de la mère vient donc apporter un sens au cri de l'enfant. À partir de là, l'enfant pourra à son tour faire correspondre la réaction qu'il souhaite, avec le son correspondant. À ce moment de la relation, on peut donc supposer que la communication se construit dans cet aller-retour entre sens et son, mais qu'à cette étape, ces deux pôles ne vont pas encore nécessairement de paire. Chaque itération de la paire sens-son vient préciser la relation entre les deux et ce qu'il faut en comprendre : le sens n'est pas préinscrit dans le son, il se construit dans la relation entre parent et enfant.

D'une certaine façon, ce processus se retrouve en musique. Langue et musique sont souvent comparées l'une à l'autre : les deux sont basées sur un code, grammaire pour l'une,

¹⁹³ De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1985, p.25.

¹⁹⁴ Nominé, Bernard, « Darling Clementine : La musique et ses rapports au langage », in *Actes de la journée Musique et Psychanalyse*. Revue de Psychanalyse, p.11-15.

¹⁹⁵ Nominé, Bernard, *Op. cit.*, p.14.

¹⁹⁶ Poizat, Michel, « La voix et l'appel du sujet », in *Variations sur la Voix*, Paris, éditions Economica - Anthropos, 1998, p.39.

solfège pour l'autre¹⁹⁷, codes qui permettent d'organiser les petites entités qui les composent, les mots pour l'une, les notes pour l'autre. Toutefois, Joseph Delaplace¹⁹⁸ rappelle une différence essentielle : la musique fonctionne comme un système fermé, c'est-à-dire qu'elle ne cherche pas à représenter quelque chose d'extérieur, là où la langue va justement représenter quelque chose qui lui est extérieur. Dans le même temps, il rappelle aussi le lien que faisait Adorno entre les deux : les deux doivent être interprétées : « Interpréter le langage, c'est le comprendre ; interpréter la musique, c'est la jouer¹⁹⁹. » Le lien entre langue et musique serait celui de l'interprétation. Pour la musique écrite, il s'agit de jouer ce qui préexiste déjà, sous forme de partition ou d'enregistrement. L'interprétation relève de ce que le musicien ne met de lui-même dans sa façon de jouer. Une même œuvre musicale est ainsi différente selon l'interprète, tout en étant fondamentalement la même. Pour la langue, l'interprétation se fait au niveau de la compréhension. La personne recevant le message va devoir le décoder pour en extraire les idées essentielles. La subjectivité intervient ici dans la façon dont le message est construit, il n'est pas préexistant à l'échange, et à la façon dont il est reçu. Dans les deux cas, c'est l'interprétation qui donne le sens : en musique, les choix faits par l'interprète donnent une certaine couleur à l'œuvre, et donc à la façon dont elle est reçue ; du côté de la langue, la façon dont elle est utilisée pour construire le message va aussi pleinement participer à la construction du sens. La forme impacterait donc sur le sens.

D'une certaine façon, les dramaturgies plurilingues se trouvent au croisement de ces deux sens d'interpréter. Il s'agit d'abord de jouer quelque chose qui a été écrit au préalable, ces dramaturgies étant très centrées sur le texte, il s'agit bien de l'interpréter, d'y insuffler quelque chose pour qu'il sonne sur scène tout en respectant ce qui est dit. Mais dans la mesure où plusieurs langues sont présentes, comprendre, décoder ce qui se dit, ce qui se passe, ce qui se construit, prend une tout autre ampleur que dans un texte monolingue. Un nouveau paradoxe semble alors se présenter : le sens est à la fois très écrit, donné, et en même temps, il faut le construire de toute pièce, l'interpréter, avec la marge d'erreur que cela implique.

¹⁹⁷ Certes, toutes les cultures musicales ne se basent pas sur le solfège comme le fait la musique occidentale. Toutefois, d'autres systèmes viennent régir ces autres traditions musicales. La base en est certes différente, ce qui peut parfois donner l'impression qu'il n'y a pas de règles. De la même façon que lorsque nous sommes confrontés à une langue étrangère, nous avons l'impression qu'elle ne fait aucun sens...

¹⁹⁸ Delaplace, Joseph, « La langue musicale et la répétition », in *Actes de la journée Musique et Psychanalyse*. Revue de Psychanalyse, p.17.

¹⁹⁹ Adorno, Theodor, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p.5.

Considérer l'interprétation comme élément clé de la langue et de la musique peut nous amener à penser la place de la subjectivité. Si cela donne l'impression d'une certaine liberté dans laquelle le sens serait créé, on constate aussi rapidement que sortir du cadre gêne la construction du sens. Gilles Bourlot et Jean-Michel Vives évoquent notamment la question de l'accent régional²⁰⁰ qui provoque un effet d'étrangéisation de la langue : on reconnaît les mots, mais le son ne correspond pas à ce à quoi on est habitué. La multiplication des langues sur scène amplifie d'autant plus cet effet. Toujours dans le même article, Gilles Bourlot et Jean-Michel Vives expliquent que la langue étrangère peut apparaître comme « in-signifiante²⁰¹ ». La langue étrangère n'est alors plus une langue, mais de simples sons, de la musique. Elle paraît alors plus comme une suite de notes plutôt qu'une langue. Les auteurs posent alors la question suivante : si nous n'avons pas accès au sens directement, peut-être que nous avons accès à quelque chose qui se laisse entendre. Peut-être est-ce ce que j'appelais plus tôt l'envers des mots. Le son est parfois porteur de sens au-delà du mot en lui-même. Dans le cas évoqué plus tôt d'un bébé et de ses parents, le sens se construit sans mot, par le biais de sons et de références à des moments où les deux parties se sont comprises. Dans un autre genre, une bonne partie de ce qu'on appelle la pop culture fonctionne sur tout un système de référence à des visuels, à des scènes, ou encore à des répliques dites « culte ». La phrase « je suis ton père » prononcée par Dark Vador à l'adresse de Luke Skywalker²⁰² en est un excellent exemple. Cette scène et cette réplique ont été reprises, détournées tellement de fois qu'il est aujourd'hui possible de connaître cette réplique sans avoir connaissance de son contexte de base. La scène originale est un moment crucial de l'intrigue²⁰³, mais dans son utilisation courante, cette réplique est souvent vidée de son sens : elle est utilisée comme un gag, un clin d'œil, une façon de dire que l'on fait partie du groupe qui sait. Le son, et ce qu'il porte avec lui, prennent donc le pas sur le sens.

Ce système de référencement fonctionne à l'échelle de la réplique, mais il fonctionne aussi à plus petite échelle, comme celle du slogan ou de la ritournelle. Il suffit parfois de quelques notes pour que vous vous souveniez d'une publicité accrocheuse ou du tube de l'été.

²⁰⁰ Bourlot, Gilles, Vives, Jean-Michel, « La dimension sonore du langage chez Freud : une approche de la dynamique vocale dans la rencontre clinique », in Claire Gillie (direction), *Voix/psychanalyse* (2010), Paris, éditions Solilang, 2012

²⁰¹ Bourlot, Gilles, Vives, Jean-Michel, *Op. cit.*, p.119.

²⁰² Lucas, George, *Star Wars episode V: the empire strikes back*, Lucas Film, 1980

²⁰³ Au cas où certains n'auraient pas la référence en question : lors d'un combat entre Luke, le héros censé sauver la galaxie, et Dark Vador, le dictateur qui tyrannise la galaxie, celui-ci lui révèle être en fait son père. Ce qui impliquerait que Luke est loin d'être aussi pur qu'il le croit, et aurait donc plus de chance de basculer du côté « obscur » de par cette filiation. Cette information est aussi utilisée dans le but de déstabiliser Luke, et justement, précipiter sa chute.

On peut par exemple citer la chanson *Yakalelo*²⁰⁴ du groupe Nomads, tube de l'été 1998. À la simple lecture de ce titre, beaucoup auront le refrain en tête, et potentiellement des souvenirs associés à cette période. La mélodie est simple, entraînante, et reste en tête. Elle le fait d'autant mieux que le mot qu'elle porte ne veut rien dire, comme l'explique son auteur :

« Adel Gastel : Que signifie Yakalelo?

Hamidou Takdjout : Rien du tout. C'est comme si on disait tralala²⁰⁵. »

Les paroles des couplets sont écrites en espagnol et en anglais, mais ironiquement, ne reste en mémoire²⁰⁶ que l'enchaînement des yakalelo, un mot vide de sens...

Tout ceci m'amène donc à penser, comme Gilles Bourlot et Jean-Michel Vives dans leur article²⁰⁷, qu'il y a autre chose derrière le mot, et que cet autre chose dépasse la simple communication et se concentre dans la partie sonore du mot. L'importance de la référence pour la référence de la pop culture, les publicités et les chansons de l'été... tous ces éléments reposent finalement sur la même chose que les dramaturgies plurilingues : l'importance du son. Et pour ce faire, les sons de la langue étrangère, réelle ou inventée, renvoient à l'élémentaire de la langue : le phonème. C'est à partir de là que tout se construit : l'imaginaire plurilingue au théâtre comme dans *Yakalelo*, ou le plaisir de la répétition de la pop culture.

Une conclusion qui n'est finalement pas surprenante et à laquelle on arrive aussi en prenant un autre chemin. La linguiste allemande Kathleen Wermke mène des recherches sur le développement du prélangage. Un article du *New York Times*²⁰⁸ parlait notamment de sa recherche sur la façon dont on peut entendre dans le babillage des bébés la prosodie de leur langue première.

« Hearing and imitating are fundamental to language development. By the third trimester, a fetus can hear the rhythm and melody of its mother's voice — known as “prosody.” Since individual words are muffled by tissue and amniotic fluid, prosody becomes the defining characteristic of language for the fetus. After they are born, young babies mimic many

²⁰⁴ Dafurio, Laurent, Jakko, Philippe, Talbot, Earl, « Yakalelo », in *Better World*, PolyGram, 1998. Consultable ici : <https://www.youtube.com/watch?v=8ga2-CXYeNU> [consulté le 10/08/2020]

²⁰⁵ Gastel, Adel, « Je veux conquérir le monde : entretien avec Hamidou », in *Algérie Littérature / action*, via le site *Revue Plurielles*, à cette adresse : http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_22_14.pdf [consulté le 10/08/2020]

²⁰⁶ Au point que j'étais moi-même persuadé que c'était le seul mot de la chanson. C'est en cherchant le nom de l'auteur que j'ai pu découvrir les paroles complètes et réaliser que ma mémoire n'avait gardé que ce fragment au point d'écraser le reste de la chanson.

²⁰⁷ Bourlot, Gilles, Vives, Jean-Michel, « La dimension sonore du langage chez Freud : une approche de la dynamique vocale dans la rencontre clinique », in Claire Gillie (direction), *Voix/psychanalyse* (2010), Paris, éditions Solilang, 2012

²⁰⁸ Hardarch, Sophie, « Do babies cry in different languages ? », in *the New York Times* en ligne, publié le 14/11/2019 [URL : <https://parenting.nytimes.com/baby/wermke-prespeech-development-wurzburg?module=ptg-onsite-share&type=link> consulté le 21/11/2019]

different sounds. But they are especially shaped by the prosody they heard in the womb, which becomes a handy guide to the strange sounds coming from the people around them. Through stress, pauses and other cues, prosody cuts up the stream of sound into words and phrases – that is, into speech²⁰⁹. »

Ainsi, la prosodie, et donc le découpage et le repérage des sons de base de notre langue, est la première chose à laquelle nous ayons accès. En multipliant les langues dans un même espace, nous revenons finalement à cet état, où nous n'avons accès qu'au flux de son, sans être capables d'en percevoir le sens. À nouveau, nous devons chercher les indices cachés dans le son pour parvenir à en construire le sens.

Gilles Bourlot et Jean-Michel Vives parlent d'une dialectique entre le fait de comprendre et celui d'entendre²¹⁰. D'un côté, se concentrer sur la compréhension fait que l'on n'entend plus. Il faut que la langue revête un aspect étranger, soit par le truchement d'un accent, soit en étant tout simplement une langue qu'on ne parle pas, pour que la dimension sonore de la langue reprenne toute sa dimension. D'un autre côté, s'il ne nous reste plus que l'écoute, l'opacité augmente. La compréhension n'est pas impossible, mais elle n'est plus immédiate et sans effort. Elle nécessite un travail d'apprentissage, ou de réapprentissage, de la langue. Or, dans un premier temps, nous n'avons aucun moyen de savoir si ce que nous pensons comprendre est correct.

F. Constitution du corpus

Tout ceci nous permet donc d'avoir une vision déjà plus claire du corpus choisi pour mener cette thèse. En effet, pour comprendre les dramaturgies plurilingues, il me paraît essentiel d'avoir en tête deux éléments : d'un côté le rapport existant entre son et sens, de l'autre, l'accessibilité de la fable. Comme nous l'avons vu, le rapport au son dans ces pièces est différent de celui que l'on peut trouver habituellement. Parce qu'il y a plusieurs langues, donc plusieurs systèmes phoniques, nous avons davantage conscience des sons qui nous entourent.

Avoir accès ou non au sens des mots amène le spectateur à s'interroger sur la construction et l'accessibilité de la fable. En effet, si traditionnellement les mots transmettent le sens, c'est aussi par ce biais que se construit la fable (en tout cas dans une pièce textocentrée) : parce

²⁰⁹ *Ibidem*, « Entendre et imiter sont deux choses fondamentales au développement du langage. Dès le troisième trimestre, un fœtus peut entendre le rythme et la mélodie de la voix de sa mère – c'est-à-dire la "prosodie" [...] Après leur naissance, les bébés imitent beaucoup de sons différents. Mais ces sons sont particulièrement formés par la prosodie qu'ils entendent dans l'utérus, cela devient un guide pratique des sons étranges venant des gens autour d'eux. Grâce à l'accentuation, aux pauses, et d'autres indices, la prosodie découpe le flux de sons en mots et phrases – c'est-à-dire, du discours. » [traduction personnelle]

²¹⁰ Bourlot, Gilles, Vives, Jean-Michel, *Op. cit.*, p.121.

qu'elle raconte. On peut donc se demander quel est l'impact du plurilinguisme sur la construction de la fable. D'autant plus lorsqu'il se cumule avec des structures de narration moins linéaires. On peut donc être mis face à des pièces où le plurilinguisme sera soit intégré dans la narration au même titre que n'importe quel autre élément, soit utilisé dans la fragmentation de la narration et du dialogue.

Finalement, le caractère principal des dramaturgies plurilingues, c'est leur aspect glissant. Le premier réflexe serait de les classer par accessibilité du sens : peut-on aisément reconstruire le sens ou non ? À partir de là, il serait possible de les ordonner sur une échelle allant du moins compréhensible au plus compréhensible. Mais ce classement serait purement arbitraire. En effet, l'accessibilité au sens dans ces œuvres dépend de nombreux facteurs qui incluent aussi bien les modalités données pour compenser la perte de sens, que la culture générale du public ainsi que ses compétences linguistiques. Il est donc impossible de procéder à un tel classement. L'opacité de la fable et du sens est entièrement liée à la capacité du public de saisir les indices et de les connecter entre eux. Les dramaturgies plurilingues mettent ainsi en scène et en son toute la dimension normalement insaisissable de la langue. La fragmentation de la langue d'un côté et la fragmentation de la fable de l'autre créent une multitude de sens possibles qui se superposent les uns aux autres et que chacun·e va devoir reconstituer avec ses propres outils.

Le plus pertinent n'est finalement peut-être pas de trier les œuvres par rapport à l'accessibilité du sens ou de la fable, mais plutôt en fonction des modalités d'accès qu'elles proposent.

Certaines œuvres offrent un accès direct au sens par différents moyens, qui peuvent être pensés au moment de l'écriture, ou de la mise en scène de l'œuvre. Parmi les principaux moyens, on trouve la présence de surtitres (*The Cave*) pour la mise en scène ou de sous-titres pour la publication (*Monnaie de singe*), présence de personnage-interprète (adaptation de la mise en scène de *L'Européenne* pour l'Italie), et plus rarement, quelques œuvres sont présentées dans une forme totalement bilingue (*11 septembre 2001*, *Hamletmaschine Oratorio*). Dans ces différents cas de figure, le lectorat comme le public ont un accès total au sens rendu accessible par la présence de leur propre langue. La présence de plusieurs langues reste essentielle, mais l'on considère que l'accès au sens reste primordial pour la compréhension de la fable.

La difficulté d'accès au sens peut être partagée avec les personnages (*Monnaie de singe* dans sa mise en scène, *Munich-Athènes*, *L'escalier des aveugles*). C'est par la fable, et non ce

qui entoure le texte ou la mise en scène, que le sens devient accessible. Le public ne peut donc se reposer que sur son propre bagage linguistique ou sur celui des personnages. Il rencontre donc les mêmes difficultés qu'eux, traverse les mêmes frustrations et partage les solutions lorsqu'elles sont trouvées.

Mais les artistes peuvent aussi mettre volontairement en difficulté le public. Là encore, plusieurs modalités sont possibles : la création de faux sens où l'on induit le public à croire qu'une chose signifie X quand en réalité elle n'existe pas (*La Scène*), la surproduction d'informations qui rend virtuellement impossible la hiérarchisation de celles-ci (*Sans sucre*), ou encore une langue complètement vidée de son sens et réduite à un état de slogan (*Trust*). Dans ces œuvres, même si le sens des mots est accessible, il est soit peu fiable, soit réduit à sa portion congrue. Ces œuvres mettent la langue en échec, ou a minima montrent à quel point il peut être limité, voire dangereux, de la considérer comme seul vecteur d'accès au sens.

Enfin, certaines œuvres vont totalement couper la possibilité d'un accès direct au sens. Il est difficile de reconnaître des mots, voire des langues. Ce n'est pas tant la langue qui fait sens que l'utilisation des matériaux qui la composent. Le son domine alors complètement l'œuvre et le sens doit être reconstruit par chacun·e (*Machinations, Le Voisin d'en face*).

Ce premier tour d'horizon permet de mieux repérer ce qui se trouve derrière le terme de dramaturgie plurilingue. Je me concentrerai donc sur des œuvres qui ont été originellement écrites avec plusieurs langues. Ces œuvres interrogent ainsi la place de la langue, du texte, mais aussi le rapport entre son et sens. Toutefois, il ne faudrait pas croire que ces expérimentations sont uniquement esthétiques. Le recours au plurilinguisme est rarement innocent²¹¹. Il me semble important de prendre le temps de nous interroger sur les usages de ce plurilinguisme.

II. Usage et fonction

Afin de pouvoir mieux comprendre comment le plurilinguisme est utilisé sur scène et en musique, il me semble intéressant de nous pencher dans un premier temps sur les thèmes traversés par les dramaturgies plurilingues. Si dans un premier temps les thèmes présents m'ont semblé diversifiés, par la suite des récurrences sont apparues, récurrences qui en disent peut-être déjà long sur ce choix du plurilinguisme. En effet, on peut constater qu'il y est souvent question de transmission. La langue sert à apprendre, à instruire, à raconter les histoires aussi bien familiales que nationales. Il n'est donc pas surprenant que cette thématique s'avère aussi

²¹¹ Mais quel outil esthétique l'est vraiment ?

présente, et ce sous de multiples formes, dans ces œuvres. Bien sûr, faire appel à d'autres langues pour raconter, c'est faire appel à de multiples imaginaires, d'autant plus que nous associons souvent une langue à une culture, à une nation. Multiplier les langues sur scène, c'est aussi faire entendre le monde qui bouge. Mais quel monde ? Et quel mouvement ?

A. Histoire de transmission

Le thème de la transmission est très fortement présent dans les dramaturgies plurilingues, et ce de plusieurs façons : interpersonnelle, nationale, ou artistique²¹².

Lorsque l'on parle de transmission interpersonnelle, il s'agit ici de la façon dont une histoire est transmise entre différents individus. Les œuvres concernées vont mettre en scène des individus désireux de raconter et transmettre leur histoire, ou en prise avec l'histoire, souvent familiale, qui leur a été transmise. On trouve plusieurs façons de faire. Dans *Munich-Athènes*²¹³, Lars Norén met en scène un couple voyageant en train à travers l'Europe. La pièce se concentre sur leur discussion. Ici, le plurilinguisme permet plusieurs choses : symboliser les étapes de leur voyage, le monde extérieur, mais aussi la conversation qui se dégrade petit à petit au sein du couple. La première réplique est prononcée par David, sur le quai de la gare centrale de Munich, alors que Sarah s'arrête pour l'attendre :

« Sarah s'arrête, se retourne.

David, mâchonnant une saucisse brûlante. Ich kommt, chérie. Il sourit. J'arrive... J'arrive.

Tu ne vois pas²¹⁴ ? »

Les premiers mots prononcés le sont en allemand, comme pour mieux se fondre dans la masse munichoise. On remarque toutefois que ces mots allemands sont repris après en français, comme si David les avait d'abord dits pour s'amuser à imiter les locaux, avant de traduire pour être sûr d'être compris. De plus, pour peu que l'on parle un peu allemand, on peut se rendre compte qu'il y a une faute de conjugaison. Au présent simple, comme c'est le cas ici, il faudrait dire *ich komme* et non *ich kommt*. Il s'agit donc d'une erreur qu'un natif ne ferait pas. Ceci permet donc au public de situer l'action en Allemagne, et de comprendre que les personnages ne sont pas natifs de l'Allemagne pour autant. Ce qui implique aussi que si la pièce se nomme *Munich – Athènes*, donnant ainsi le déroulement du voyage qui nous attend, le voyage des personnages commence plus tôt, contrairement à celui du public qui pour ainsi dire prend le train en route à Munich.

²¹² Bien évidemment, ces catégories sont plus poreuses qu'il n'y paraît au premier abord.

²¹³ Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992

²¹⁴ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.7.

Tout au long de la pièce, la conversation entre David et Sarah se tend, se tord, et boucle. Les deux ressassent et semblent avoir du mal à communiquer. Dès le début, la tension est très marquée :

« David : Sarah ! ... Sarah ! Où es-tu, nom de Dieu ?
Sarah *apparaît et descend sur le quai* : Je n'ai jamais vu de wagon aussi dégoûtant, pas même en URSS...
David : Sarah...
Sarah : Ne me touche pas.
David : Qu'ai-je donc fait ?
Sarah : Je trouve que c'est à toi de le savoir²¹⁵. »

Ce type de dialogue reviendra régulièrement tout au long de la pièce : l'un reprochant quelque chose à l'autre, mais sans vraiment le lui dire, et quand l'un veut bien parler, l'autre refuse d'écouter ou d'entendre. Ce ne sont pas les deux personnages principaux qui vont parler en plusieurs langues, mais plutôt les deux personnages annexes, la femme sur le quai à Munich, le contrôleur dans le train. Ces éléments parasites viennent redessiner la relation entre les personnages et montrer efficacement qui est capable de communiquer avec qui. On nous présente ainsi une conversation que l'on voit avancer à sa perte. La femme sur le quai à Munich ne prononce pas un mot. Plus précisément : on ne l'entend pas parler, on la voit discuter avec David, mais les bruits de la gare couvrent l'échange. La simple vue de cet échange entre David et la femme du quai suffit à faire apparaître chez Sarah les premières tensions et signes de colère. Par la suite, ce sont les apparitions du contrôleur qui permettent de constater les tensions. Dans un premier temps, le contrôleur ne prononce pas un mot.

« *Arrive un contrôleur yougoslave.*
David : Aber guten Tag. *Désignant le train.* Athènes, 17.18 ? *Pas de réponse.* Nein ? Beograd vielleicht ? Nicht ? Warum nicht ? *Pas de réponse.* Sagen Sie mir bitte...
Le contrôleur *monte dans le train sans même regarder David, comme s'il s'époussetait.*
David : Strong, flexible and free – combinaison imbattable... exactement ce que je voudrais être...
Sarah : Oh oui, tiens, comme ça serait agréable...
David : Et tu crois que je serais ici avec toi dans ce cas²¹⁶ ? »

L'indifférence du contrôleur oblige David à remplir le silence dans l'espoir d'obtenir une réponse. Très rapidement, non seulement David est pris dans une logique de remplissage face au contrôleur, mais de plus une certaine insécurité linguistique apparaît :

« Le Contrôleur *reste là, debout.*
David : Il reste là, planté, à cultiver sa... comment ça s'appelle – macho. Je ne vois pas pourquoi il cultive ça sous son nez alors que ça pousse tout seul sur son cul. *Au contrôleur,* Haï ! Haï ! Cri japonais. Al Ahram ? ... Ist das den... Dalmatien-express ? Nein. *Pas de*

²¹⁵ *Idem*, p.9.

²¹⁶ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.10-11.

*réponse. Das die der den l'Hellas-express ? Pas de réponse. Le Tauern-express – Keine Antwort. Pause. Qué ? Pause*²¹⁷. »

L'allemand de David devient encore plus incertain qu'au début de la pièce. Il ne fait plus de phrase complète et place tous les déterminants (« das, die, der ») sous différentes formes²¹⁸. D'autres éléments viennent ensuite parasiter son phrasé : quelque chose qui ressemble à de l'arabe, l'énonciation du « cri japonais » plutôt que sa profération, une interjection espagnole. David multiplie ainsi les tentatives pour tâcher de se faire comprendre. S'il se retrouve ainsi dos au mur, c'est parce que la non-réaction du contrôleur a potentiellement deux causes : soit le contrôleur ne comprend pas ce que dit David, et dans ce cas, il est logique que celui-ci multiplie les tentatives et les langues invoquées pour espérer obtenir une réponse, soit le contrôleur ne veut pas répondre, et dans ce cas David ne peut qu'espérer qu'une chose qu'il dira finira par le faire réagir d'une façon ou d'une autre. Il faudra l'intervention de Sarah pour que le contrôleur se mette à parler en allemand. Cela fait réaliser à David, et au public dans le même temps, qu'il comprenait tout depuis le début, mais choisissait de ne pas répondre. Ce qui ne manque pas de faire grandir l'inimitié de David envers le contrôleur, et par ricochet, envers Sarah, puisqu'elle est capable d'établir une connexion avec lui. Au fur et à mesure de la pièce, les interventions régulières du contrôleur viendront redessiner la relation entre David et Sarah et seront des points clés dans leur évolution. Le plurilinguisme dans cette pièce permet ainsi de redessiner les rapports entre les personnages en étant un outil de plus pour matérialiser l'incapacité des deux protagonistes à communiquer.

Dans *Sans sucre*²¹⁹ de Nicoletta Esinencu, un frère et une sœur récitent, l'un après l'autre, les façons possibles de se suicider. Au milieu de cette étrange récitation, ils racontent aussi l'évolution de leur famille au sein de l'URSS. La pièce semble suivre un rythme assez étrange : celui de la montée du sucre. Les interactions entre les personnages ont parfois du mal à démarrer comme on peut voir dès le début de la pièce :

« Le frère : À l'époque où
Ma sœur jouait avec la quéquette de Vova dans le sable,
Ma mère ne s'imaginait pas la vie sans un domestique avec des verres en cristal sur un
plateau de porcelaine,
Mon père se branlait,
Moi, je faisais des bonbons en caramel dans une cuillère
Tandis que mon frère aîné allait au cinéma Patria de la rue Lénine.

²¹⁷ *Idem*, p.11.

²¹⁸ L'allemand est une langue à cas, les déterminants, adjectifs et noms communs prennent éventuellement une marque selon la fonction grammaticale du groupe nominal.

²¹⁹ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

BOÎTES DE CONSERVE EN URSS !

La sœur : Si papa en avait l'occasion, il se ferait conserver le cerveau.

Le frère : Le cerveau de papa est conservé depuis longtemps. Dans un bocal fermé hermétiquement pour que l'air ne passe pas.

La sœur : Papa, maman et mon grand frère sont trois boîtes de conserve.

Le frère : Papa : un bocal de sept cents grammes ;

Maman : un bocal d'un kilo ;

Mon grand frère : un bocal de trois kilos.

La sœur : Fermés hermétiquement,

Le frère : au froid ils se contractent et créent du vide²²⁰. »

Les deux personnages donnent ici l'impression de parler côte à côte plus que l'un avec l'autre. Les répliques s'enchaînent comme des associations d'idées. Elles rebondissent les une sur les autres, plutôt que de réellement s'écouter pour se répondre : on présente la famille ; on parle des conserves en URSS ; conserver le cerveau ; présentation de la famille en forme de boîte en conserve. Plutôt qu'une réponse, on a l'impression que l'un attrape un mot prononcé par l'autre pour repartir de là. La ponctuation est rare. Très vite, le débit s'accélère, se hache :

« Le frère : Maman est un couvercle
Papa est une garniture en caoutchouc
Mon grand frère est un bouchon.

La sœur : Lavage

Écoulement

Séchage

Stérilisation

Ébullition

Échaudage

Emballage

Agrafage

Mis sous scellés.

Le frère : Des bocaux fermés hermétiquement !

La sœur : Papa, maman et mon frère aîné sont des conserves.

Le frère : On nous met des couvercles.

Partout

À la maison

À l'école

Dans la rue²²¹. »

Avant de reprendre à nouveau en densité :

« La sœur : Nos couvercles explosent.

Tractorina, qu'est-ce que tu fais là ? Viens ici !

Quelle honte pour une petite fille de manger une banane.

Jette-la tout de suite !

Il y a des garçons dans la classe qui te regardent.

Tu comprendrais pourquoi quand tu seras grande,

Et si ça se répète, tu viendras à l'école avec ta mère.

À propos, ta mère est au courant de ce que tu fais ?

²²⁰ *Idem*, p.41.

²²¹ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.42.

Le frère : Le frère aîné nous faisait la leçon qu'il avait apprise par cœur à l'école.
Je répète encore une fois pour tous ceux à qui c'est entré par une oreille et sorti par l'autre.
Ne prenez rien si quelqu'un vous donne quelque chose dans la rue. Il y a eu beaucoup de cas avec des petits garçons qui ont mangé des bonbons donnés par des étrangers et ils en sont morts. Y en a même un qui était de l'École N°1.

La sœur : Moi je savais une chose sur le capitalisme, que j'avais apprise au cours de français à l'école : « Les salauds de capitalistes mangent de la dinde au réveillon. »

Le frère : Le chef de l'immeuble où nous habitons mangeait chaque jour du caviar à la cuillère et il se demandait ce qu'il allait manger quand le communisme serait là. En communisme, tout ira bien, répétait-il sans cesse, en cachant derrière son dos le sachet plein de bouffe²²². »

Cette densité s'explique par des phrases qui s'allongent au sein de répliques plus volumineuses qui prennent la forme de véritables narrations. Le discours rapporté vient aussi régulièrement brouiller les pistes puisqu'en plus de leurs propres pensées, le frère et la sœur jouent le frère, la mère, et d'autres personnages. Leur propre parole est ainsi empli de celle des autres, ainsi que des émotions qu'elle contient.

Puis on retrouve un débit plus rapide et des répliques plus courtes et expéditives. Le texte procède ainsi en accordéon, répétant le cycle plusieurs fois, avec ses moments repères que sont les recettes de cuisine (pour de la laque artisanale, des conserves, des méthodes de suicide) et des rappels à la chronologie familiale avec des phrases de type « le jour où... ».

Lorsque le plurilinguisme intervient dans les phases d'accélération, il permet de rajouter une impression de vitesse, de chaos, de discours qui s'échappe, en devenant hors de contrôle. En effet, il crée des effets de répétitions, répétitions qui viennent créer des anomalies. Plus précisément, ces anomalies relèvent d'un effet d'étrangéisation : grâce au contexte ou par glissement, on peut deviner qu'il s'agit du même mot. Pourtant, la différence est flagrante. Ces irrptions viennent modifier le rythme de la langue majoritaire de la réplique, ainsi que sa tonalité générale en imposant un autre système phonique au sein de la langue principale.

« La sœur : Maman, que veut dire « faux » ?

Le frère : Maman balance le bol rempli de bigoudis sur la cervelle aux oignons de mon père, son plat préféré.

Je chuchote à l'oreille de ma sœur : C'est quand la vendeuse ne veut pas vendre tout le sucre et en cache une partie pour elle.

Laisse tomber. Tu veux que je te fasse du thé ?

La sœur : Oui, mais sans sucre.

Sans sucre

Bez sakhara

Sans sucre

Sugar free.

Comment on dit "sans sucre" en allemand ?

Le frère : *Zuckerfrei* !

²²² *Idem*, p.43.

La sœur : *Tsukerfrai* ! Maman, je veux aller en Allemagne !
Le frère : Petite conne, lui dit ma mère, sans même se barrer dans l’autre chambre.
La sœur : Laque fixative pour les cheveux :
On met deux petites cuillères de sucre dans un verre d’eau chaude, on ajoute quelques gouttes de jus de citron²²³ »

Ici la répétition de l’expression « sans sucre » participe à l’agitation des personnages. En plus de la langue de base, le terme est répété en bulgare, en anglais, en allemand, puis en allemand avec une prononciation approximative. D’une certaine façon, cette répétition fait penser à une invocation, qui permet ensuite au discours de repartir de plus belle.

Ici, le plurilinguisme apparaît presque comme un accident causé par l’excitation générale : les langues finissent par se mélanger, les grammaires se confondent et s’écroulent :

« INTÉGRATION EUROPÉENNE !

La sœur : Argilesabletami ségravier trié ballast béton mâche fer brique pleine brique cre

Le frère : Ma sœur a cru en la Patrie

Ma sœur a cru en la Patrie

Ma sœur a cru en la Patrie

La sœur :

Gruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegruegrue

Le frère : La patrie, *Patria*, avec majuscule ; c’est comme ça, cinématographe Dolby

Surround dans le centre de la ville, rue de l’Indépendance

La sœur : Armatures en acier

Ferailles soudé

Fil de fer zingué clous

Le frère : Nationalité ?

Moldave ou roumain ? Je n’en sais rien.

La sœur : Argilesabletami ségravier trié ballast béton mâche fer brique pleine brique cre²²⁴ »

Le plurilinguisme participe à la fois à l’impression que tout s’accélère, mais aussi à l’impression que la langue s’érode, s’abîme, et qu’il devient impossible d’aller au bout. L’histoire familiale se perd entre les différentes langues parlées et les deux protagonistes deviennent complètement incapables de communiquer quoi que ce soit. Dans le cas de la sœur, c’est la structure même de la langue qui s’écroule complètement : absence d’espace, fusion des mots entre eux, écholalie, et même réduction de la langue à l’état de lettres éparpillées sur la page.

Dans un tout autre registre, Luc Ferrari dans *L’escalier des aveugles*²²⁵ propose une promenade à travers Madrid. C’est sa voix et celles de ses accompagnatrices, qui viennent dessiner le paysage : ils racontent ce qu’ils voient, sentent, le tout complété par les bruits de

²²³ Esinencu, Nicoletta, *Op cit.*, p.46.

²²⁴ Esinencu, Nicoletta, *Op cit.*, p.64.

²²⁵ Ferrari, Luc, *L’escalier des aveugles*, Musidisc, 1991, disponible sur YouTube ici : <https://youtu.be/3Z42ZR2mPdY> [consulté le 15/08/2020]. Les timecodes donnés par la suite ont été pris à partir de cette source.

fond des endroits visités, qui nous permettent d’avoir l’impression d’y être, ainsi que divers effets sonores, qui permettent de transmettre l’émotion des « personnages ». Les sons, les voix et les langues viennent ici construire un véritable paysage sonore dans lequel nous nous promenons en compagnie des personnages. La transmission ici est autre, il s’agit d’Espagnoles faisant visiter leur ville à quelqu’un de passage. Le plurilinguisme permet de rendre compte de la réalité de la situation : le contexte dans lequel ils se trouvent est hispanophone, elles ne parlent que quelques mots de français, là où son espagnol à lui reste un peu limité.

La première nouvelle de ce recueil sonore, baptisée « l’escalier des aveugles », permet de présenter la situation, les personnages et les rapports qu’ils entretiennent. Durant les trente premières secondes, le titre nous est répété plusieurs fois en français, alternativement par une voix d’homme francophone, et par une fois de femme avec un fort accent espagnol. Dans sa bouche, le titre passe de « l’escalier des aveugles » à « la escalier de les aveugles ». L’homme reprend alors, comme pour corriger. À partir de 0 :34, plusieurs femmes discutent en espagnol, en fond, on entend une voix d’homme dans un mégaphone, quelques bruits de rue. Puis l’attention se recentre sur une seule voix de femme²²⁶. Elle parle avec l’homme, qui reprend parfois ce qu’elle dit en français²²⁷. Cette courte discussion nous permet de comprendre que l’homme parle certes l’espagnol, mais que ce n’est pas sa langue première. À l’oreille, on peut d’ores et déjà percevoir la différence entre les deux protagonistes : la femme a un accent naturel, parle vite sans effort, tandis que l’homme parle plus lentement, avec moins d’aisance. Une partie du sens semble donc se perdre. Si l’on ne parle pas espagnol, on a donc accès qu’aux morceaux retraduits par l’homme. Tout ce que l’on perçoit alors de la conversation est son ambiance générale. On sent à l’intonation que la femme essaie d’expliquer quelque chose. Elle cherche ses mots, ralentit parfois le débit quand l’homme intervient pour vérifier un terme. Nous pouvons nous situer géographiquement grâce à ces bruits ambiants plus que grâce à la conversation. On entend des bruits de pas²²⁸ grâce auxquels on comprend que les personnages se déplacent dans la ville, d’autant plus que l’ambiance sonore qui les entoure évolue aussi. Là où au début de l’œuvre on entend un groupe de femmes discutant, leur conversation s’éloigne, on entend maintenant²²⁹ les bruits de la route, une femme qui parle, des voix, des sifflets, quelqu’un qui appelle son chien, du gravier sur lequel on marche, etc. Le tout venant recouvrir la conversation. Ce sont ces différents éléments identifiables qui créent diverses ambiances

²²⁶ À partir de 1 :10

²²⁷ À 1 :56 ou 2 :16

²²⁸ À 2 :35

²²⁹ À 3 :13

sonores, ambiances qui recouvrent toujours plus ou moins la conversation des protagonistes et grâce auxquelles nous savons où nous sommes. Ces éléments d'ambiance complètent ainsi les bribes de conversation que nous percevons :

« Homme : Ça c'est l'escalier des aveugles.
Femme : L'es-calier... des aveugles...
Homme : En espagnol ?
Femme : La escalera de los ciegos
Homme : Comment ?
Femme : Escalera de los ciegos
Homme : Ha oui, l'escalier des aveugles²³⁰ »

Cet échange nous situe géographiquement : on s'approche d'un escalier, apparemment baptisé l'escalier des aveugles. Les bruits de pas que l'on entend en fond se modifient alors, et l'on peut reconnaître à l'oreille le bruit des pas sur les marches. Si bien qu'à la fois le discours et l'ambiance sonore nous précisent où nous sommes. L'échange nous apprend même le nom de l'escalier en question en espagnol. Ce qui est surprenant en revanche, c'est que l'homme qui semble connaître le nom de ce passage et qui l'indique à son accompagnatrice, pourtant chargée de lui faire visiter la ville. Le plurilinguisme crée ici un décalage au sein de l'œuvre où finalement celui qui était conduit s'avère être celui qui sait. D'autant plus que le nom du passage fait écho au titre de l'œuvre ainsi qu'à la situation dans laquelle nous sommes : il n'y a rien à voir, il s'agit d'une œuvre radiophonique, seuls les sons peuvent nous permettre de reconstituer la promenade des protagonistes.

La transmission s'entend ici à plusieurs niveaux : entre les femmes guides et l'homme visiteur, entre les protagonistes et les auditeur·ices. La fonction du plurilinguisme est ici double puisqu'il permet à la fois de donner accès à une certaine réalité du lieu (l'espagnol fait tout autant partie du paysage sonore que le bruit des pas sur les marches de l'escalier), tout en nous faisant vivre la potentielle difficulté rencontrée par l'homme à comprendre ce qu'on lui raconte (difficulté encore accrue si l'on ne parle pas l'espagnol).

À travers ces différents exemples, on peut déjà voir que l'un des usages principaux du plurilinguisme est de matérialiser la difficulté de communiquer, de se faire comprendre, de transmettre une information. Le sens initial des mots et son poids sont conservés malgré tout. Mais ce poids est d'autant plus renforcé par la matérialisation de tout le reste.

²³⁰ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991, disponible sur YouTube ici : <https://youtu.be/3Z42ZR2mPdY> [consulté le 15/08/2020], à 2 :40, transcription personnelle

À un niveau plus large, le plurilinguisme permet aussi de comprendre ce qui se transmet à un niveau national : qu'est-ce qui de l'histoire d'un pays, d'une nation, vient marquer la langue ? Ou comment la langue peut-elle montrer ce qui se joue à ce niveau ?

Dans *Le voisin d'en face* d'Álvaro Martínez León²³¹, deux chœurs se répondent l'un à l'autre : l'un chantant uniquement des phonèmes, des mots et morceaux de phrases issus du français, l'autre uniquement des phonèmes, mots et morceaux de phrases issus de l'arabe. La juxtaposition des deux chœurs donne parfois l'impression d'une conversation, ou au contraire d'une conversation qui ne parvient pas à se faire. Le ton peut donner l'impression que la conversation est parfois amicale, que les deux groupes se répondent, ou à l'inverse, que les choses s'enveniment, chacun devenant agressif. Si les deux langues peuvent être reconnues et que l'on attrape parfois certains mots, il est en revanche impossible de tracer un dialogue, une histoire à partir des mots eux-mêmes. C'est bien la façon dont ils sont prononcés, échangés, et surtout mis en parallèle avec ceux de l'autre langue qui va permettre de créer du sens. Cette façon de faire, ainsi que l'utilisation du mot « voisin », à la fois dans le titre et dans la partition, permet d'évoquer les relations, encore tendues, entre l'Algérie et la France sans pour autant tomber dans le figuratif. Éviter le figuratif permet ici d'évoquer les tensions existantes entre les deux pays sans pour autant les centrer sur un élément particulier, sans prendre parti. De cette façon, c'est à chacun·e de donner sens à ce qu'il entend, de reconstruire par rapport à ce qu'il sait des rapports entre France et Algérie. La pièce ne se veut pas informative, mais elle permet de ressentir ses rapports par le biais de la langue.

À l'inverse, *L'Européenne* de David Lescot²³² propose un événement complètement fictif, mais parfaitement cadré et défini : il s'agit d'une résidence d'artistes européen·nes, de différentes pratiques artistiques, nationalités et langues. Sous le regard d'une administratrice européenne et d'une linguiste, ils doivent non seulement créer une œuvre qui représente au mieux l'Union européenne, mais aussi trouver une façon de communiquer, de dépasser la barrière des langues. Si la fable proposée est totalement fictive, il n'en demeure pas moins que les difficultés rencontrées par les personnages, ainsi que les défis évoqués, sont bel et bien réelles et correspondent à ce que traverse l'Union européenne²³³ : faut-il utiliser une langue

²³¹ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/19], et partition transmise par l'artiste

²³² Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

²³³ Depuis, le Brexit a bien été prononcé et mis en place. Depuis, la lingua franca de l'Union européenne est toujours l'anglais. Or, seule l'Angleterre était représentée par cette langue au sein de l'Union européenne.

commune ? Si oui laquelle, et comment choisir ? Qu'est-ce que ça implique de choisir ? Que chacun·e apprenne un peu la langue des autres ? Ou bien de trouver une autre façon de communiquer ? Comment ? Là encore, le plurilinguisme nous permet d'expérimenter par nous-mêmes ce que traversent les personnages tout en comprenant rapidement la situation et ce qu'elle implique. La pièce fonctionne en quelque sorte comme un microcosme de ce qui se passe à l'échelle européenne. Sans tomber dans une narration trop explicative, le plurilinguisme nous permet de comprendre efficacement les enjeux politiques de ces questions. L'Union européenne, de par sa composition, doit relever quotidiennement le défi du plurilinguisme. Les réponses à ce défi sont symboliques : comme chaque pays ne peut faire reconnaître qu'une seule langue auprès de l'UE, il faut choisir laquelle (pour les pays plurilingues). Ce qui implique déjà à un niveau local de multiples discussions sur la place donnée à chaque langue et ses modalités d'existence. Ces mêmes questions se répercutent ensuite à l'échelle européenne avec un enjeu majeur : chaque citoyen·ne de l'union doit avoir accès aux documents officiels dans sa langue. Mais cela représente une masse de travail conséquente, au point qu'elle n'est souvent pas réalisée dans son entièreté. Certaines langues, donc certains pays, et donc leurs habitant·es, comportent moins de documents traduits que d'autres. Si vous parlez français, vous aurez ainsi accès à une bonne partie des textes officiels de l'Union, mais ce ne sera pas le cas si vous parlez bulgare. Il y a ainsi un écart non négligeable entre les états fondateurs et les états devenus membres plus récemment, ce qui crée des inégalités d'accès entre les citoyen·nes des différents pays, différentes langues, et rend d'autant plus nébuleuses les institutions européennes qui paraissent ainsi lointaines et déconnectées des réalités locales. Utiliser toutes les langues que comprend l'Union européenne est un travail colossal et onéreux, mais choisir une lingua franca par défaut désavantage une partie des citoyen·nes de manière significative. Ce sont ces questionnements et enjeux que l'on retrouve dans la pièce *L'Européenne*.

À commencer par la question de l'interprétation lors des discussions politiques. Si l'Union européenne ne fonctionne pas avec une lingua franca, cela nécessite d'avoir recours à des interprètes. Or on compte vingt-quatre langues officielles²³⁴. Si ce nombre peut nous paraître flou, la scène d'ouverture de la pièce, entre Albine la linguiste et Norma l'administratrice, nous fait vite prendre conscience du poids représenté par le nombre d'interprètes nécessaires :

« Albine Degryse : Qui sont ces gens ?

Maintenant que le Royaume-Uni a bel et bien quitté l'UE, techniquement, et selon les textes de cette même UE, l'anglais ne devrait plus être utilisé dans ses institutions.

²³⁴ Dont vous trouverez une liste complète ici : https://europa.eu/european-union/about-eu/eu-languages_fr [consulté le 19/08/2020]

Norma Gette : Soyez polis avec eux. Traitez les bien. Certains comprennent tout ce que vous dites. Ce sont les interprètes des langues officielles de l'Union européenne.

Albine Degryse : Mais c'est une foule. Vous les connaissez tous ?

Norma Gette : Celui-là par exemple c'est le Suédois qui traduit l'allemand. À côté de lui il y a le Suédois qui traduit l'anglais, et à côté la Suédoise qui fait l'italien. Ça c'est le Slovène qui traduit le portugais, et ça la Française qui traduit le castillan, elle est assise près du Polonais qui traduit le tchèque, mais le Tchèque qui traduit du polonais il est là-bas, loin, on leur a demandé de se mettre à côté pour simplifier, mais il n'a pas compris. L'Estonien qui fait le lituanien est à côté du Lituanien qui fait l'estonien, ça c'est bien, le Grec qui fait l'italien n'est pas à côté de l'Italienne qui fait le grec qui est là-bas, pareil pour Espagnol-portugais-Portugais-espagnol, tant pis, voilà le Letton qui traduit le slovaque et là je reconnais la Hongroise qui traduit le français, elle est entre le Finlandais qui traduit l'allemand et l'Anglaise qui traduit le grec moderne, d'accord il n'y a qu'Estonien-lituanien et lituanien-estonien qui se sont mis à côté il faut ce n'est pas grave. Monsieur c'est Danois-néerlandais, là c'est Espagnol-maltais, Maltais-finnois, Allemand-polonais, Hongrois-slovène, Letton-allemand, Grec-danois. Là cette dame est bulgare et elle traduit le lituanien, voici le Roumain qui fait le grec moderne, et la dame espagnole qui traduit le danois, auprès d'elle la Roumaine lusophone, le Grec hispanophone, le Français germanophone, la Néerlandaise hispanophone, le Slovaque slovénophone, et le Bulgare polonisant. Ça c'est le Finlandais pour le roumain, ça c'est le Français pour l'anglais, ça c'est le Tchèque pour le danois, ça c'est le Grec pour le finnois, ça c'est l'Anglaise pour le hongrois, ça le Tchèque pour le suédois, ça c'est l'Estonien pour le grec, ça c'est le Maltais pour le tchèque, le Letton pour le castillan, le Néerlandais pour l'allemand, le Bulgare italianisant, le Portugais bulgarisant, le Lituanien pour le français, la Slovène pour le polonais, là c'est l'Allemand pour le français, là c'est l'Italienne pour l'anglais, là le Bulgare pour le roumain, là le Français pour l'italien.

Albine Degryse : Ils y sont tous ? Vous allez tous me les montrer.

Norma Gette : Non ils n'y sont pas tous. Presque²³⁵. [...] »

La linguiste parle de « foule », et c'est effectivement l'effet que provoque la tirade de l'administratrice : on est assommé, perdu devant la masse que représentent les interprètes. D'autant plus qu'une autre tirade vient encore compléter celle-ci en listant cette fois les absents, et une troisième pour expliquer les décisions prises par certains états membres. La difficulté de fonctionnement de l'Union européenne prend d'un seul coup une apparence très factuelle, matérielle, et cette forme nous écrase totalement. Et c'est justement parce que ce fonctionnement est beaucoup trop lourd que l'une des missions des artistes rassemblés ici consiste à trouver une autre façon de communiquer, une façon logistiquement moins lourde, et donc moins chère, mais aussi et surtout, accessible aux citoyen·nes de l'Union européenne.

D'autant que la solution de lingua franca, qui est à l'heure actuelle l'anglais, ne convient pas à la linguiste de la pièce qui y voit un appauvrissement de la richesse européenne :

« Albine Degryse : [...] On ne va tout de même pas se parler en anglais ! L'Europe ce n'est pas le Commonwealth ! Ce n'est pas les États-Unis d'Amérique ! L'anglais ? Ce serait ça la solution ? C'est ce que vous voulez ? On abdique ? On ferme boutique ? On fait comme tout le monde ? Ah bien sûr c'est fort l'anglais. C'est simple, c'est facile, il n'y a pas de conjugaisons, il n'y a pas de déclinaisons, tout le monde peut se l'offrir, et ça circule,

²³⁵ Lescot, David, *Op. cit.*, p.7-8.

librement, partout, sans entraves. Comme on le voudrait de toute chose... Nous sommes là depuis des siècles à légiférer sur nos langues, de décrets en traités en académies nous fixons des normes, nous fixons le bon usage. Les Anglais eux ils ne légifèrent pas, jamais, vous la parlez comme vous voulez, leur langue, c'est pas leur problème, du moment qu'elle circule. Et le résultat c'est qu'elle circule, ça pour circuler elle circule. Il n'est peut-être pas nécessaire que cette langue dérégulée soit la seule à circuler ici aussi, entre nous, en Europe. Il y a sans doute quelque chose à faire²³⁶. »

Pour la linguiste, parler anglais serait abdiquer face à l'hégémonie de cette langue. La position de l'anglais dans l'Union européenne est effectivement étrange : elle fait bien partie des langues officielles, mais elle est beaucoup plus utilisée que toutes les autres au sein des institutions. L'anglais, c'est aussi la langue des États-Unis, avec lesquels l'Union européenne tente de rivaliser. Or, la multitude de langues qui la composent est aussi bien une richesse qu'un frein qui ralentit toute démarche. Difficile de se dire européen·ne, de se dire qu'on appartient au même ensemble politique que le Portugal, la Lituanie, la Hongrie, etc., alors qu'on ne saurait même pas se dire bonjour. La tentation d'une langue unique pour surmonter cet obstacle est donc grande. Mais céder à cette tentation, c'est aussi renoncer au multilinguisme, l'un de ses principes fondateurs. Le combat de la linguiste de *L'Européenne* prend donc place dans ces enjeux : comment concurrencer des ensembles politiques puissants, tellement puissants que leur langue est hégémonique ? Comment mettre sur un pied d'égalité toutes les langues composant l'Union européenne, et donc tous les citoyen·nes qui les parlent ? Comment dépasser la barrière de la langue sans avoir recours à l'anglais quand on n'a objectivement pas le temps et l'énergie d'apprendre les vingt-quatre langues officielles ? Et par là même, comment alléger le fonctionnement de l'Union européenne ? Ces questions, qui nous concernent tous, prennent ici une forme très concrète puisque nous pouvons voir les personnages tâcher de résoudre ces difficultés devant nous. Cet usage du plurilinguisme sur scène permet de rendre compte de questions qui peuvent nous paraître lointaines, mais qui pourtant impactent notre quotidien.

Plus lointain encore, la dernière forme de transmission dans ces œuvres relève d'une forme de transmission culturelle. Outre les nombreuses références qui s'y trouvent, certaines pièces opèrent une filiation entre plusieurs œuvres, filiations qui se font notamment par le biais de la langue.

L'exemple le plus parlant de ce cas de figure est *Die Hamletmaschine Oratorio*²³⁷ de Georges Aperghis. Il s'agit d'une œuvre musicale basée sur la pièce de Heiner Müller. L'œuvre

²³⁶ Lescot, David, *Op cit.*, p.20-21.

²³⁷ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000 [consulté ici : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kemuLBXereU3xlnri35vkBpA0SoAuSQs8 le 08/05/2019]

d'Aperghis met côte à côte l'original allemand et la traduction française du texte. Les deux langues sont ainsi présentes dans la même pièce. L'allemand fait le lien avec l'œuvre originelle, tandis que le français prend en charge sa transmission au public français. Toutefois, les deux langues n'ont pas tout à fait le même statut. Les titres de l'œuvre et des différentes scènes sont donnés en allemand, comme pour définir les lignes structurantes. Pourtant le texte dit en allemand est rarement intelligible (voix saturées, parlant en même temps, trop rapides, couvertes par la musique), alors que le texte français est souvent plus accessible, compréhensible (monologue, répétition, mise en dialogue). D'une certaine façon, le texte allemand sert alors de base au texte français qui s'en détache, en faisant apparaître le lien entre les deux œuvres.

Le plurilinguisme sur scène montre ainsi les liens de transmission de manière efficace, qu'elle se fasse au niveau individuel, familial, national ou culturel. La répartition des langues permet donc d'observer ce mouvement dans le temps, plus largement, mais aussi de matérialiser les mouvements du monde, qui nous échappent souvent en temps normal.

B. *Écouter le monde bouger*

Comme dit plus haut, le plurilinguisme rend compte des mouvements de transmission : comment l'Histoire et les histoires qu'elle suppose passent-elles d'un individu à un autre, d'un groupe à un autre, d'un patrimoine à un autre ? En dehors de ce mouvement de transmission, le plurilinguisme est aussi utilisé pour témoigner d'une certaine marche du monde, notamment de l'impact de la mondialisation. Cet impact est visible à différents endroits : plus grande confrontation entre les différentes langues, mais aussi industrialisation du monde, et impact de cette industrialisation sur le quotidien.

Du point de vue de la langue, la mondialisation a des conséquences non négligeables. Outre l'hégémonie de l'anglais qui s'est imposé comme la *lingua franca*, on constate aussi la disparition ou mise en danger d'autres langues²³⁸. Une situation d'ailleurs évoquée par le personnage de la linguiste présente dans *L'Européenne* qui tient à tout prix à éviter le recours à l'anglais, pour maintenir la variété et la richesse des langues en présence, comme nous avons pu le voir plus tôt.

²³⁸ Par exemple, on peut parler du cas de l'islandais. Eiríkur Rögnvaldsson, professeur de linguistique, parle de « minorisation digitale » : lorsqu'une langue majoritaire dans le monde réel devient minoritaire sur internet. Les jeunes générations sont ainsi plus confrontées à l'anglais qu'elles maîtrisent parfaitement, au détriment parfois de leur propre langue première. Source : <https://www.theguardian.com/world/2018/feb/26/icelandic-language-battles-threat-of-digital-extinction> [consulté le 30/10/2023]

Outre cette question de la survie des langues, si l'anglais est devenu la *lingua franca*, c'est surtout parce qu'il est devenu la langue des affaires, la langue de la finance. Dans l'imaginaire collectif, pour réussir aujourd'hui, il faut savoir parler l'anglais. Cette omniprésence de l'anglais, et notamment dans cette dimension, se retrouve dans plusieurs pièces, à commencer par *À la renverse* de Michel Vinaver²³⁹. On y suit les ouvrier·es d'une usine, soudain rachetée par un autre groupe. L'usine étant basée en France, ils parlent français. En revanche, le groupe acheteur, jamais vraiment nommé ni identifié, s'exprime en anglais. Le simple choix de la langue met ici une distance entre les ouvrier·es que l'on suit, en bas de l'échelle, et les actionnaires, plus flottants, plus lointains. La non-maîtrise de la langue des négociations limite d'ailleurs les ouvrier·es dans leurs négociations face aux actionnaires.

Cette sensation de distance entre les individus et le monde de la finance transmise par le choix de la langue anglaise est aussi présente dans *Trust* de Falk Richter²⁴⁰. Dès le titre, on est effectivement confronté à un étrange paradoxe puisque le mot « *trust* » peut se comprendre de deux façons : soit dans sa traduction littérale, à savoir « confiance », soit au sens d'un groupement d'entreprises contrôlées par une société mère. Ce deuxième sens peut aussi s'entendre de manière péjorative, puisqu'il est aussi utilisé pour désigner une entreprise suffisamment puissante pour influencer sur tout un secteur économique. Dans les deux cas, on parle bien d'un rapprochement, dans un cas, de personnes, dans l'autre d'entreprises et/ou d'entités juridiques. Toutefois, si le premier sens apparaît comme une bonne chose, le second comporte une connotation péjorative. Ce double sens est assez présent tout au long de la pièce, où les personnages cherchent à tisser des liens les uns avec les autres, sans jamais y parvenir vraiment, dans un monde de plus en plus froid et distant, et qu'ils peinent à comprendre. Ici, l'anglais est rarement utilisé dans le cadre d'un dialogue, d'autant plus qu'à l'exception d'une scène, la pièce n'est composée que de monologues. Il s'agit plutôt de citations (de chansons, de discours), de phrases toutes faites²⁴¹, ou encore d'expressions propres au milieu de l'entreprise²⁴². L'anglais présent dans cette pièce n'est donc jamais utilisé pour communiquer directement avec quelqu'un. Dans la première version de *À la renverse*, l'anglais était la langue des personnes de pouvoir. Utiliser cette langue marque aussi une distance entre le petit personnel à la base de l'entreprise et qui parle français, et les personnes de pouvoir discutant en anglais, et qui ne sont

²³⁹ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980 pour la première version, Vinaver, Michel, « À la renverse », in Théâtre complet 4, Arles, Acte Sud, 2002

²⁴⁰ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

²⁴¹ Comme celles que l'on trouve dans un argumentaire commercial.

²⁴² De ces expressions qui sonnent bien, mais surtout sonnent creux.

potentiellement même plus basés en France. Si dans cette pièce, l'anglais marque une distance, à la fois sociale et géographique, elle reste une langue « habitée » par ses locuteurs. Ce n'est pas le cas dans *Trust*, où l'anglais semble déraciné, toujours hors contexte, plus ou moins vide de sens. Une utilisation de l'anglais qui pourrait donc rappeler le *globish*, nom donné à l'anglais simplifié, utilisé à l'international, notamment dans les milieux du commerce et de l'industrie. Les personnages se retrouvent ici à manier une langue qui ne transmet plus rien et n'est plus en relation avec l'héritage qu'elle est censée porter. La solitude et la déshumanisation des personnages en passe ici par ce déracinement de la langue qui n'est plus utilisée que pour des citations.

Par exemple, la scène intitulée « La quatrième génération²⁴³ » est un très long monologue. Ce monologue est en fait constitué d'un nombre très limité de phrases, qui sont donc particulièrement longues. Dans cette scène, le personnage mêle des souvenirs personnels, un colloque sur l'écroulement des systèmes auquel il doit participer, des réflexions philosophiques quant à ce même colloque, ainsi que le travail d'un chercheur fictif japonais-islandais. Le monologue suit donc la pensée du personnage qui passe d'un souvenir à une réflexion à une description factuelle :

« [...] à la suite de quoi à une heure et demi du matin, sur une aire d'autoroute, dans les environnements de Trömsöflöss, là où le soleil refusait de se coucher, mais bondissait comme une balle de ping-pong à l'horizon, Beate, rouge de colère, claquant la porte une ultime fois avec ces mots “Kay, tu es tellement nul, tu ne peux pas savoir”, monta dans la voiture d'un autre conducteur, un grand et beau blond de 18 ans qui venait de gagner la coupe de demi-finale du tournoi de handball de Trömsöflöss avec son pote et qui, complètement bourrée suite à une fête de victoire orgiaque, s'était arrêté sur l'aire d'autoroute au milieu de son voyage de retour parce qu'il se sentait mal et avait dû vomir, et avait laissé à Beate le volant de sa Mitsubishi Colt sans la moindre protestation, Kay les regarda partir et pensa tout bas, mais sans volonté ni résistance : « Salope, salope de merde, espèce de conne, idiote, bordel, fuck », s'assit dans sa voiture où il entendit à la radio la voix de Judith, qui soufflait plus qu'elle ne chantait “YOU NEED MORE THAN A GERHARD RICHTER HANGING ON YOUR WALL”, non, là ce n'est pas exact, le souffle de Judith qui dit maintenant “Too much of anything is never enough”, il ne l'entendra qu'en remontant dans le taxi pour retourner à l'aéroport Charles de Gaulle pour continuer son voyage à Shanghai²⁴⁴, [...]»

Dans cette logorrhée, les citations en anglais ne cherchent pas à transmettre ou à dire quoi que ce soit. Elles font partie du paysage, au même titre que les noms de lieux ou de personnes qui nous sont donnés tout du long. Le fait que la parole ne s'interrompe jamais, pas même pour produire des phrases clairement séparées, noie ces informations, et ce qui avait une apparence

²⁴³ Richter, Falk, *Op. cit.*, p.19-26.

²⁴⁴ Richter, Falk, *Trust*, *Op. cit.*, p.20.

de précision s'avère plus perturbant qu'autre chose : nous sommes submergés d'informations. La présence de l'anglais ici rajoute encore des informations, puisque cette fois-ci il nous faut aussi changer de langue. Il devient alors difficile de savoir ce qui tient de la parole de chanson ou du discours. L'anglais est vidé de sens. C'est une langue qui, dans ce contexte, n'a finalement pas de racines, elle est comme flottante dans l'océan de parole déversé par le personnage. Le discours en est presque déshumanisant, malgré le nombre élevé de personnes citées.

D'autres modalités d'utilisation de la langue peuvent être utilisées pour transmettre ce sentiment de déshumanisation. Dans *Machinations*²⁴⁵, Georges Aperghis confronte quatre chanteuses à un ordinateur avec lequel elles dialoguent en quelque sorte. La langue est ici réduite à son état de phonème. Il ne s'agit pas de produire quelque chose de signifiant, mais plutôt des suites de sons, à différentes hauteurs, emmêlées les unes dans les autres, qui donnent l'illusion d'un dialogue, et donc de la présence de sens. La pièce prend alors des allures de défi entre les chanteuses et l'ordinateur qui est alors capable de produire des sons qu'elles ne peuvent pas produire, car inarticulables. La langue, ici, ainsi que la mise en scène choisie, montre l'opposition entre l'humain et la machine. S'agit-il d'un dialogue ou d'une confrontation ?

Les dramaturgies plurilingues semblent faire entendre une certaine évolution du monde, mais une évolution biaisée, qui opposerait l'idée de progrès à l'impossibilité de se comprendre ou de communiquer. Elles se concentrent sur les angoisses du monde (solitude, isolement, transmission culturelle impossible, etc.), un peu comme le ferait la science-fiction. Cela se voit d'autant plus dans le choix des thèmes. Plusieurs pièces tâchent d'aborder divers traumatismes sociaux : la chute du bloc de l'Est, un *schoolshooting*, l'holocauste, les attentats du World Trade Center, le naufrage du Titanic. Tout comme la science-fiction, ces pièces passent certaines angoisses à la loupe afin de les travailler pour mieux les comprendre. Le plurilinguisme fait ici entendre divers points de vue en parallèle, et ainsi sort du discours purement historique ou journalistique. D'une certaine façon, le plurilinguisme éclate la réalité de ces événements. En effet, la multiplication des langues fait d'abord entendre plusieurs points de vue sur un même événement, comme on a pu le voir dans *Le Voisin d'en face*, mais aussi parce que la multiplication des langues casse les discours préfabriqués. Le passage par plusieurs langues nous fait faire un pas de côté dans la narration des événements.

Souvent, face à des événements traumatiques, le discours général a tendance à se simplifier et à perdre en nuance. Face aux tueries en milieu scolaire par exemple, on a souvent tendance

²⁴⁵ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

à vouloir trouver un coupable. Sont régulièrement mis sur le banc des accusés la musique metal, la maladie mentale ou les jeux vidéo notamment. À l'inverse, on omet régulièrement le contexte dans lequel évoluent les tireurs, leur genre²⁴⁶ ou encore leur histoire personnelle. C'est justement ce que Lars Norén souhaite faire entendre dans *Le 20 novembre*. Comme souvent dans son travail, il veut redonner la parole aux exclus de la société, sans juger ou commenter²⁴⁷. Dans le cas présent, il s'empare des écrits de Sébastien Boss, à savoir ses articles de blog, son journal, qui constituent les sources de sa pièce. Les écrits de Sebastian portent déjà la trace d'un certain bilinguisme, puisque régulièrement il passe par l'anglais afin d'être sûr d'être compris par le plus grand nombre. Chose intéressante, Lars Norén n'écrit pas en allemand, mais en suédois, sa propre langue première. Le texte de la pièce propose donc une configuration nouvelle et qui n'existait pas initialement dans les textes de l'adolescent. Outre les passages en anglais, allant de la simple réplique d'une ligne à la tirade de plusieurs pages, deux termes uniquement sont donnés en allemand. Ces deux termes ont un rapport très fort avec le passé de l'Allemagne nazie :

« C'est la guerre
Je dis comme Goebbels
"Wollt ihr den totalen Krieg"
C'est la guerre
Et dans la guerre il se passe des choses désagréables²⁴⁸ »

Et plus loin :

« Ils nous l'ont fait endosser
Auschwitz
et tout ce
qui est arrivé
en Allemagne
Un pays pour la philosophie et pour "die Judenvernichtung"
Ils nous l'ont fait endosser à l'âge de six ans quand on est rentré en primaire²⁴⁹ »

Sebastian exprime ici sa colère d'avoir été culpabilisé pour les exactions de l'Allemagne nazie, et ce dès le plus jeune âge. Paradoxalement, il réduit aussi la langue allemande, sa propre langue première, aux discours et à l'idéologie nazie. On peut sentir dans ce choix toute l'ambiguïté du

²⁴⁶ On trouve par exemple un résumé de ces interrogations dans cet article : Baillargeon, Stéphane, « Fusillade de Las Vegas : encore un homme. Pourquoi ? », in *le Devoir*, publié le 07/10/2017 [URL : <https://www.ledevoir.com/monde/etats-unis/509896/hommes-femmes-et-armes-a-feu-aux-etats-unis> consulté le 21/08/2020]

²⁴⁷ La pièce la plus représentative de cette volonté est sans doute *Catégorie 3.1*, dont le nom fait référence à la case administrative dans laquelle la ville de Stockholm classe les marginaux : alcooliques, SDF, psychotiques, toxicomanes, etc. C'est à cette population que Lars Norén donne la parole ici, parole que l'on cherche en général à ne pas entendre.

²⁴⁸ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.14.

²⁴⁹ *Idem*, p.15.

personnage : en colère parce que déclaré coupable de crimes commis avant même sa naissance, et pourtant, tout en se revendiquant comme l'héritier des criminels en question, en récupérant leur vocabulaire et leurs idées.

Plusieurs réalités cohabitent donc au sein du même texte : une mise en accès des textes de Sebastian Bosse permettant de présenter ses « raisons » sans en interroger la légitimité, le choix de l'allemand pour insister sur le poids du passé que dénonce Sebastian, les passages en anglais, déjà présents dans le matériau d'origine, qui montrent que les discours tenus et la logique dans lesquels il s'ancre ne se cantonnent pas au quotidien de Sebastian. Ces différentes réalités se croisent dans un même texte et traduisent une certaine évolution du monde, ou en tout cas, l'exemple d'un individu aux prises avec cette évolution.

Toujours dans cette idée de faire cohabiter différentes réalités dans un même espace de texte, *11 novembre 2001* a l'originalité d'être présentée comme un livre bilingue : d'un côté se trouve la pièce en anglais, constituée à partir de différentes sources (articles de journaux, commentaires des journalistes, enregistrements des passagers des avions, discours de figures politiques, témoignages, etc.) réagencées et découpées par Michel Vinaver, et de l'autre côté, sa traduction en français. Le texte anglais relève de la citation, il est né au cœur même des événements et en porte donc la trace, celle de l'immédiateté, de la nécessité de dire maintenant, dans l'urgence, pour prévenir, rassembler, rassurer. Le texte français en revanche existe à travers un filtre, celui de la traduction, qui automatiquement marque une certaine distance. Cette différence se ressent notamment dans le fait que la version française est souvent plus bavarde. Par exemple, « Who's trying to call me ? » devient « Qui est-ce qui essaie de m'appeler ? Identifiez-vous qui êtes-vous²⁵⁰ ? ». La question unique en anglais s'est dédoublée lors de son passage en français. Si l'anglais était empreint de l'angoisse réelle de l'événement, le français est obligé d'en faire plus pour transmettre le même sentiment, comme pour compenser le décalage causé par la traduction, et donc le temps de production du texte français. Autre forme de modification : le commentaire, comme dans cet exemple où « So I went for the stairs. » devient « C'était irraisonné je me suis dirigée vers l'escalier²⁵¹. » L'original anglais est une description factuelle de l'action de cette personne. Mais la version française complète en qualifiant cette action « d'irraisonnée ». Là encore, il s'agit d'un jugement permis par le temps et la distance entre la langue et l'événement.

²⁵⁰ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003, p.10-11.

²⁵¹ *Idem*, p.30-31.

L'idée ici n'est pas de présenter une version comme meilleure, mais plutôt de faire se compléter les versions, chacune apportant un éclairage différent sur une même série d'événements et de discours. Cela permet aussi d'estimer l'impact des attentats dans différents endroits du monde. Alors que les événements se sont déroulés aux États-Unis, une partie du monde occidental s'est comporté comme s'il était directement concerné. Si cela peut s'expliquer par des intérêts géopolitiques, l'impact n'a pas été le même. Dérouler le texte dans la langue de l'événement et dans une langue tierce permet de montrer ce décalage.

Le plurilinguisme est donc un outil de transmission : interpersonnelle, nationale, artistique. La multiplication des langues matérialise les liens, et le déplacement des connaissances, de la mémoire, de la culture. Il montre aussi concrètement l'impact de la mondialisation sur le monde et rend ainsi visibles les conséquences pour les individus. De manière générale, le plurilinguisme dans ces œuvres rend audible ce qui est normalement invisible, caché, qui agit sur nous, malgré nous. Maintenant que nous en avons repéré les principaux usages, il s'agit de voir comment tout ceci fonctionne et s'articule.

III. Principe de fonctionnement

Avant toute chose, il me paraît important de rappeler que les œuvres étudiées ici ne font pas partie d'un courant artistique défini comme tel, un courant qui existerait avec des règles précises dont les artistes s'empareraient, chacun·e à leur façon. Il s'agit plutôt d'une tendance qui semble se dessiner. L'intérêt ici n'est donc pas de se demander comment une règle est appliquée, mais plutôt de voir si des pièces éparses et sans rapport les unes avec les autres sont soumises à de grands principes de fonctionnement communs.

Ce fonctionnement semble s'articuler principalement autour de la hiérarchisation des langues. Les langues dans ces œuvres ne sont pas traitées à égalité. En effet, rares sont les œuvres à être parfaitement bilingues. Dans mon corpus, seules deux œuvres mettent sur un pied d'égalité parfait les deux langues en présence : *11 septembre 2001* et *Le Voisin d'en face*. La première se présente comme un texte bilingue : on trouve d'un côté la version « originale » et de l'autre sa traduction. Chaque langue est donc également représentée avec un accès total au sens. La deuxième donne un rôle parfaitement équivalent aux deux langues utilisées. On retrouve autant de français que d'arabe, aussi bien au niveau des phonèmes que des mots complets. À première vue, *Die Hamletmaschine Oratorio* pourrait elle aussi passer pour une

œuvre complètement bilingue, puisqu'on y entend aussi bien l'original allemand que sa traduction française. Toutefois, il y a bel et bien une différence de traitement entre les deux langues : leur intelligibilité est loin d'être équivalente puisque, si le titre français est souvent prononcé par des voix isolées, il vous faudra tendre l'oreille à l'extrême pour parvenir à détecter l'allemand. Si bien que même dans une pièce qui semble présenter un traitement égalitaire des langues, les choses sont plus compliquées.

C'est bien ce type de nuances que je souhaite interroger ici : quelles distinctions sont faites entre les langues ? Qu'est-ce que ces distinctions nous dévoilent ? Plusieurs pistes me semblent intéressantes à évoquer : d'abord un système de hiérarchisation où les langues se superposent les unes aux autres par un système de couches, ensuite, une diversité des matériaux d'écriture conduisant finalement à une diversité des langues dans ces œuvres.

A. *Le millefeuille linguistique*

À partir du moment où les langues ne sont pas présentes dans la même quantité, on peut se demander comment se fait cette répartition. Le concept de compétence plurilingue peut nous aider à mieux comprendre cette distinction.

À l'origine, il est développé et utilisé pour parler d'une compétence individuelle. Daniel Coste, linguiste, dans une étude rédigée pour le conseil de l'Europe, explique la chose suivante :

« On désignera par compétence plurilingue et pluriculturelle, la compétence à communiquer langagièrement et à interagir culturellement possédée par un locuteur qui maîtrise, à des degrés divers, plusieurs langues et a, à des degrés divers, l'expérience de plusieurs cultures, tout en étant à même de gérer l'ensemble de ce capital langagier et culturel. L'option majeure est de considérer qu'il n'y a pas là superposition ou juxtaposition de compétences toujours distinctes, mais bien existence d'une compétence plurielle, complexe, voire composite et hétérogène, qui inclut des compétences singulières, voire partielles, mais qui est une en tant que répertoire disponible pour l'acteur social concerné.²⁵² »

Ce que l'on comprend ici, c'est qu'il ne serait donc pas nécessaire de maîtriser pleinement une langue pour pouvoir s'en servir. Même si l'individu n'a pas la maîtrise complète de toutes les langues qu'il parle, cela ne l'empêche pas de les solliciter d'une manière ou d'une autre. À chaque langue son niveau de maîtrise, et donc son utilisation particulière. Il ne s'agit donc pas de penser les différentes langues en concurrence les unes avec les autres, mais plutôt de s'interroger sur la manière dont l'individu les sollicite, et sur la façon dont les compétences

²⁵² Coste, Daniel, *La compétence plurilingue et pluriculturelle*, document en ligne, conseil de l'Europe, 2009 (première version en 1997), http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/SourcePublications/CompetencePlurilingue09web_FR.doc (lien visité le 29/07/17), p.5.

acquises dans chaque langue se complètent. Daniel Coste explique que dans ce paradigme, l'individu est considéré comme un « acteur social plurilingue », ce qui permet de mettre en avant la relation entre l'action entreprise et la façon dont il va avoir recours à telle ou telle langue et culture, ou à l'inverse comment il va s'y prendre pour les cacher. Ce paradigme permet ainsi de penser les différentes langues indépendamment, plutôt que comme un bloc.

Ce concept s'applique normalement à un individu, toutefois, il est intéressant de s'y référer pour étudier les dramaturgies plurilingues. En effet, et cela peut paraître évident, mais il me semble nécessaire de le formuler de façon explicite, l'écriture en plusieurs langues nécessite que les auteur·ices aient une certaine maîtrise des langues en question. Ou qu'ils puissent faire appel à des traducteur·ices²⁵³, ou puissent compter sur les compétences des interprètes. Pour *Die Hamletmaschine Oratorio*, le texte a été retraduit pour l'occasion. Pour *11 septembre 2001*, Michel Vinaver, parfaitement bilingue, pouvait lui-même traduire les extraits qu'il avait choisis pour construire sa pièce. *Monnaie de singe* de Didier Galas est une pièce écrite en trois langues : français, chinois et japonais. Il ne parle pas lui-même le japonais ou le chinois, ce sont les acteurs avec qui il a créé la pièce²⁵⁴ qui ont eux-mêmes écrit leur texte, dans leur langue. C'est une situation déjà plus rare, puisqu'elle met finalement les acteurs dans la même posture que leurs personnages : ils ne parlent pas la même langue, ne se comprennent pas toujours et doivent pourtant trouver des solutions pour travailler ensemble. Cette situation de création particulière impacte nécessairement la création, qui tient alors plus de l'écriture collective, qui n'est plus que partiellement fictive. Cette situation exceptionnelle met toutefois en avant la place de la subjectivité des artistes : dès le moment de la création, elle joue un rôle dans la répartition des langues, et leurs relations. L'hypothèse que l'on peut donc formuler, et ce pour toutes les œuvres plurilingues, c'est bien que la répartition des langues présente, raconte déjà quelque chose : de sa création, de son contexte, de ses artistes, mais aussi de son public. On peut alors supposer que tous ces éléments pris ensemble créeraient alors une sorte de carte des compétences plurilingues de chaque œuvre.

Ainsi, si l'on considère chaque pièce comme une entité à part entière, comme si elle était un « acteur social plurilingue », on peut prendre conscience de cette différence de maîtrise des langues en présence et des stratégies mises en place pour parvenir à transmettre quelque chose.

²⁵³ Qui interviendraient soit pendant l'écriture, soit après coup, lors de la mise en scène, si l'auteur·ice a fait le choix de simplement indiquer en didascalie la langue parlée. Ce qui relève finalement déjà de la stratégie de compensation.

²⁵⁴ Il s'agissait majoritairement d'une écriture au plateau, et non d'un texte écrit à l'avance. Les répétitions étant d'ailleurs parfois compliquées par l'écart de langue. Un interprète était parfois présent, mais pas toujours.

Même si les pièces mettent rarement les différentes langues au même niveau, il n'en demeure pas moins que chacune a une place particulière. La dramaturgie a alors recours aux langues en fonction des besoins. On peut déjà discerner trois niveaux de langue différents : la langue de l'auteur ou autrice, la langue des personnages, la langue de l'événement / du contexte.

La langue de l'auteur·ice est, à l'exception des rares pièces bilingues, la langue majoritaire. Cela peut sembler logique, surtout si l'on se réfère au concept de compétence plurilingue : l'auteur·ice va majoritairement écrire dans sa langue première, langue dans laquelle il a l'habitude d'évoluer, et donc d'écrire. Cette langue va servir de base sur laquelle l'histoire va pouvoir se construire. Prenons par exemple *Nothing hurts*²⁵⁵ de Falk Richter. La langue principale est celle de l'auteur, à savoir l'allemand. Quantitativement, c'est la langue la plus parlée de la pièce, l'anglais y faisant des apparitions en tant que titre de la pièce, de certaines scènes, quelques citations, ou phrases courtes ici ou là, et plus rarement, une tirade, un dialogue. L'anglais sert ici à prendre de la distance. C'est la langue du show-business, langue dans laquelle Sylvana parle parfois de son film, et que le DJ est le seul à utiliser exclusivement. Là encore, l'anglais est une langue utilisée pour marquer une certaine distance. Personne ne semble l'habiter vraiment. Ce n'est pas la langue qu'on utilise tous les jours, mais la langue qu'il faut parler si l'on veut « percer ». Paradoxalement, c'est aussi à travers cette langue que les personnages peuvent parfois réussir à se dire leur vérité. Alors que Bibiana interviewe Sylvana au sujet de son film, elle dévie en déclarant soudainement :

« Please, I love you, I want you, I need you, I'm thinking about you all the time, kiss me, touch me, sleep with me, fuck me, don't let me go, I love you I love you I love you I love you, don't let me go, please, don't let me go, I have been thinking about you all the time, every day, every minute, every second, even if I have sex with someone else I only have you on my mind, you are so beautiful and strong and free and sensitive and sexy and cool and intelligent and talented... I need you²⁵⁶. »

Il faut que Bibiana passe par l'anglais pour être capable d'avouer ses sentiments à Sylvana. Ainsi, si l'allemand est ici la langue de tous les jours, c'est l'anglais qui lui permet d'être honnête. Le discours se fait répétitif, tournant sur lui-même, mais il est aussi débarrassé du vernis présent dans sa langue première. Ce passage par l'anglais semble aussi débloquent quelque chose puisque la suite de la conversation ne se fait plus du tout sur le même ton et

²⁵⁵ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

²⁵⁶ Richter, Falk, *Op. cit.*, p107, « S'il te plaît, je t'aime, je te veux, je pense à toi tout le temps, embrasse moi, touche moi, couche avec moi, baise moi, me laisse pas partir, je t'aime je t'aime je t'aime je t'aime, me laisse pas partir, s'il te plaît me laisse pas partir, j'ai pas arrêté de penser à toi, tous les jours, toutes les minutes, toutes les secondes, même quand je couchais avec quelqu'un d'autre je n'avais que toi à l'esprit, tu es si belle et forte et libre et sensible et sexy et cool et intelligente et talentueuse... j'ai besoin de toi » [traduction personnelle]

devient soudain plus personnelle. Ici, la langue de l'auteur, l'allemand, permet de poser une base solide sur laquelle la fable se fonde, et l'anglais permet de s'en extraire, de renouer avec l'urgence ressentie par les personnages.

Le deuxième niveau de langue, c'est celui de la langue des personnages. Dans ce cadre, la langue permet de définir les personnages, comme le ferait finalement un costume, un accessoire. Dans leur livre *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*²⁵⁷, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon tâchent de comprendre de quelle manière a évolué la construction du personnage dans le théâtre contemporain. Ils font le constat suivant : « Le personnage de théâtre est principalement constitué par les paroles qu'il prononce et par le système énonciatif dans lequel il est inséré²⁵⁸. » Dans le cadre de leur étude, ce constat leur permet de travailler sur l'évolution du personnage à travers le temps, passant d'un être complètement défini par un genre, un âge, une fonction, un but, à un personnage beaucoup plus désincarné relevant plus de la silhouette, de la figure, voire réduit à une simple voix. Ce rappel nous est très précieux dans le cadre de cette étude. En effet, les dramaturgies plurilingues sont un théâtre textocentré. Ainsi, le système énonciatif tel qu'évoqué par Ryngaert et Sermon peut être étendu à la langue choisie pour représenter un personnage.

Cette utilisation est particulièrement visible dans une pièce comme *The Great disaster*²⁵⁹. Cette pièce de Patrick Kermann est un monologue tenu par Giovanni Pastore, berger italien descendu de sa montagne pour aller chercher fortune. Ses pas le mèneront à travers la France, la Suisse, l'Allemagne, avant de finalement s'embarquer sur le Titanic en tant que nettoyeur de cuillères clandestin. Il nous raconte son voyage à travers l'Europe, la vie sur le Titanic, son naufrage, et la « vie » après. Le récit est ici majoritairement donné en français, la langue première de l'auteur. Anglais, allemand, latin et italien viendront parfois ponctuer le récit. Ici, le plurilinguisme impacte jusqu'au nom du personnage. Né en Italie, il s'appelle Giovanni Pastore, il s'appellera Jean Berger en France, Johan Shaeffer en Allemagne et aspire à devenir John Sheppherd une fois aux États-Unis. Les noms sont différents, mais le lien entre eux reste visible puisque tournant autour de la même racine. Chaque nom ouvre ainsi des portes sur la vie que Giovanni a pu mener sous chacune de ses identités, marquant symboliquement les étapes de son voyage. En fonction du nom sous lequel il se présente à nous, nous savons à peu près où il en est et quand se situe l'action décrite. Un indice d'autant plus important que

²⁵⁷ Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006

²⁵⁸ *Idem*, p.24.

²⁵⁹ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

Giovanni ne nous raconte pas nécessairement son histoire dans l'ordre chronologique, mais plutôt comme cela lui vient. Le plurilinguisme dénote ici à la fois l'identité du personnage, mais aussi l'époque et le lieu. La langue employée nous sert donc de repère.

De la même façon, dans *L'escalier des aveugles* de Luc Ferrari, la langue parlée nous permet de situer les « personnages ». L'espagnol constitue dans cette œuvre la langue des personnes qui font visiter l'endroit qu'elles connaissent. Il sert aussi bien à repérer les guides que les espaces dans lesquels on évolue. C'est une toile de fond, mais aussi ce qui permet de repérer qui parle. Même lorsque Luc Ferrari parle espagnol, il est moins sûr, moins en maîtrise et son accent, par comparaison à celui des autres, signale fortement qu'il n'est pas d'ici. Le français permet de le reconnaître aussi. Lorsque les guides parlent à leur tour en français, on repère aussitôt s'il s'agit d'une traduction de ce qui vient d'être dit. Le rythme de la parole permet de faire entendre que l'on vérifie qu'on a bien compris ce que l'autre vient de dire. Les deux langues permettent donc de dessiner la relation entre les protagonistes ainsi que leur place dans le monde qui les entoure. Elles nous permettent également de trouver notre place en tant qu'auditeur·ice, puisqu'en fonction de notre capacité à comprendre ou non l'espagnol, nous serons au même niveau que Luc Ferrari, ou bien nous posséderons encore moins d'informations que lui.

Le troisième niveau de langue est celui de la langue de l'événement, du contexte. De la même façon que la langue peut permettre de caractériser un personnage, elle peut tout aussi bien caractériser une époque, un lieu. C'est par exemple ce que l'on peut voir dans *11 septembre 2001* ou *Die Hamletmaschine Oratorio*. Dans le premier cas, l'anglais est fortement présent, car il s'agit de la langue parlée aux États-Unis, langue dans laquelle ont été produits la grande majorité des discours utilisés pour créer la pièce, comme l'indique d'ailleurs la note liminaire du livre :

« Texte écrit dans les semaines qui ont suivi la destruction des “Twin Towers” de Manhattan. Écrit en anglais (plus précisément : en américain), sans doute en raison de la localisation de l'événement et parce que c'est la langue des paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne. Adaptation française rédigée ensuite par l'auteur²⁶⁰. »

C'est bien la localisation de l'événement ainsi que la langue des discours utilisés qui ont dicté l'usage de cette langue.

Pour *Die Hamletmaschine Oratorio*, l'allemand est fortement présent, car c'est dans cette langue qu'a été écrite la pièce originelle. Dans cette même pièce, on trouve d'ailleurs

²⁶⁰ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003, p.9.

plusieurs occurrences en anglais, là aussi, en référence à la pièce de Shakespeare dont Heiner Müller s'inspire :

« Je me couchai par terre et j'entendis le monde tourner au pas cadencé de la putréfaction.
I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCE KILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
COMME UNE BOSSE JE TRAI NE MA LOURDE CERVELLE
DEUXIÈME CLOWN DANS LE PRINTEMPS COMMUNISTE
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON
Voici que vient le fantôme qui m'a fait, la hache encore dans le crâne. Tu peux garder ton
chapeau, je sais que tu as un trou de trop²⁶¹. »

On a bien à chaque fois la langue de l'artiste en parallèle de la langue de l'œuvre originelle. On se retrouve donc face à une sorte de mise en abîme linguistique où chaque œuvre fait référence à celle qui la précède en passant par sa langue. La citation des œuvres précédentes devient presque aussi importante que les parties nouvellement créées. Ceci peut nous renvoyer à ce que Roland Barthes disait au sujet de la mort de l'auteur²⁶². Il commence cet article en parlant de la description que Balzac fait d'un castrat déguisé en femme dans un de ses textes. Il explique notamment qu'il est difficile de savoir qui parle, qui fait vraiment cette description : est-ce qu'il s'agit du personnage ? De l'auteur lui-même ? De ce que pense la société ?

« Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit²⁶³. »

Ce mouvement se retrouve en partie dans ces œuvres : qui parle finalement ? Les personnages ? Si oui, lesquels : les personnages originels, ou leur nouvelle version ? L'auteur ? Si oui lequel : celui de l'œuvre originelle, ou ses adaptations, hommages, réécritures ? Dans quelle société et quel contexte faut-il inscrire ces œuvres pour les rattacher à un *Zeitgeist*²⁶⁴ en particulier ? Difficile effectivement de savoir ce qui revient à qui. Pour Barthes, l'auteur, tel qu'il a été créé de toute pièce par l'époque moderne, comme seul responsable de son texte dans son entièreté, doit céder la place au scripteur²⁶⁵. L'auteur existe *avant* le livre, il le précède. Sans auteur, pas de livre. Le scripteur en revanche existe en même temps que le livre. C'est parce qu'il écrit

²⁶¹ Müller, Heiner, *Hamlet-machine et autres pièces*, les éditions de minuit, 2013, p.70.

²⁶² Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, éditions du Seuil, 1993, p.63-69. [l'article en lui-même date de 1968]

²⁶³ *Idem*, p.63.

²⁶⁴ Terme allemand signifiant littéralement « l'esprit du temps » et qui désigne l'état d'esprit d'une époque, son mode de fonctionnement, ses idées.

²⁶⁵ Barthes, Roland, *Op. cit.*, p.66.

qu'il existe. Barthes compare cela à la fonction performative du langage développée en linguistique : c'est parce que l'on nomme une action qu'elle se fait. L'écriture du livre entraîne ainsi l'existence du scripteur.

« Sa main détachée de toute voix, [...] portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine²⁶⁶. »

L'origine du texte écrit ne serait donc plus à chercher chez l'auteur, mais directement dans la langue elle-même, puisque c'est elle qui porte le texte, et contient tous les éléments qui l'ont précédé.

« Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture²⁶⁷. »

Les œuvres ici présentes en sont l'illustration parfaite : elles forment une chaîne, chacune faisant référence à la précédente, la citant pour mieux lui donner un nouveau sens. Ces adaptations offrent une nouvelle lecture à l'œuvre originelle. Si *Die Hamletmaschine Oratorio* présente certes un cas extrême, puisqu'elle est le produit de plusieurs œuvres formant presque une série de dominos, on peut toutefois considérer que le plurilinguisme dans ces pièces favorise ce mécanisme : il crée des fissures dans le texte, des fissures qui s'ouvrent sur ces dimensions multiples dont parle Barthes. Dans ces dimensions, nous sommes confrontés inévitablement à cette réalité : « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture ». Parce que la langue étrangère nous rappelle obligatoirement que les mots viennent d'ailleurs, qu'ils ont leur propre vie qui nous échappe parfois. Cette nature fuyante du texte telle que la décrit Barthes se matérialise dans la présence de plusieurs langues sur scène. Le plurilinguisme ne fait que montrer ce passage de relai d'un état de la langue à un autre.

Si cette façon de faire témoigne d'un régime de filiation entre les œuvres, d'autres pièces mettent plutôt en place des choix paradoxaux. En effet, il arrive fréquemment que la langue de l'événement entre en conflit avec la langue de l'auteur·ice et/ou des personnages. Prenons par exemple, *Leçons de Ténèbres*²⁶⁸ de Patrick Kermann. La pièce traite de l'holocauste. Elle est écrite en majorité dans la langue de l'auteur, à savoir le français, contient plusieurs passages entièrement en anglais, et quelques occurrences en allemand. Autre particularité, elle est

²⁶⁶ *Ibid.*, p.67.

²⁶⁷ *Ibidem*

²⁶⁸ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

structurée en plusieurs scènes qui portent chacune le nom d'une lettre de l'alphabet hébreu. Premier paradoxe : la langue des victimes, les Juifs, est réduite à sa plus petite représentation, celle de lettres. Cela pourrait presque paraître insignifiant. Mais en même temps, ces lettres donnent une structure à la pièce, elles en sont la base même.

Par opposition, les utilisations de l'allemand, la langue des bourreaux, paraissent finalement déracinées et hors contexte. La première occurrence n'est d'ailleurs même pas une phrase complète, mais plutôt une anomalie :

« something is rotten
only apparitions disappear only disparitions appear
I am what I am you are what you are
the ideal place is not the ideal place of the ideal place
you to get out of my mind
yesterday is not tomorrow today is not today
I'm not here where I'm
it's the way to walk the way
the death of the life ist not the life of the death
what I see is what I see
the other side is not the other side of the other side
my dream is not your dream is not our dream
no story of the end no end of the story²⁶⁹ ».

La tirade est complètement en anglais et on a presque l'impression que l'allemand est arrivé ici par erreur, comme une faute de frappe. Dans la phrase « the death of the life ist not the life of the death », on devrait avoir normalement la forme « is », conjugaison du verbe *to be*, être en anglais. À la place, on a donc « ist », conjugaison du verbe *sein*, être en allemand. Non seulement il s'agit d'une anomalie, mais c'est en plus la seule de ce genre dans toute la pièce. Elle est d'autant plus surprenante que toute cette tirade est majoritairement construite autour du verbe « to be ». Toute la tirade est concentrée à essayer de définir ce qui est ou pas, tout en posant des oppositions et contradictions. Il est donc difficile d'expliquer l'apparition de ce « ist ». Le glissement se fait facilement d'un point de vue phonique, d'autant plus facilement qu'anglais et allemand sont des langues très proches, mais il est difficile de l'expliquer d'un point de vue symbolique. C'est presque comme si la langue allemande tenait à rappeler son existence à un endroit où elle n'est pas censée être.

La deuxième occurrence est cette fois une phrase complète :

- « 1. Quatre, pourquoi dans l'entre-deux y aurait de l'étant ?
3. Ah ça l'étant plutôt que le néant bof.
2. Itou dirais, car si vois l'étant ne vois le néant ni le rien donc l'étant est tout de même (das

²⁶⁹ Kermann, Patrick, *Op cit.*, p.21-22.

Dasein ist²⁷⁰). »

Certes, nous avons ici une phrase complète, mais elle est plutôt présentée comme une citation visant à préciser la pensée de « 2 ». La citation n'a d'ailleurs pas le même statut que le reste du texte puisqu'elle est entre parenthèses, comme ajoutée en passant. Le terme Dasein fait référence à un concept philosophique d'abord développé par Hegel, puis par Heidegger. Dans les deux cas, il s'agit d'un concept permettant de réfléchir à la nature de l'être, sa constitution et sa construction. La référence à ce concept est pertinente ici puisque 1, 2 et 3, paroles flottantes portées par ces seuls numéros, cherchent à définir ce qu'est l'être et le néant dans ce passage, sans jamais vraiment réussir à y parvenir. Mais si la référence a du sens, elle soulève un autre paradoxe, puisque plus tôt, l'auteur a expliqué ne pas aimer Heidegger :

« Dans *Moyens sans fins* Agamben écrit, je n'aime pas tout ce qu'écrit Agamben, enfin pas toujours, je ne suis pas toujours d'accord avec Agamben, mais dans *Moyens sans fins* il y a deux trois phrases, jetées pour ainsi dire, sans véritable développement. Juste comme ça. Je vous les donne : « Le camp » (le Lager aurait-il pu écrire, cela aurait fait plus heideggerien, enfin, antiheideggerien, car Heidegger n'a jamais employé ce mot à ma connaissance, ou peut-être dans son entretien au *Spiegel*, il faudrait vérifier, quand il compare les camps et les tracteurs russes, mais je connais peu Heidegger, je le trouve trop suspect, Heidegger, en fait je n'aime pas non plus Heidegger), donc Agamben écrit²⁷¹ [...] »

Dans ce passage, l'auteur fait soudainement irruption dans le texte. Il exprime directement ses ressentis face à une théorie, un auteur, une pensée. L'écriture a quelque chose de très oral qui vient là aussi trancher avec l'aspect plus solennel du reste de la pièce. Alors qu'il souhaite parler des écrits d'Agamben, Kermann fait une diversion sur le travail d'Heidegger, pour en conclure qu'il ne l'aime pas non plus. Si bien que plus tard, lorsque ces trois voix cherchent à définir être et néant, ou plutôt tournent autour sans jamais vraiment se risquer à une affirmation, et que le concept du *Dasein*, développé entre autres par Heidegger, est cité, on peut voir une référence fonctionnant aussi bien vers l'extérieur de la pièce que vers la pièce elle-même. C'est ici par l'utilisation du terme allemand que la référence fonctionne. On a donc un nouveau paradoxe symbolisé par cette langue qui permet de discuter de quelque chose que l'on n'aime pas pour définir quelque chose que l'on peine à nommer. On retrouve d'ailleurs au passage le même mouvement de référence présent dans *Die Hamletmaschine Oratorio*²⁷², mais cette fois-ci au sein d'une même pièce.

²⁷⁰ *Idem*, p.62-63.

²⁷¹ Kermann, Patrick, *Op cit.*, p.29-30.

²⁷² Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000 [consulté ici : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kemuLBXereU3xlnri35vkBpA0SoAuSQs8 le 08/05/2019]

Ainsi, s'il est important d'avoir en tête ces trois niveaux de langue possible, il est toutefois nécessaire de conserver une certaine souplesse pour pouvoir repérer et observer ce type de contradictions, qui en disent tout autant. Toutefois, on peut noter que certaines œuvres musicales viennent encore plus brouiller les pistes. C'est notamment le cas de *Machinations*²⁷³. Dans cette œuvre, s'il y a bien des mots, des phrases qui parviennent à s'extirper du chaos vocal, la plupart du temps on fait simplement face à des sons sans queue ni tête. Par exemple dans la première partie²⁷⁴, à 0 :21, on entend clairement la question « Qu'est-ce que j'implique ? » se former petit à petit pour finalement devenir intelligible, avant que l'on en revienne à une série de sons. L'opposition ici se fait moins entre plusieurs langues, qui serviraient donc d'ancrage à ce qui est dit, mais plutôt entre l'humain et la machine. Les quatre chanteuses font face à un ordinateur :

« À leurs côtés, un peu plus loin, leur faisant face, donc de profil pour le public, se tient un homme devant son ordinateur. Il scrute attentivement le jeu des quatre femmes, et y intervient à sa façon (manipule leur voix, leur phrasé, accentue tel ou tel paramètre de leur flux sonore, partant de leurs propres voix, déclenche des tempêtes, rivalise en virtuosité avec elles, etc.).

Sur le plan visuel aussi, il envahit par moments leurs écrans en y injectant les graphiques des programmes de son ordinateur.

Ainsi les phonèmes et objets sonores et visuels changent de nature, entrent malgré eux dans un discours musical qui les dépasse²⁷⁵. »

On a donc l'impression de deux camps bien distincts, un peu comme c'était le cas dans *Le Voisin d'en face*²⁷⁶, avec d'un côté les quatre diseuses et de l'autre l'ordinateur. L'ordinateur pouvant reprendre ce que font les diseuses, on a parfois l'impression d'une compétition entre les deux. L'important ici n'est pas d'avoir la source de la langue employée, mais plutôt la source de la parole prononcée : est-elle humaine ou machinique ? est-elle naturelle ou manipulée ? Ici, la question serait donc moins la langue de l'auteur / du personnage / de l'événement, que le niveau de développement de la langue en question (simple phonème, mot, phrase) ainsi que la capacité vocale à la prononcer (balbutiement, bégaiement, assurance, puis autres possibilités offertes par la machine).

Le principe de base reste toutefois très proche, à savoir que l'on trouve bien différents niveaux de langue qui font référence à des personnes ou états divers (auteurs, personnages,

²⁷³ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

²⁷⁴ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=4VPan4XfjT8&t=27s> [consulté le 26/08/2020]

²⁷⁵ Présentation de l'œuvre par George Aperghis dans le programme de l'œuvre, via le Festival Agora 2008

²⁷⁶ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/19], et partition transmise par l'artiste

événement, contexte, humain, machine). Percevoir ces niveaux peut nous permettre là aussi de voir *derrière* les mots, pour mieux comprendre ce qui les produit, pourquoi, et comment. La source des différentes langues n'est pas le seul élément important à repérer, il nous faut aussi nous interroger sur les différents matériaux utilisés.

B. De la diversité des matériaux...

Une autre façon d'envisager le plurilinguisme dans ces pièces consiste moins à hiérarchiser les langues qu'à constater l'hétérogénéité des matériaux utilisés. Les dramaturgies plurilingues sont truffées de référence en tout genre : citation de chanson, référence à des monuments, mais aussi passage de discours, de journaux, d'articles de blog, etc. Finalement, on peut se demander si la langue n'est pas, au même titre que le reste, un matériau comme un autre. Varier les langues ne serait alors qu'une autre façon de varier les supports. Pour le coup, c'est une tendance déjà constatée plus généralement dans le théâtre contemporain. Florence Baillet, chercheuse en études théâtrales et en littérature de langue allemande, expliquait dans un article sur l'hétérogénéité²⁷⁷ la chose suivante :

« La question de l'hétérogénéité contribue par conséquent à la réflexion du théâtre contemporain sur les conditions de possibilité du dialogue, entre reconnaissance d'autrui comme une véritable altérité, permettant de sortir d'une logique de l'identique, et le risque de dispersion, engendré par le déploiement des différences²⁷⁸. »

Dans son article, elle parle de la variété des matériaux, des discours, des positions et de comment cette hétérogénéité impacte sur le dialogue et la construction des personnages. En effet, elle signale que le dialogue peine à se construire au point de parfois prendre des allures de monologue où chacun campe sur ses positions.

Une pièce comme *11 septembre 2001* relève justement de la logique de montage. Vinaver a extrait de la presse les différents éléments qui vont lui permettre de construire sa pièce. Si sur le papier, on a bien l'impression d'être face à un dialogue, celui-ci n'en a que la forme :

« Voix d'homme : Je m'appelle Nat Alamo
Je travaille chez Morgan Stanley
J'étais au téléphone avec ma fiancée
Elle m'a dit fuis
J'ai entrepris la descente
Il y avait ce type avec son mégaphone au quarante-quatrième étage qui beuglait des instructions

²⁷⁷ Baillet, Florence, « L'hétérogénéité », in Ryngaert, Jean-Pierre [dir.], *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005, p.26-30, p.31-35.

²⁷⁸ *Idem*, p.30.

Remontez il n'y a pas de danger ici je ne l'ai pas écouté
Quelques instants plus tard ma tour a été percutée
J'ai déboulé les escaliers je ne sais plus comment parmi les pans de murs et de plafond qui tombaient

Autre voix d'homme : Mon nom est Richard Jacobs je travaille à la banque Fuji
J'ai quitté le soixante-dix-neuvième étage avec tous mes collègues
Au quarante-huitième nous avons entendu l'annonce que tout était en ordre
Plusieurs ont pris l'ascenseur et sont remontés
À peu près deux minutes avant que le deuxième avion vienne s'encaster chez nous dans notre étage
Je ne sais pas au juste ce qui leur est arrivé

Rumsfeld : À la fin ils s'effondreront de l'intérieur
C'est cela qui constituera la victoire

Journaliste : Dans l'incertitude sur ce qu'il y avait de mieux à faire
Certains partirent d'autres restèrent
Certains s'engagèrent dans la descente et quand ils entendirent l'annonce
Remontèrent
Les décisions prises en ces instants se sont révélées capitales
Parce que beaucoup de ceux qui résolurent de rejoindre leur poste de travail
Périssent lorsque le deuxième jet s'abattit sur la tour sud
Environ une heure s'écoula
Entre la première frappe et l'affaissement de la dernière des deux tours

Feuilleton d'instructions aux terroristes : La dernière nuit
Rappelle-toi qu'au cours de cette nuit
Tu auras à faire face à plusieurs épreuves
Mais tu auras à les surmonter
Et à tout bien comprendre
Cent pour cent obéis à Dieu
Toi son messenger²⁷⁹ »

Les répliques se suivent et donnent l'impression de se répondre, mais cela reste artificiel. Les deux voix d'homme parlent de la même chose, à savoir, la conduite à tenir : faut-il descendre ou non les escaliers des tours pour sortir ? Ils sont liés par ce moment, par ce vécu commun, par le fait d'avoir survécu tous les deux après avoir décidé de descendre malgré les instructions. Pourtant, ils ne se parlent pas. Ils font entendre leur voix dans un même espace. Face à ces deux témoignages, l'intervention du journaliste fait office de commentaire explicitant la situation. Là encore, il n'y a pas d'interaction directe avec les voix d'hommes. À ceci s'ajoute encore l'intervention de Rumsfeld, alors secrétaire d'État à la défense, qui semble tout d'abord complètement hors sujet, avant que ne soit cité le feuilleton d'instructions. Mais là encore, pas d'interaction directe : Rumsfeld parle *de* l'organisation terroriste, puis on donne la parole à l'organisation en question. Autre système d'échos, Rumsfeld parle de quelque chose qui va

²⁷⁹ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003, p.31-33-35.

s'effondrer de l'intérieur, le journaliste explique comment les tours se sont écroulées sur elles-mêmes. On voit aussi que les deux voix d'homme expliquent avoir douté sur la conduite à suivre face à cette situation, notamment par rapport aux instructions qui leur étaient données. Or, à la fin de ce passage, le feuillet d'instructions prévient justement des doutes que les terroristes auront avant de passer à l'acte, et de l'importance de leur choix.

Dans son article, Simon Chemama²⁸⁰ reprend le travail de Fabien Spillmann qui a fait le relevé exhaustif des sources utilisées par le texte. Il se trouve que toutes, sauf la dernière, proviennent des numéros du journal *The International Herald Tribune* parus entre le 9 septembre et le 9 octobre 2001. Il souligne notamment le principe du collage utilisé dans la pièce, notamment pour les chœurs. Si la pièce tout entière est un montage de différents éléments d'articles sélectionnés, découpés, et retravaillés par l'auteur, les chœurs en appellent à la matérialité même du journal :

« Considéré avant tout par l'auteur dans sa matérialité, et non comme support signifiant logique, l'objet journal (de par sa mise en page) détermine l'agencement textuel de la pièce. Dès lors, certaines sources de *11 septembre 2001* sont impossibles à identifier si l'on se sert seulement des archives Internet des journaux. Il faut consulter les archives papier, car certaines répliques viennent des encarts publicitaires, ou des légendes sous les photos²⁸¹. »

Le découpage ici s'entend presque littéralement puisque Vinaver saisit des éléments à même les pages et les assemble pour créer les passages des chœurs. Chemama analyse ainsi la première intervention du chœur :

« *One More Night*
The Ultimate Check-out
Enjoy a Complimentary Fourth Night
At One of
The Leading Hotels of the World
Rising and Falling
A Boom a Bust
*The Slump but a Rebound*²⁸² »

Il repère ainsi que les quatre premiers vers proviennent d'un encart publicitaire pour un complexe hôtelier, et les trois suivants avec des titres d'articles publiés sur la même page. Comme il s'agit de l'édition du 10 septembre, ces articles n'ont bien évidemment rien à avoir avec les attentats. Chemama pose alors la question suivante : « Accessoirement, Vinaver a-t-il voulu, en se servant de ces textes antérieurs aux attentats, faire référence, dans ce *chorus*, au chant choral antique, parfois porteur des présages (mais de présages que personne n'entend²⁸³)

²⁸⁰ Chemama, Simon, « Recopiage et imitation », in *Agôn* en ligne, HS 1, 2011, publié le 05/09/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1810> consulté le 17/06/2021]

²⁸¹ Chemama, Simon, *Op. cit.*, p.6.

²⁸² Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003, p.14.

²⁸³ Chemama, Simon, *Op. cit.*, p.7.

? » S'il est difficile d'avoir une réponse définitive à cette question, on peut toutefois constater le sens que Vinaver donne à ces morceaux choisis a posteriori. Comme s'il fallait compenser l'absence de sens d'un tel événement en transformant le plus petit détail préexistant en indice révélateur.

S'il n'y a donc pas de dialogue réel ici, au sens d'un échange direct entre des personnages, on peut clairement voir des liens apparaître entre les différents discours tenus. L'hétérogénéité permet ici de faire entrer en résonance des éléments qui normalement ne se croiseraient pas. C'est justement le passage par ces différents matériaux et l'absence de réelle interaction entre les protagonistes qui permet de faire ressortir ces liens, mais aussi l'isolement justement ressenti par chacun face à quelque chose qui le dépasse complètement. C'est aussi cette hétérogénéité qui permet de recréer, même si de manière factice, du sens a posteriori.

On trouve une autre forme d'hétérogénéité dans *The Cave*. Cet opéra de Steve Reich fonctionne selon la logique du montage, que Jean-Paul Olive, musicologue, définit ainsi :

« Par l'hétérogénéité du matériau, la présence des ruptures plus ou moins apparentes empêchant ou gênant la sensation de continuité, l'interchangeabilité des parties, ou, en tout cas l'établissement d'un nouveau mode de relations entre les parties et la forme globale, l'abandon de la notion de clôture, directement lié à celui de la notion de développement d'un matériau, au profit de l'idée d'emploi de matériaux fragmentaires²⁸⁴. »

De nombreux matériaux sont effectivement présents au sein de cette pièce, sans que les liens entre eux soient toujours évidents. Au niveau du texte, on alterne entre des passages de la bible et des moments d'interview. Au niveau du son, on alterne entre des moments parlés, des moments chantés, des moments où la voix parlée est musicalisée, et des moments instrumentaux. Enfin, pour ce qui est de l'image, on projette aussi bien des extraits de la bible (en hébreu, ou dans une des langues de sous-titrage, à savoir anglais, allemand, français²⁸⁵), que des extraits d'interview (avec gros plan sur les personnes interviewées, et/ou très gros plan sur un détail de leur personne), des vidéos des lieux (des interviews, ou en lien avec le récit biblique raconté) ou encore des cartes. Ce sont donc de nombreux éléments qui vont se croiser et se mêler les un aux autres.

²⁸⁴ Olive, Jean-Paul, *Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, Coll. Musiques et musicologie, 1998, p.7.

²⁸⁵ C'était effectivement les langues utilisées pour les sous-titres lorsque la pièce a été représentée à Strasbourg. Le français pour la langue du pays, l'anglais pour la langue du créateur, l'allemand sans doute pour la proximité géographique. Dans la mesure où la projection de la traduction des passages de la bible fait partie intégrante de la mise en scène, on peut s'interroger sur le nombre de langues présentes dans d'autres circonstances.

L'œuvre²⁸⁶ s'ouvre sur un passage de la bible projeté sur écran et traduit en français, anglais et allemand. La traduction est projetée au rythme d'une machine à écrire, à moins que ça ne soit le bruit de la machine à écrire qui se cale sur le rythme de la projection. C'est-à-dire qu'il y a bien un lien entre le médium de l'écriture et l'apparition des mots à l'écran, même si l'on se rend bien compte qu'ils ne sont pas écrits en direct. Par la suite, non seulement les extraits de la bible seront toujours projetés, mais ils seront aussi chantés par un chœur. On a donc cette fois le lien entre la voix et l'écrit. Un peu plus tard²⁸⁷, les déclarations d'une des interviewées sont musicalisées. C'est-à-dire que les phrases qu'elle prononce vont être réorganisées en fonction de la mélodie créée par sa prosodie et ses intonations. Les instruments viennent alors jouer pour l'accompagner et renforcer cet effet. À différents moments de la pièce, il pourra y avoir soit concurrence, les instruments et les effets de musicalisation l'emportant complètement sur la voix et le discours d'origine, soit mise en valeur réciproque des différents éléments. De la même façon, les différentes vidéos projetées se répondent les unes aux autres. Par exemple, on peut voir à un moment²⁸⁸ un homme à lunettes témoigner tout en jouant avec un stylo. Deux écrans le montrent dans un plan poitrine, il parle, joue avec son crayon. Les trois autres écrans montrent un très gros plan sur ses deux mains tenant le crayon. Cette façon de faire attire ainsi notre attention sur des détails qui auraient pu nous échapper, une manie, un signe représentatif, ou nous permet simplement de changer de point de vue.

Leyli Daryoush, musicologue, reprend cette idée du montage pour expliciter les effets produits dans l'œuvre :

« Les matériaux préexistants utilisés ne perdent pas leur sens originel, mais ils sont intégrés dans un processus, participant ainsi à la signification d'un contexte riche de sens. Cette mise en œuvre d'éléments hétérogènes qui s'assemblent en vue de former une unité est le processus type du montage²⁸⁹. »

Comme elle l'explique dans son analyse de *The Cave*, les matériaux présents ne perdent pas leur sens, bien au contraire, ils participent à créer un système de référence plus grand. C'est bien cette hétérogénéité ainsi que la logique du montage qui permet de créer de nouveaux liens et de montrer la porosité entre image, son et texte, entre écriture manuelle ou mécanique et voix parlées ou chantées, entre discours proféré et parole musicalisée. Comme pour *11 septembre*

²⁸⁶ Des extraits sont consultables ici : https://www.youtube.com/watch?v=U9MTxLCv_nw&list=PLlh_35nN24x4YuPb6JEGd_XMLLjuq-K6-&index=2&t=0s [consulté le 28/08/2020]

²⁸⁷ Ici à partir de 4 :48 : https://youtu.be/U9MTxLCv_nw [consulté le 28/08/2020]

²⁸⁸ Ici à partir de 8 :51 : https://youtu.be/U9MTxLCv_nw [consulté le 28/08/2020]

²⁸⁹ Daryoush, Leyli, « Quelques considérations autour d'un opéra de Steve Reich : *The Cave* », in *Musurgia*, 2003, vol X n°2, éditions Eska, Paris, p.31.

2001, c'est bien cette logique du montage qui fait apparaître un certain dialogue entre des éléments qui n'auraient normalement jamais dû se croiser.

La création de ce système de référence ne se fait pas seulement par la juxtaposition d'éléments hétérogènes, mais bien grâce à un travail d'articulation qui permet de faire entrer en résonance les différents éléments en présence. Pour bien s'en rendre compte, on peut justement faire entrer en résonance *The Cave* avec une œuvre plus ancienne de Steve Reich, à savoir *Different trains*²⁹⁰. Dans le programme de l'œuvre, il en raconte la genèse ainsi :

« L'idée de cette composition vient de mon enfance. Lorsque j'avais un an, mes parents se séparèrent. Ma mère s'installa à Los Angeles et mon père resta à New York. Comme ils me gardaient à tour de rôle, de 1939 à 1942 je faisais régulièrement la navette en train entre New York et Los Angeles, accompagné de ma gouvernante. Bien qu'à l'époque ces voyages fussent excitants et romantiques, je songe maintenant qu'étant juif, si j'avais été en Europe pendant cette période, j'aurais sans doute pris des trains bien différents. En pensant à cela, j'ai voulu écrire une œuvre qui exprime avec précision cette situation²⁹¹. »

Dans cette œuvre, on trouve déjà plusieurs éléments qui seront plus tard présents dans *The Cave* : des enregistrements d'interview (sa gouvernante, un ancien employé des wagons-lits de la ligne New York – Los Angeles, des survivant·es de l'Holocauste), dont des extraits sont manipulés, montés en épingle, musicalisés, mais aussi des sons (bruits de trains américains et européens) qui viennent recréer tout l'environnement sonore de ces lieux, ainsi que l'imaginaire qui les habite. L'articulation de ces différents matériaux sonores permet de mettre en avant les liens sentis par l'artiste, à savoir qu'un même objet, le train, ne représente pas la même chose à la même période dans des lieux différents. Les voix américaines²⁹² commencent par parler de rapidité, de la façon dont on traverse le pays. Les voix européennes racontent alors leur propre traversée. Le champ lexical a alors plus à voir avec la désolation, la souffrance, la peur. Elles expliquent ensuite leur départ pour les États-Unis, et les voix américaines reviennent pour parler de la rapidité des trains permettant de traverser le pays. Les parties instrumentales reprennent la mélodie des paroles prononcées ainsi que celle des sons des trains, ce qui épaissit d'autant plus le lien entre les différentes parties. Le passage par ces différents éléments, voix humaines, sons enregistrés, parties instrumentales, fait passer le signifiant d'un élément à l'autre, le renforçant à chaque fois. C'est ainsi que se construit le nouveau système de référence dont parlait Leyli Daryoush.

²⁹⁰ Reich, Steve, *Different trains*, Boosey & Hawkes, 1988

²⁹¹ Note de programme, mis à disposition par la base de ressources de l'IRCAM, disponible à cette adresse : <http://brahms.ircam.fr/works/work/11259/> [consulté le 17/06/2021]

²⁹² Une traduction des textes utilisés est disponible sur la base de ressources de l'IRCAM à cette adresse : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/5100/> [consulté le 17/06/2021]

The Cave présente le même phénomène. L'élément central est Abraham, et en passant par diverses interviews, prises dans différents lieux, la pièce crée des liens auxquels on n'aurait initialement pas pensé. La parole passe par la voix humaine, l'écriture, la musicalisation. Le signifiant circule ainsi d'élément en élément, de manière à épaissir le sens. L'hétérogénéité des matériaux permet de créer des boucles, des chemins, à travers lesquels le sens peut passer et se construire.

À cette hétérogénéité des matériaux, il nous faut maintenant ajouter l'hétérogénéité des langues en présence. En effet, dans *11 septembre 2001*, on fait face à une hétérogénéité des sources (enregistrements, témoignages, discours politiques, documents officiels, etc.), dans *The Cave* l'hétérogénéité se fait au niveau des matériaux (du son, de l'image, de la vidéo, de la musique, du discours). Ces croisements permettent de créer un nouvel espace de références en mêlant justement des éléments divers qui viennent s'enrichir les uns les autres. Or, si l'on ajoute à ce mélange différentes langues, on ajoute encore d'autres sources, d'autres matériaux, d'autres références.

C. ... à la diversité des langues

Pour étudier cette diversité des langues, on peut regarder du côté de la littérature et des concepts qui ont pu y être développés, notamment celui de l'hétérolinguisme. Dans son article *L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction*²⁹³, Chiara Denti, chercheuse en littérature, revient sur l'histoire du plurilinguisme en littérature. Elle signale notamment que s'il ne s'agit absolument pas d'un phénomène nouveau, en revanche, il est récent que la critique s'y intéresse :

« Quoique la pratique plurilingue ne représente rien d'inédit ni d'exceptionnel comme en témoignent les innombrables exemples multilingues qui émaillent l'histoire littéraire (de *La Divine Comédie* de Dante au *Finnegans Wake* de Joyce, ou encore au plus récent *Nom de la rose* de Eco ; sans oublier *Pantagruel*, de Rabelais au XVI^{ème} siècle et *Guerre et paix* de Tolstoï, au XIX^{ème} siècle, pour ne limiter le tour d'horizon qu'aux cas les plus célèbres), l'attention portée par le discours critique à ce phénomène est cependant relativement récente²⁹⁴. »

La différence de regard porté sur ces textes se fait donc bien au niveau du discours critique. Il s'agit donc plus d'une question de légitimité de ces textes que d'une réelle question de qualité littéraire.

« Les observations de Grutman sont à cet égard fort révélatrices : Grutman note que, dans

²⁹³ Denti, Chiara, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. », in *Meta*, 62 (3), p.521–537., 2017 [URL : <https://doi.org/10.7202/1043946ar> consulté le 01/04/2020]

²⁹⁴ *Idem*, p.523.

les années 1980, s'intéresser aux textes littéraires plurilingues était un choix inhabituel ; l'intérêt du chercheur pour ce domaine d'étude, perçu comme non conventionnel, avait toujours besoin de justification²⁹⁵. »

On peut voir dans cette méfiance, la manifestation d'une conception strictement monolingue d'une œuvre littéraire, où le plurilinguisme apparaît soit comme une transgression, soit comme une anomalie.

« Puisque de tels textes transgressent la loi non écrite du monolinguisme de l'œuvre, ils demeurent longtemps cantonnés aux marges : indignes d'attention de la part du critique, ces textes sont réduits à des anomalies aux allures inquiétantes²⁹⁶. »

Le monolinguisme d'une œuvre semble être « naturel », aller de soi. De ce fait, toute œuvre contrevenant à cette loi tacite ne peut être prise au sérieux. Puisqu'elle ne respecte pas ce principe de base, elle ne peut être jugée selon les mêmes critères. Elle paraît fantaisiste, étrange, voire monstrueuse.

Toutefois, un tournant s'est récemment opéré dans le discours critique :

« Aujourd'hui, ces prises de position seraient certainement intenables en raison du changement de regard porté sur les écritures plurilingues. C'est en effet au cours des dernières décennies que l'on a assisté à ce qu'on pourrait qualifier de *tournant multilingue*, s'accompagnant d'un intérêt grandissant pour la pluralité linguistique²⁹⁷. »

Ces œuvres ont donc gagné en légitimité dans le discours critique, ce qui a permis le développement de concepts pour mieux les comprendre et les analyser. C'est dans cette optique que se placent les recherches de Grutman :

« Mais surtout, il faut mentionner les recherches développées par Grutman, qui l'ont amené à forger le néologisme "hétérolinguisme" pour désigner "la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue principale²⁹⁸". »

L'hétérolinguisme tel que présenté par Grutman permet ainsi de rendre une certaine légitimité à ces textes. Surtout, il remet sur un pied d'égalité les différentes langues en présence. Il ne s'agit donc plus de les considérer comme des anomalies, mais plutôt comme un choix esthétique légitime. Pour Grutman, l'hétérolinguisme consiste aussi bien à mélanger plusieurs langues, qu'à mélanger plusieurs registres d'une même langue, plusieurs variations, au sein d'un même texte. Pour Denti, l'intérêt du terme hétérolinguisme par rapport à ceux de

²⁹⁵ *Ibidem*

²⁹⁶ *Ibid*

²⁹⁷ Denti, Chiara, *Op. cit.*, p.523.

²⁹⁸ *Idem*, p.524., elle cite : Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p.37.

plurilinguisme ou de multilinguisme est qu'il met l'accent sur la différence entre les langues, plutôt que sur leur quantité²⁹⁹. Le nombre des langues présentes importe moins que le fait qu'elles sont différentes les unes des autres. C'est bien cette différence qui permet de les faire entrer en résonance, ce qui peut correspondre à la logique du montage étudiée précédemment.

Elle continue ainsi :

« L'invention grutmanienne a l'ambition théorique de proposer une approche nouvelle : d'abord elle veut souligner le caractère strictement textuel du phénomène, à la différence de notions telles que *bilinguisme* ou *diglossie* associées respectivement à l'individu et à la société ; ensuite, elle revendique la nécessité de dépasser les cadres d'analyse conventionnels, qui expliquent les faits de langue représentés dans les œuvres littéraires exclusivement en termes de reproduction mimétique de la réalité externe. Il s'agit, en somme, d'aller au-delà du cadre de l'esthétique de la représentation. Enfin et surtout, ce néologisme a le mérite de proposer une conception véritablement alternative de la langue, car la différence dont il est question se rencontre non seulement *entre* les langues, mais aussi au sein d'une seule et même langue³⁰⁰. »

Pour bien comprendre l'intérêt du concept d'hétérolinguisme, il nous faut comprendre en quoi il se différencie des concepts de bilinguisme et de diglossie. Dans leur ouvrage, *Être bilingue*³⁰¹, George Lüdi et Bernard Py, linguistes, reviennent justement sur l'histoire de ce terme et ce qu'il peut recouvrir. Tout comme Daniel Coste lorsqu'il parlait de compétence plurilingue, ils considèrent que parler deux langues ne signifie pas qu'on les maîtrise de la même façon. Reprenant diverses études, ils cherchent une définition du bilinguisme qui leur paraîtrait fonctionnelle. Pour eux, il faudrait une définition flexible qui permette de rendre compte de la diversité des situations. Ils reprennent finalement celle proposée par Els Oksaar :

« Je propose de définir le bilinguisme en termes fonctionnels, en ce sens que l'individu bilingue est en mesure – dans la plupart des situations – de passer sans difficulté majeure d'une langue à l'autre en cas de nécessité. La relation entre les langues impliquées peut varier de manière considérable ; l'une peut comporter – selon la structure de l'acte communicatif, notamment les situations et les thèmes – un code moins éloquent l'autre un code plus éloquent³⁰². »

Le bilinguisme se situe donc bien au niveau de l'individu et relève de la capacité à passer d'une langue à l'autre selon les besoins. C'est notamment la situation illustrée par *L'escalier des*

²⁹⁹ *Ibidem*

³⁰⁰ Denti, Chiara, *Op. cit.*, p.524-525., elle emprunte l'idée de la différence au sein d'une même langue à Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014

³⁰¹ Lüdi, George, Py, Bernard, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang SA, 2003 (3ème édition)

³⁰² *Idem*, p.10. Ils citent et traduisent : Oksaar, Els, « Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt und Sprachkonflikt. », in Nelde, H. P. (Ed), *Sprachkontakt und Sprachkonflikt*, Wiesbaden, Franz Steiner, p.43-51., p.43.

*aveugles*³⁰³ de Luc Ferrari : il parle espagnol et est capable de tenir une conversation avec ses guides, mais il doit régulièrement repasser en français pour s'assurer d'avoir bien compris. De la même façon, ses guides sont apparemment capables de comprendre le français, puisqu'elles peuvent valider ou non sa traduction dans sa propre langue, mais ne s'expriment jamais directement dans cette langue. Elles peuvent le comprendre, pas le parler. On voit bien ici la compétence différenciée. Le bilinguisme de chacun leur permet de naviguer entre les deux langues pour parvenir à se comprendre.

Si le bilinguisme se comprend à l'échelle individuelle, en revanche la diglossie se joue au niveau social, on parle aussi de bilinguisme social. Lüdi et Py expliquent que « être bilingue ne signifie donc nullement employer indistinctement deux langues. Très souvent, au contraire, chacune des langues se voit conférer des fonctions communicatives soigneusement distinctes³⁰⁴. » Ils continuent en expliquant que la répartition de la fonction de chaque langue ne se fait pas de manière arbitraire, mais suit des règles sociales précises, même si les locuteur·ices n'en ont pas toujours conscience. On trouve souvent une langue pour les activités dites prestigieuses et une langue pour les activités plus communes. Ils mettent toutefois en garde contre une délimitation trop rigide, expliquant que dans la réalité, les limites sont souvent plus poreuses. Ils choisissent donc une définition plus large du terme :

« [C'est la] situation d'un groupe social (famille, ethnie, ville, région, etc.) qui utilise deux ou plusieurs variétés (langues, idiomes, dialectes, etc.) à des fins de communication, fonctionnellement différenciées, pour quelque raison que ce soit³⁰⁵. »

Les langues peuvent alors se répartir entre différentes fonctions, et il est possible qu'elles soient hiérarchisées, mais ce n'est ni systématique ni immuable. Qui plus est, ces hiérarchies et fonctions peuvent varier au sein d'une même société.

C'est une situation que l'on peut observer dans *Fuck you Eu.ro.Pa !* de Nicoletta Esinencu³⁰⁶. Il s'agit d'un long monologue où une jeune femme écrit à son père pour parler de son rapport à l'Europe alors qu'elle a grandi en Roumanie, en partie quand celle-ci faisait encore partie de l'URSS. Elle y raconte notamment la sensation de ne pas avoir de racines tant la notion de pays, voire de nation, a été fluctuante dans sa vie. Au cours de sa vie, elle croise de nombreux

³⁰³ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

³⁰⁴ Lüdi, George, Py, Bernard, *Op. cit.*, p.11.

³⁰⁵ *Idem*, p.15.

³⁰⁶ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

personnages chez qui le sentiment patriotique est exacerbé. Mais les frontières et les idéologies en vigueur étant instables, il y a parfois des frictions au sein même des familles :

« Il paraît que je n'ai pas eu de pays dans mon enfance.
Ensuite, à l'école, nous avons commencé à écrire dans un autre alphabet.
Des lettres que je connaissais depuis longtemps par maman.
Quand grand-mère entendait maman me parler de ces lettres, elle se mettait à jurer dans une langue que je ne connaissais pas. Grand-mère était une communiste ukrainienne, grosse et bête. La nuit du réveillon, toute la ville était illuminée par les feux d'artifices. On entendait des pétards. C'était la fête.
"Les Roumains viennent reprendre leur terre", dit-elle, puis elle ferma les yeux pour toujours³⁰⁷. »

Au sein du même foyer, on a donc un écart entre trois générations : la grand-mère, la mère et la fille. La tension qui résulte des changements géopolitiques constants se traduit ici par le rapport à la langue, et plus particulièrement, par le rapport à l'écriture. La grand-mère est ukrainienne, elle utilise donc l'alphabet cyrillique, similaire à celui employé par les russophones, malgré quelques petites différences, là où la langue de la mère, le roumain, utilise l'alphabet latin. À la maison, elle partage ce savoir avec sa fille, ce qui déplaît à la grand-mère qu'on devine fervente partisane de l'URSS. La hiérarchisation entre ces deux langues évolue au fil de la situation. Le roumain passe du statut de langue qu'on parle à la maison, à celui de langue officielle, d'abord réprouvée, notamment par la grand-mère, avant de finalement être enseignée à l'école. Ce qui donne un certain avantage au personnage puisqu'elle avait déjà eu l'occasion de l'apprendre à la maison. On peut donc voir la hiérarchie des langues évoluer au fil de la pièce, ce qui nous donne un ordre d'idée de ce que peut être la diglossie dans une certaine mesure.

Parler de diglossie ou de bilinguisme dans le cadre de la fiction, c'est aussi rester sur une conception finalement très mimétique de la multiplication des langues. Dans cette conception, le plurilinguisme dans la fiction servirait principalement à retranscrire une réalité plurilingue. Certes, cette fonction existe et on la retrouve bel et bien dans beaucoup d'œuvres. C'est par exemple le cas de *Trust*³⁰⁸ où l'anglais est beaucoup utilisé pour retranscrire des paroles de chanson. C'est encore le cas de *L'Européenne*³⁰⁹ : bien que la situation présentée soit fictive, elle reste tout à fait réaliste. On pourrait tout à fait imaginer une résidence d'artiste à l'échelle européenne, de multiples langues seraient alors représentées dans un même lieu. Toutefois, cette utilisation est plus limitée qu'elle n'y paraît. Même quand les langues sont utilisées de façon à paraître mimétiques de la réalité, les choses sont souvent plus compliquées

³⁰⁷ *Idem*, p.21.

³⁰⁸ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

³⁰⁹ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

qu'il n'y paraît au premier abord. Si l'on reprend *le 20 novembre*³¹⁰ par exemple, Lars Norén utilise des citations tirées d'écrits de Sebastian Bosse lui-même, et il reprend son usage de l'anglais comme le faisait l'adolescent pour espérer toucher plus de monde. Toutefois, la répartition des langues n'a rien de mimétique. La majeure partie de la pièce est écrite dans la langue de l'auteur (le suédois), on retrouve l'anglais en seconde position, et l'allemand pour deux occurrences seulement. La répartition des langues ne correspond en rien à la réalité, d'autant plus que l'introduction du suédois vient la fausser. Ainsi sous des airs de réalisme que viendrait appuyer le plurilinguisme³¹¹, on constate néanmoins une volonté poétique qui dépasse la simple volonté de représenter le monde.

C'est à cet endroit que la définition de l'hétérolinguisme de Myriam Suchet diffère un peu de celle de Grutman :

« On s'aperçoit que l'altérité d'un "idiome étranger" - pour continuer à reprendre la définition de Rainier Grutman - dépend moins de son étrangeté "réelle" que d'un travail gradué de différenciation. Ce travail de différenciation est opéré par chaque texte au moyen de dispositifs discursifs qui y tracent des lignes de partages spécifiques. Nous proposons donc de redéfinir l'hétérolinguisme comme *la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné*³¹². »

Pour elle, les textes hétérolingues permettent donc d'interroger la norme monolingue de la fiction, norme qui part du principe que son lectorat serait tout aussi monolingue. Or, cela revient finalement à tracer des frontières imaginaires entre les langues, frontières qui sont rarement aussi nettes dans la réalité. Plutôt que de parler de langue étrangère, elle choisit donc de parler de travail de différenciation, qui peut être rendu de différentes façons en fonction des textes. Il y a donc bien un choix et un travail du rapport entre les langues : une mise en scène de la langue comme étrangère. En effet, ordinairement, chaque langue est considérée comme naturelle et universelle par ses locuteur·ices, qui n'en ont la plupart du temps pas conscience. À partir de là, toutes les autres langues sont étrangères, différentes. Ce que l'on oublie, c'est que ce point de vue est situé. C'est-à-dire que tous les locuteur·ices de toutes les langues ont cette impression de naturel pour leur propre langue, et la certitude que les autres langues sont les langues étrangères. Mettre en scène les langues, c'est finalement mettre au jour ce mécanisme. En faisant cohabiter plusieurs langues, on détruit la règle implicite qu'une œuvre doit être

³¹⁰ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

³¹¹ D'une certaine façon, le passage par d'autres langues donne un air d'authenticité. Comme si le fait de faire l'effort de changer de langue attestait forcément d'une nécessité et d'une véracité.

³¹² Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.19.

monolingue, que c'est son état naturel, d'autant plus que la langue en question est en général la nôtre. Or, la simple présence d'autres langues vient nous rappeler que le monolinguisme n'est pas un état de fait, mais un choix. Les choix faits par les artistes permettent de mettre en scène les rapports entre les langues, mais aussi, nos propres rapports avec chacune de ces langues. De cette façon, il devient possible de prendre conscience des lignes artificielles que nous dessinons entre chaque langue, et le rôle que nous leur faisons jouer.

Présenter les choses ainsi permet de considérer plus facilement cette différenciation aussi bien entre les langues qu'à l'intérieur même des langues. De plus, que Myriam Suchet ait choisi de parler de *mise en scène des langues* s'avère d'autant plus pertinent dans notre cas : le texte de théâtre appelant nécessairement des questions d'interprétation (scénique) et de représentation, penser le plurilinguisme comme une théâtralisation formelle de la langue nous sera particulièrement utile. Parler de mise en scène de la langue permet de souligner le choix fait par les artistes : un choix conscient, et construit dans un certain but. Comme le signale Myriam Suchet : « S'il est impossible de lire un texte hétérologue en prétendant avoir tout oublié de nos réflexes linguistiques, on perçoit en revanche aisément que celui-ci modifie les contours des langues familières et révèle l'arbitraire des cartographies linguistiques³¹³. » En effet, nous avons tendance à associer une langue à un pays, un peuple, à l'ancrer d'une manière ou d'une autre. Or, les textes hétérologues évoluent justement en dehors de ces lignes imaginaires que nous avons construites entre les langues, entre les espaces dans lesquels nous les imaginons. Car c'est aussi cela mettre en scène les langues : les faire cohabiter de telle sorte qu'elles redessinent l'espace. « Basculée dans le texte, la géographie suscite des cartographies imaginaires qui achèvent de modifier les tracés linguistiques hérités pour inventer des zones de partages inédites³¹⁴. » Même si, comme l'auteurice le rappelle, l'hétérologuisme ne permet pas toujours une extraterritorialité, on peut quand même observer une volonté de refuser tout ancrage national.

Pour mieux s'en rendre compte, on peut analyser des œuvres comme *Machinations*³¹⁵ et *Leçons de ténèbres*³¹⁶. Parce qu'elles présentent des formes extrêmes d'absence d'ancrage géographique et/ou national, elles nous permettront de mieux constater cette volonté de dépasser les frontières géographiques, politiques, et linguistiques, comme complètement extraites d'une réalité mimétique. Les deux œuvres ont en commun de se dérouler dans des

³¹³ Suchet, Myriam, *Op. cit.*, p.37.

³¹⁴ *Idem*, p.59.

³¹⁵ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

³¹⁶ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

espaces imaginaires. Dans le texte de présentation de *Machinations*, George Aperghis commence par expliquer ce qui se passe sur scène, de quoi est composé le texte des diseuses, ce qu'elles font de leurs mains. Il conclut ainsi : « Voici pour l'univers qui initialement caractérise ces quatre femmes³¹⁷. » La seule chose qui caractérise ces femmes et leurs univers est ce qu'elles prononcent, les sons qu'elles émettent. Pas de référence à un contexte extérieur, ni même à une langue existante : « Leurs voix prononcent des phonèmes, ancêtres de la parole humaine qui se composent peu à peu en contrepoint et forment selon les différentes mixtures des “langues³¹⁸”. » L'hétérolinguisme présent dans cette œuvre peut difficilement être évalué puisque c'est dans l'oreille des auditeurs et auditrices que les différentes langues naissent et se construisent. C'est à cet endroit que le concept d'hétérolinguisme tel que pensé par Myriam Suchet nous est utile. En effet, pour elle l'hétérolinguisme se situe aussi bien entre les langues que dans une même langue. Dans *Machinations*, on fait face à quelques mots et expressions françaises reconnaissables qui émergent au milieu de phonèmes non identifiés. De ces phonèmes naissent différentes langues. On peut donc soit considérer qu'il y a deux langues, le français et les phonèmes d'un côté, soit considérer qu'il y a un nombre illimité de langues, puisque chacun·e dressera sa propre cartographie linguistique. L'hétérolinguisme, ici, ne se joue donc pas tellement entre des langues ou des variantes d'une même langue, mais sur une infinitude de combinaisons possibles donnant naissance à autant de langues que l'on souhaite. L'hétérolinguisme dans cette œuvre permet bel et bien de repenser les frontières entre les langues : si les langues sont imaginaires, alors les frontières entre elles le sont aussi.

« À nos yeux, ces textes ne constituent pas des cas particuliers, mais des miroirs grossissants, qui aident à percevoir l'hétérogénéité constitutive des langues en la rendant spectaculaire³¹⁹. »

S'opposant au statut d'exception ou d'anomalie donné aux textes hétérolingues dans les milieux littéraires, Myriam Suchet souhaite plutôt les considérer comme une image grossie d'une certaine réalité de la langue. Le cas de *Machinations* illustre parfaitement ce fonctionnement de « miroir grossissant ». Car malgré l'absence de langue, malgré l'absence de repère, nous cherchons tout de même à recréer du sens, à nous accrocher à quelque chose d'identifiable. Ceci est d'autant plus accentué par la présence du français : parce que nous reconnaissons des mots qui nous sont familiers, qui existent, nous partons à la recherche d'autres éléments identifiables et du principe qu'il doit y avoir une logique dans le reste. Nous reconstruisons donc des

³¹⁷ Présentation de l'œuvre par George Aperghis dans le programme de l'œuvre, via le Festival Agora 2008

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ Suchet, Myriam, *Op. cit.*, p.16.

frontières qui pourtant n'existent pas. On a donc bien cet effet de miroir grossissant puisque nous reproduisons un mécanisme qui n'aurait en théorie pas lieu d'être ici.

Ce phénomène se présente différemment dans *Leçons de ténèbres* de Patrick Kermann. Ici, les langues sont facilement identifiables, par contre, on ne peut pas en dire autant de la fable de cette pièce qui semble difficile, voire impossible, à résumer. On y croise aussi bien des personnages mythiques et mythologiques, que des penseurs, des poètes, des anonymes, ou même l'auteur prenant la parole en tant que lui-même. Les différentes scènes sont pour la plupart indépendantes les unes des autres. Le lien le plus fort entre elles tient dans le titre qui leur est donné : une lettre de l'alphabet hébreu. La pièce se déroule donc comme on récite l'alphabet. La langue ici n'est pas associée à un territoire : elle *est* le territoire qu'on explore. Tout comme *Machinations* qui revenait au morphème, *Leçons de ténèbres* revient à la plus petite unité possible : la lettre. Ici, si la langue est identifiable, ce n'est pas le cas de ce qui s'y passe : chaque scène demande un travail de décodage, de réappropriation, de référencement pour voir les différents niveaux de sens apparaître. L'hétérolinguisme participe ici à cette impression de fourmillement qu'il faut déchiffrer et qui rajoute à l'opacité de la pièce.

Dans ces deux œuvres, on constate une utilisation non mimétique de l'hétérolinguisme. Outre une volonté esthétique, on peut aussi parler d'une volonté d'explorer la langue, de la désosser pour voir ce qu'elle cache derrière ses utilisations triviales et plus quotidiennes. Désosser la langue, c'est vouloir la mettre en pièce. Si la langue était un être vivant, sa peau empêcherait de voir à l'intérieur. Tout donne alors l'impression qu'elle fonctionne naturellement, presque par magie. Il faut alors la disséquer pour en saisir le fonctionnement interne, sa structure, la façon dont ses différents éléments interagissent. Certaines pièces vont alors encore plus loin : vouloir désosser la langue, c'est vouloir en retirer des morceaux petit à petit pour voir à quel moment la langue ne fonctionne plus comme elle devrait, à quel moment elle ne parvient plus à dire, à signifier quoi que ce soit.

Toutefois, il me paraît important de ne pas opposer la fonction mimétique et la fonction esthétique. Comme nous avons pu le voir, même le mimétisme permet de montrer directement des dynamiques de pouvoir qui auraient nécessité des explications sous une autre forme. Il y a donc là aussi un choix qui est fait dans la façon de représenter des dynamiques de pouvoir sur scène. De plus, la hiérarchisation des langues relève d'un choix, parfois contre-intuitif, de rendre compte d'une dynamique ou d'une autre. À cette multiplication des langues, il nous faut ajouter la diversité des matériaux utilisés pour raconter, qui vient encore amplifier le fourmillement qui constitue ces œuvres. De la diversité des matériaux à la diversité des langues,

il n'y a qu'un pas à franchir, un pas qu'il n'est pas toujours facile de mesurer. Le concept d'hétérolinguisme nous permet justement de mieux appréhender cette distinction en rappelant la dimension poétique des langues : là où habituellement on a tendance à distinguer la langue comme différente des matériaux utilisés pour construire une œuvre, la multiplication des langues permet de les considérer à nouveau comme des morceaux d'un puzzle, au même titre que le reste (effet de mise en scène, mise en musique, utilisation de textes extérieurs, références, etc.).

À travers ce chapitre, nous avons pu voir les principes fondamentaux qui traversent les dramaturgies plurilingues. Faire cohabiter plusieurs langues dans un même espace n'a donc rien de nouveau : de nombreux exemples existent au fil de l'histoire, aussi bien dans le théâtre, que dans la musique, ou la littérature. Ce qui a pu changer, c'est la forme prise et les raisons d'un tel choix. La langue étant fortement liée à une dimension biographique et géopolitique, le recours au plurilinguisme peut s'expliquer de multiples façons : constitution de l'équipe artistique, volonté d'exporter une forme d'art à un public étranger, expérimentation, besoin de modifier les cadres de pensée des formes d'art, exploration de la langue et du sens, etc. Ces questionnements se retrouvent aussi bien au travers des époques, des arts que des lieux. Dans tous les cas, ces œuvres éprouvent directement le lien entre son et sens. Elles en cherchent les limites, comme pour mieux les repousser, ou les mettre en avant.

Le plurilinguisme semble avoir plusieurs usages bien définis que l'on pourrait regrouper en deux grandes familles : la transmission et le reflet du monde. Passer par la langue montre la façon dont sont transmises les émotions, les informations, l'histoire d'une famille, d'un pays, mais aussi un héritage culturel. Parce que la langue porte ces différents éléments autant qu'elle les construit, explorer la langue, c'est explorer la construction de ces liens. Cette construction devient d'autant plus flagrante lorsque plusieurs langues sont présentes dans un même espace : les rapports de force sous-jacents deviennent visibles, ce qui était caché devient visible, audible. Dans notre imaginaire, une langue est souvent attachée à une culture, à une aire géographique. Les dramaturgies plurilingues vont là aussi faire entendre cette réalité, pour souvent mieux la dépasser en rappelant la complexité de la réalité, mais aussi en la dépassant complètement.

Enfin, tout ceci est rendu possible grâce à un morcellement à tous les niveaux : multiplications des langues, mais aussi multiplication des matériaux utilisés pour construire la pièce. Les différentes langues utilisées renvoient à différents niveaux : les artistes, les

personnages, les situations représentées, imaginées. Des fragments de réel sont directement utilisés, déformés, détournés, au point qu'il est parfois difficile de savoir ce qui tient du réel de ce qui tient de l'artistique. Ce morcellement sert autant à perdre le public qu'à lui présenter des combinaisons différentes de ce qu'il connaît, ou croit connaître. Ces nouvelles combinaisons brisent alors les certitudes, l'impression de naturel, d'universel, et mettent en avant des liens qui jusqu'ici étaient passés sous silence.

La question qu'il nous faut nous poser maintenant, c'est la façon dont ces œuvres nous racontent quelque chose. En effet, si leur principe de base remet le fonctionnement même du sens en question, qu'est-ce qui nous parvient ? Comment ? Que lisons-nous dans ces fables ? Comment en reconstruit-on le sens malgré tout ? Qu'y a-t-il à comprendre dans ces œuvres ?

Chapitre II. Niveau de lecture

On constate donc que le fonctionnement des dramaturgies plurilingues est assez proche de leurs consœurs monolingues. Ce qui est finalement logique puisqu'il ne s'agit pas de créer un nouveau genre, ou une nouvelle forme de théâtre, mais plutôt un nouveau rapport à la langue. Ces pièces restent essentiellement textocentrées, mais le rapport au texte, et par extension à la langue, proposé ici n'est pas le même. D'une certaine façon, ces œuvres éclairent les différentes composantes de la langue : signifié et signifiant. On pourrait presque classer ses pièces sur un axe où elles seraient soit plutôt du côté du signifiant (le mot), ou plutôt de celui du signifié (le sens). Plus on se rapproche de l'extrémité de l'axe côté signifiant, plus les pièces s'intéressent au son des mots, à leur matérialité, à la polyphonie. On cherche à créer un nouveau rapport à la langue, à comprendre son fonctionnement, voire à le dépasser. De l'autre côté, plus on va vers le signifié, plus les œuvres utilisent le plurilinguisme comme une nouvelle façon de tresser le sens. Cela fait alors souvent pleinement partie de l'intrigue.

I. La langue comme outil de narration

La langue est souvent considérée comme l'outil idéal pour raconter. Par défaut, si une œuvre utilise des mots, on a tendance à penser que c'est pour nous *dire* quelque chose. Dans le cadre des dramaturgies plurilingues, les choses se compliquent. Ce n'est pas tant ce qui se *dit* qui compte, mais bien la *manière* dont on le dit qui compte. L'utilisation de la langue dépasse alors le simple choix des mots. La langue en effet permet aussi la construction du personnage : par les mots qui sortent de sa bouche, son identité se construit. Plus largement, confronter différentes langues, c'est confronter différents imaginaires. Par là même, nos aprioris sont mis à mal ou exploités, justement pour construire personnages et fables. La part de subjectivité et d'imaginaire individuelle augmente donc drastiquement. Ce qui nous amènera à nous interroger sur les possibilités de représentations mimétiques et poétiques offertes par le plurilinguisme : multiplier les langues, est-ce vouloir imiter le monde, ou en faire ressortir la dimension poétique ?

A. De l'évolution du personnage

Parler de la langue au théâtre, c'est parler de la parole proférée, parole traditionnellement portée par un personnage. Jean-Pierre Ryngaert résume ainsi sa fonction dans le dispositif théâtral :

« Vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la *mimésis*, le personnage est en charge de fonctions multiples dans les dramaturgies traditionnelles. Il est, en outre, une articulation capitale de la relation entre le texte et la scène, ce qui

entretient l'ambiguïté et parfois la confusion entre le fantôme de papier qui erre entre les lignes et la chair de l'acteur qui lui procure bon gré malgré une identité³²⁰. »

En effet, dans une dramaturgie traditionnelle, un personnage a généralement un nom, un genre, une appartenance sociale, des motivations. Autant d'éléments qui vont permettre de construire aussi bien le personnage, ce qu'il est, ce qu'il pense, ce qu'il veut, que la fable, qui découle des actions et choix faits par les différents personnages. Toutefois, à partir du XX^{ème} siècle, on assiste à de nombreuses expériences autour du personnage, que Jean-Pierre Ryngaert résume comme suit :

« Affaibli à plusieurs niveaux, le personnage a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux ; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables³²¹. »

Dans de nombreuses créations contemporaines, le personnage devient plus flottant. Il peut perdre son nom, son ancrage social, son passé. Il peut perdre jusqu'à son corps pour ne plus être qu'une voix. On parle notamment de la crise du personnage.

Pour schématiser³²², on pourrait donc opposer une dramaturgie traditionnelle avec des personnages complètement construits à une dramaturgie plus contemporaine, fragmentée, utilisant des personnages plus déconstruits que construits. Les dramaturgies plurilingues vont venir s'inscrire à différents endroits de cet axe. Certaines auront des personnages traditionnellement construits, avec tous les éléments nécessaires, tandis que d'autres proposeront des silhouettes, des corps qui n'existent que par leurs voix. Ce qui change, c'est le rapport que l'on entretient avec le personnage, puisqu'il ne nous est plus tout à fait présenté de la même façon. Le discours du personnage va ici prendre encore plus d'importance. C'est quelque chose que Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert constataient déjà dans leur ouvrage sur le personnage contemporain. Tous deux parlent notamment de « modèle extrême de présentation³²³ » et notamment de l'absence de liste des personnages en début, comme pour abolir l'association « un acteur = un rôle ». Ils parlent de « dramaturgies de l'oralité³²⁴ » favorisant une nouvelle configuration d'existence pour le personnage :

« À l'interprétation psychologique – que favorise la présence de personnages repérés – les auteurs opposent un jeu musical et polyphonique, qui place la performance et la virtuosité

³²⁰ Article « personnage (crise du) », in Sarrazac, Jean-Pierre [dir], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé Poche, 2010, p.149-154., p.149.

³²¹ *Idem*, p.150.

³²² Schématiser parce que cette opposition reste purement théorique et conceptuelle. Dans les faits, les choses sont souvent plus complexes et nuancées...

³²³ Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006, p.52.

³²⁴ *Idem*, p.53.

technique de l'acteur sur le devant de la scène³²⁵. »

En faisant effectivement disparaître la construction classique du personnage, celui-ci ne se définit plus que par ce qu'il dit (ou tait). C'est le discours à lui seul qui permet son existence au personnage. Si cela se constate dans des dramaturgies fragmentées, on peut aussi voir ce même phénomène dans les dramaturgies plurilingues. S'il n'y a pas nécessairement déconstruction du personnage, il y a bien un jeu musical et polyphonique qui se met en place via la langue. De ce fait, le discours va prendre une place essentielle dans la construction du personnage. On peut donc se demander comment cela se met en place en fonction du type de personnages utilisés dans une pièce : la place de la langue dans la construction du personnage a-t-elle un rôle différent selon qu'il s'agit d'un personnage traditionnellement construit, ou au contraire, d'une forme plus parcellaire de personnage ?

À un bout du spectre, nous avons la pièce *Monnaie de singe* de Didier Galas. La pièce comprend trois personnages : Arlequin, personnage de la commedia dell'arte, Taro Kaja, personnage de kyogen,³²⁶ et Sun Wukong, personnage de la littérature chinoise³²⁷. Ces trois personnages sont issus de formes théâtrales traditionnelles et donc extrêmement codifiées. Ils ont donc une histoire, une manière de parler, de s'habiller, de bouger, d'agir. Il s'agit de personnages historiquement construits, que l'on devrait être en mesure de reconnaître. Or, le projet de Didier Galas a pour objectif de faire se rencontrer ces personnages en dehors de leur univers habituel, provoquant ainsi un déracinement et une collision entre ces différents univers. L'arrivée de chaque personnage se passe de la même façon : il arrive, commence à jouer comme il le ferait dans son propre univers théâtral, puis réalise qu'il est en fait bien loin de ce qu'il connaît. Arlequin, premier arrivé, prend conscience que ses acolytes habituels ne sont pas là. Taro Kaja, second arrivé, découvre après son entrée qu'il n'est pas seul et que l'homme à ses côtés ne correspond en rien à ce qu'il connaît. Sun Wukong, dernier arrivé, prend peur lorsqu'il découvre la présence des deux autres et commence par les attaquer. La fable s'articule autour de leurs difficultés à communiquer, la façon dont ils les surmontent, mais aussi la collision de leurs univers théâtraux respectifs :

« Taro Kaja *Désignant les chaussures d'Arlequin* : Korewa nan ja ? [*Qu'est-ce que c'est que ça ?*]

Arlequin : Souliers ! Ce sont des souliers, chef !

³²⁵ Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie, *Op. cit.*, p.54.

³²⁶ Équivalent de la farce au Japon, qui compose souvent les numéros intermédiaires des pièces de *no*, forme théâtrale tragique.

³²⁷ Le Roi Singe, issu du roman classique chinois de Wu Cheng'en, *La Pérégrination vers l'Ouest*, dont l'Opéra de Pékin s'est aussi emparé.

Taro Kaja : Kono butai no ue wo hakimonono wo haku to iu mono wa aru no ka ? Hayaku tore !.... [*A-t-on idée de porter des chaussures sur une scène de théâtre ? Déchaussez-vous, et vite !*]
 Arlequin : Mon ami, si mes galoches te dérangent ? Qu'à cela ne tienne... je les enlève ! [*Il ôte ses chaussures et les dépose au sol après avoir jonglé avec elles*]
 Taro Kaja : Hayô tore ! Allez, plus vite que ça ! [*Montrant du doigt le chapeau d'Arlequin*]
 Korewa nan ja ?
 Arlequin : Chapeau, chef ; c'est un chapeau !
 Taro Kaja : Sono kabutte iru mono mo tore ! [*Dépêchez-vous d'ôter aussi ce couvre-chef !*]
 Arlequin : Nom d'une poule enragée ! Maintenant, c'est mon couvre-chef qui t'étouffe ? Le voilà ôté ! Mais je vous préviens, compère, je n'offrirai pas en pâture à la lubricité de vos prunelles la blanche porcelaine du volume de mon cul³²⁸ ! »

Appartenant à des traditions théâtrales différentes, chacun a une définition de ce qui est acceptable ou pas. Le costume d'Arlequin comprend chaussures et chapeau. Or, pour Taro Kaja, c'est un grave manque de respect que de porter chaussures et chapeau en intérieur, et notamment au théâtre, d'où sa demande : Arlequin doit retirer chaussures et chapeau afin de respecter les usages, ce qui passe à ses yeux pour une forme de perversion. D'abord les chaussures, puis le chapeau, et après quoi ? On trouve ce genre de malentendus tout au long de la pièce. Les personnages vont devoir trouver une forme d'équilibre pour que ce nouvel espace théâtral leur convienne à tous les trois. D'une certaine façon, il leur faudra créer une nouvelle convention théâtrale.

Mais si ces personnages sont historiquement et traditionnellement référencés pour être rapidement reconnaissables, il est tout de même nécessaire de maîtriser les codes en question pour pouvoir les identifier. Si le public ne connaît ni le nô et les formes qui lui sont associés, comme le Kyogen, ni l'opéra de Pékin et le récit classique de *La pérégrination vers l'ouest*, ni la commedia dell'arte, les personnages présents devant lui seront alors de simples personnages dépourvus de l'histoire dont ils sont héritiers. L'image des personnages va donc changer. Les indices donnés par les costumes, les attitudes et comportements ne vont pas permettre de pointer vers tel ou tel personnage qu'on reconnaîtrait, mais plutôt permettre de constituer un personnage vivant pour ce spectacle bien précis. Dans cette configuration, le rôle de la langue parlée par chacun prend une tout autre ampleur. Il ne s'agit plus simplement de la langue parlée par le personnage d'origine, mais d'un élément permettant l'identification, et surtout, la projection d'un imaginaire.

³²⁸ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur, p.7-8.

Dans leur livre *Être bilingue*³²⁹, les linguistes George Lüdi et Bernard Py parlent de la langue « comme emblème de l'identité sociale³³⁰ ». Ils rappellent ainsi la chose suivante :

« Les relations entre langue et identité sociale reposent sur le fait qu'elle permet de catégoriser un individu comme membre d'un groupe linguistique, social ou ethnique. [...] En d'autres termes, nous "identifions" nos interlocuteurs sur la base de traces de leur "identité" dans leur manière d'être et d'agir dans l'interaction sociale³³¹. »

Nous repérons dans la manière de parler des autres des habitudes, des signes, des manières de dire grâce auxquelles nous pouvons les identifier socialement. Ce phénomène se retrouve aussi bien au sein d'une même langue qu'entre plusieurs langues. Notamment via ce que l'ethnométhodologie appelle l'idéalisation pratique³³² : quand on est confronté à un individu, nous lui attribuons des traits qui nous permettent de nous le représenter :

« Nous trouvons certains de ces traits dans l'image que nous avons de sa prétendue culture. S'il nous donne des indices qui nous font penser qu'il est Espagnol (par exemple l'accent), nous lui attribuons des traits que nous croyons être caractéristiques de la culture espagnole. Et ceci aussi longtemps que rien ne vient infirmer notre croyance³³³. »

C'est en partie ce qui entre en jeu dans les dramaturgies plurilingues et qui va venir pallier l'absence de compréhension directe des langues en présence. Même si l'on ne comprend pas les mots prononcés, et même si l'on ne peut pas identifier avec certitude la langue parlée, nous associons ce que nous pensons être la culture correspondant à cette langue. L'image de cette culture comme les traits de caractère que nous y associons peuvent d'ailleurs être complètement faussés.

Un bon exemple de ce phénomène serait la polémique autour du passage de la jeune chanteuse Mennel Ibtissem dans l'émission *The Voice* en 2018. Pour sa performance, elle choisit d'interpréter la chanson *Hallelujah* de Jeff Buckley, en en chantant une partie en arabe. Dans un article³³⁴, Samuel Gontier tente de retracer la polémique qui en découle. Il évoque notamment les propos d'Isabelle Morini-Bosc qui avait alors déclaré : « La chanson en arabe, je trouve que par les temps qui courent³³⁵ ça s'imposait peut-être pas nécessairement... » Et parce que Mennel Ibtissem porte le voile, parce qu'elle chante en arabe, l'animatrice fait le lien

³²⁹ Lüdi, George, Py, Bernard, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang SA, 2003 (3ème édition)

³³⁰ *Idem*, p.38.

³³¹ Lüdi, George, Py, Bernard, *Op. cit.*, p.38.

³³² *Idem*, p.67.

³³³ *Ibidem*

³³⁴ Gontier Samuel, « Mennel quitte "The Voice", Isabelle Morini-Bosc reste à "Touche pas à mon poste !" », in *Télérama* en ligne, publié le 09/02/2018 [URL : <https://www.telerama.fr/television/mennel-quitte-the-voice,-isabelle-morini-bosc-reste-a-touche-pas-a-mon-poste,n5478289.php> consulté le 24/09/2020]

³³⁵ L'émission a eu lieu dans le même laps de temps que les attentats de Nice.

avec le terrorisme. Cette association est malheureusement courante et les personnes perçues comme arabes et/ou musulmanes doivent continuellement s'en justifier. Samuel Gontier pointe d'ailleurs l'incohérence des justifications données par Isabelle Morini-Bosc :

« “Vous savez que moi j'aime les chansons en français parce que phonétiquement, c'est comme ça qu'on se rend compte si quelqu'un articule ou pas.” Mais elle n'a pas reproché à Mennel d'avoir chanté en anglais, seulement en arabe. “Et je l'ai toujours dit.” Toujours, mais surtout par les temps qui courent. “Sur le fait qu'elle chante en arabe, ç'aurait été en chinois ou en serbo-croate, ç'aurait été rigoureusement la même chose.” Et en anglais aussi, non ? Non. »

Si le problème avait effectivement été qu'Isabelle Morini-Bosc préfère les chansons en français, pourquoi ne pas tout simplement reprocher à la chanteuse son choix d'une chanson anglaise ? Si ce n'est parce que les connotations de la langue anglaise sont bien plus valorisées, et valorisantes, que celles attribuées à la langue arabe, trop souvent associée au terrorisme.

C'est sur ce même phénomène que joue Álvaro Martínez León dans *Le Voisin d'en face*³³⁶. Dans cette œuvre musicale, pas de fable, pas de personnage, à peine des mots intelligibles. La majorité de l'œuvre se concentre sur les phonèmes des langues françaises et arabes à l'exception de quelques mots et idiomes compréhensibles. La partition³³⁷ débute sur la note explicative suivante :

« Les six interprètes sont divisés en deux groupes : groupe 1 et groupe 2. Chaque groupe travaille principalement sur le matériel phonétique des langues algérienne et française respectivement. Afin que la couleur de chaque phonétique soit mieux distinguée, il serait préférable de disposer trois hommes et trois femmes pour chaque groupe. Il est très important que les interprètes fassent un travail exhaustif dans le but d'atteindre une haute précision dans les nuances phonétiques. Aucune tessiture spéciale n'est demandée aux interprètes, étant donné que toute la pièce s'appuie exclusivement sur la voix parlée. C'est l'expression naturelle de cette dernière qui doit être mise en valeur. »

L'accent est ici mis sur la maîtrise de la langue, non sur la tessiture des interprètes. Ce qui compte, c'est d'être capable de rendre les subtilités de la langue. D'autant que si initialement, comme indiqué ici, la répartition se faisait de façon genrée pour un meilleur contraste, par la suite, le compositeur est revenu sur cette indication pour préférer une répartition des groupes en fonction de la maîtrise de la langue. La musicalité de la langue semble ici se suffire à elle-même. La partition renforce d'autant plus cette impression. Elle ne ressemble pas à une partition traditionnelle, où l'on inscrit sur cinq lignes les notes à suivre. Ici, seulement trois lignes pour indiquer trois registres de la voix parlée : grave, médium, aigu. S'ensuit alors une description

³³⁶ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/2019], et partition transmise par l'artiste

³³⁷ Partition transmise par le compositeur.

du code employé : chuchotement, inspiration, voix de chèvre, expiration, voix nasale, etc. Ainsi qu'une description phonétique des sons employés, les sons communs aux deux langues, et les sons propres à chacune. Toutes ces indications permettent de prendre conscience de l'importance de la langue, de ses sons, et de sa maîtrise. Ce que la pièce raconte se passe au-delà de personnages, comme l'explique Álvaro Martínez León : « c'est la musique qui porte une certaine tension, la narrativité est portée par le son, par l'intensité du son³³⁸. » Autour des sons de ces différentes langues, viennent se greffer les imaginaires que nous avons de chacune sans que cela soit directement présent dans l'œuvre initiale. Le compositeur raconte encore :

« Ça me rappelle que l'idée du *Voisin d'en face* elle était venue aussi de ces espaces où justement on cohabite avec des langues dont on ne connaît pas le sens, mais on peut imiter le son. Et parfois, les gens imitent les voisins d'en face dont ils ne connaissent pas la langue, en imitant la phonétique. Est-ce que c'est un premier contact ? Ça peut être aussi la manière d'une première rivalité, d'une première confrontation. "Regarde les autres qui sont différents de nous, regarde comme ils prononcent³³⁹". »

L'absence de personnage ici permet, presque paradoxalement, de mieux représenter une situation. Comme si débarrassé du poids du personnage et de la narration, on pouvait plus facilement dire la tension, les rivalités, contenues dans des situations finalement ordinaires. D'une certaine façon, c'est la langue elle-même qui devient un personnage. C'est elle qui agit, elle qui crée les situations, qui les résout, qui crée des liens ou au contraire éloigne les protagonistes. Dans cette pièce, elle est le seul élément caractéristique des protagonistes. C'est elle qui permet de les différencier, de les repérer. En temps normal, et particulièrement dans une œuvre monolingue, nous ne faisons pas spécialement attention à la langue parlée par les personnages. Elle disparaît derrière eux, leurs actions, leurs discours. En témoignent tous les films doublés où les personnages parlent *notre* langue, et non plus la leur. Mais dans ces œuvres, c'est exactement l'inverse qui se produit : la langue devient omniprésente, elle occupe tout l'espace, ne laissant pas de place au développement de personnages, à peine celui d'une action. Elle devient ainsi la protagoniste principale de l'œuvre.

Ainsi, que l'on soit face à un personnage construit de manière traditionnelle, avec tous les attributs qui vont avec, ou face à une voix ne présentant que quelques éléments épars auxquels nous raccrocher, la langue joue bien un rôle essentiel. Elle permet de repérer des personnages qui nous sont étrangers, de les différencier les uns des autres, et de les rattacher à un univers, et ce quels que soient le nombre d'éléments à disposition pour les identifier. À nouveau, il y a cette impression que quelque chose se glisse dans les mots, quelque chose qui

³³⁸ Voir transcription complète de l'entretien, p.V.

³³⁹ *Idem*, p.XIII.

va au-delà de ce qu'ils disent, et qui nous raconte une histoire. Derrière la langue choisie, il y a tout un imaginaire qui se met en branle.

B. Imaginaire linguistique et stéréotype culturel

Cet imaginaire prend ses racines dans un processus cognitif qui donne lieu à la création de stéréotypes culturels. Pour bien le comprendre, il nous faut nous éloigner un peu de la question de la langue seule dans un premier temps. Dans son livre *L'interculturel*³⁴⁰, Maddalena De Carlo explique comment l'être humain classe les individus qu'il croise en différentes catégories, afin de simplifier le monde qui serait sinon trop complexe à appréhender :

« Selon la psychologie sociale, la classification et la catégorisation sont des processus cognitifs naturels, propres à l'activité humaine. Les hommes tendent naturellement à organiser l'information provenant de leur environnement selon des critères qui dépendent de leurs buts, de leurs besoins et de leurs valeurs. Ces processus répondent à la nécessité d'opérer une simplification de la réalité, qui serait trop complexe pour être gérée dans la totalité de ses variantes, selon un critère d'économie qui nous permet de recourir à une grille d'interprétation et de comportement face aux expériences nouvelles. Pour être efficaces, ces catégories doivent comprendre des classes possédant une très forte homogénéité interne et être bien distinctes : les différences entre les membres appartenant à une classe seront donc effacées au profit des ressemblances³⁴¹. »

Face à la multiplication des stimuli, des situations, des conversations, des personnes, nous avons donc tendance à créer des classifications plus simples, puisque centrées sur des éléments communs en effaçant les nuances et différences, pour pouvoir fonctionner plus efficacement. S'il nous fallait constamment prendre en compte toutes les possibilités, tous les scénarios, nous serions alors incapables d'évoluer dans le monde, de prendre des décisions, ou de savoir comment nous comporter. En fonction de nos expériences, nous créons donc une grille d'interprétation qui nous permet d'évoluer dans le monde efficacement. Cependant, cette grille n'est pas objective, puisqu'elle se construit en fonction de notre éducation, de notre culture, de nos vécus. Prenons par exemple le phénomène du harcèlement de rue. Lorsqu'on en parle à des hommes, nombreux sont surpris des proportions dans lesquelles ces comportements existent. Alors que lorsqu'on en parle à des femmes, il y a une certaine évidence tant l'expérience est courante. Ces différents vécus face à un même phénomène expliquent aussi la manière très genrée dont la rue est vécue : lieu de passage ou de socialisation d'un côté, lieu potentiellement dangereux où il faut se faire petite de l'autre. D'où aussi les difficultés d'évolution : pour comprendre la grille d'interprétation qu'utilisent les femmes pour évoluer dans la rue, et donc

³⁴⁰ De Carlo, Maddalena, *L'interculturel*, Paris, CLE International, 1998

³⁴¹ *Idem*, p.85.

prendre conscience de l'existence du harcèlement de rue, il est nécessaire pour les hommes de prendre conscience de leur propre grille d'interprétation, et de son caractère non universel.

Pour que cette simplification puisse réellement fonctionner, De Carlo explique qu'il faut que ces catégories restent flexibles. Il nous faut certes simplifier le monde en catégories dans un premier temps, mais nous devons garder en tête que ces catégories peuvent ne pas s'appliquer à toutes les situations, et qu'il faudra les adapter. C'est d'ailleurs ce que doivent faire les personnages de *Monnaie de singe*. Comme nous l'avons vu plus tôt, chaque personnage à son arrivée croit être dans son univers habituel. Arlequin, Taro Kaja et Sun Wukong vont tous les trois lire le lieu dans lequel ils arrivent à travers leur propre grille d'interprétation. Il s'agit d'un théâtre, dans un théâtre il se passe ceci, et on se comporte comme cela. Le problème c'est que ceci et cela font aussi bien référence à la *commedia del'arte*, qu'au kyôgen ou encore à l'opéra de Pékin. Lorsque Taro Kaja entre sur scène et interprète *Nasu no katari*³⁴², la réaction d'Arlequin est la suivante : « *Effrayé, en chuchotant au public* : Par tous les saints ! Qui est-ce ? Un démon ? Un démon pour de vrai³⁴³ ? » Pour Arlequin, le comportement et l'allure de Taro Kaja sont ceux d'un démon. D'où son angoisse.

Si chaque personnage reste sur sa grille en refusant d'en bouger, la pièce ne peut pas avancer et la situation reste sur un conflit. Pour que le conflit soit résolu, il faut tout d'abord que les trois personnages comprennent qu'ils n'appartiennent pas au même monde. C'est uniquement par cette prise de conscience qu'ils vont pouvoir se rendre compte que les deux autres ne sont pas des êtres démoniaques ou monstrueux, mais simplement des gens différents, avec leurs propres règles et coutumes.

« Taro Kaja : Koko wa ittai do ja ? Midomo wa doko ni iru koto jashira ? [*Et d'abord, qu'est-ce que c'est que cet endroit ? Mais où est-ce que je me trouve ?*]

Arlequin : Mais... toi non plus tu n'es pas d'ici ! ! Pas de diable dans ces parages ! Pas d'Enfers ! Où sommes-nous ?

Taro Kaja : Naze koko ni oraneba naranaika ? Ya ! Ya ! Ya... ya... ya ... ya ...

[Pourquoi est-ce que je suis forcé d'être là ? Oh, c'est affreux !...]

Arlequin : Nous voici tous les deux prisonniers de ce ventre ! Dans quel cul-de-sac sommes-nous tombés ? [*Essayant de consoler Taro Kaja qui s'est effondré en larmes*] Ben alors, mon ami ? On a un gros chagrin ? On est perdu, hein ? Tu es perdu, je suis perdu, il est perdu, nous sommes perdus, vous êtes perdus, ils sont perdus ! C'est ainsi ! C'est la vie ! Faut pas s'en faire ! Dans la vie, faut pas s'en faire, la, la la, la, la³⁴⁴... »

À ce moment de la pièce, Taro Kaja et Arlequin comprennent qu'au-delà des différences qui leur sautaient aux yeux, ils sont tous les deux perdus dans le même endroit, loin de ce qu'ils

³⁴² Ai-kyôgen du Nô « Yashima », style Okura

³⁴³ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur, p.6.

³⁴⁴ *Idem*, p.10-11.

connaissent. C'est à partir de là que tous deux vont pouvoir trouver une façon commune de fonctionner+. Il en sera de même plus tard avec l'arrivée de Sun Wukong. On observe donc bien dans le déroulé de cette pièce la place prise par les grilles d'interprétation de chacun, et la nécessité de les dépasser pour parvenir à se comprendre et fonctionner ensemble.

De Carlo rappelle l'importance de cette flexibilité :

« Or, quand les traits spécifiques attribués à une catégorie sont considérés non seulement comme représentatifs, mais constitutifs de la catégorie, nous assistons à la création d'un stéréotype³⁴⁵. »

On parle alors d'hypergénéralisation. C'est un phénomène que l'on peut parfaitement observer dans *le 20 novembre*. Dans cette pièce, le personnage, adolescent, expose sa haine et sa colère de la société dans laquelle il vit. Société qu'il rejette violemment, comme on peut le voir dans cette tirade :

« I hate this
I hate Tupperware
I hate going out in the evening
I hate fucking my self
I hate cats
I hate talking to people
I hate Tony Blair and Condoleezza Scorpion Rice
I hate Michael Wallack and his girlfriend
I hate every single year of my life³⁴⁶ »

Très rapidement, le personnage se définit par sa haine du monde qui l'entoure, avec toute la radicalité propre à l'adolescence. Il juge, méprise, et attaque.

« T'as l'air d'aller bien
De belles fringues
Pas de crasse sous les ongles
Un bon dentiste
T'aimerais bien avoir une solution
pour tout
Tu penses qu'il y a une
solution pour tout
T'aimerais sans doute
que tout se termine bien
C'est possible de trouver une solution
pour tout
On doit faire la part des choses
On peut pas tout avoir
T'as appris ta leçon, non

³⁴⁵ De Carlo, Maddalena, *L'interculturel*, Paris, CLE International, 1998, p.85.

³⁴⁶ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.13. « Je déteste ça / Je déteste Tupperware / Je déteste sortir le soir / Je me déteste putain / Je déteste les chats / Je déteste parler à des gens / Je déteste Tony Blair et Condoleezza Scorpion Rice / Je déteste Michael Wallack et sa copine / Je déteste chaque foutu jour de ma vie » [traduction personnelle]

Cette putain d'adaptation perpétuelle
du premier
au dernier jour
Prends tout ce que tu peux
et laisse les autres
payer
Tu te lèves pas la nuit
pour sortir tout droit dans l'obscurité
avec un revolver de calibre 45 à la main
et tirer sur la première
personne venue
parce que t'en peux plus
parce qu'on t'a tellement trompé
tellement profité de toi
parce que t'en as marre
des mensonges
Parce que t'as enfin compris
qu'il existe pas
de solution
Mais t'aimerais
bien le faire
Tu le
ferais
Si t'avais le courage³⁴⁷ »

Dans ce passage, le personnage s'adresse à un « tu » plus ou moins imaginaire : il s'adresse à quelqu'un dans le public, mais il est difficile de savoir s'il s'agit d'une personne en particulier, comme cela peut se faire dans les spectacles de stand up, ou si toute personne du public est censée se sentir concernée, comme on peut le comprendre plus loin :

« Vous seriez pas venus ici
si vous meniez pas une belle vie
vous avez le temps et les moyens
vous pouvez vous permettre
un moment de divertissement agréable
pendant que d'autres
font les boulots de merde³⁴⁸ »

L'adresse ici se fait un à « vous », et non plus à un « tu », toutefois ces citations étant très proches et prises dans le même mouvement, la même réflexion, la distinction entre un « tu » non défini et un « vous » englobant est très floue. Dans les deux cas, Sebastian tire des conclusions sur le fait que les personnes face à lui aient les ongles propres, de beaux vêtements et la possibilité d'aller au théâtre. À partir de ces ressemblances, il transforme les membres du public en un groupe uniforme qui aurait des vies similaires : une belle vie donc, avec un bon emploi, pas trop fatigant, mais qui paye bien. De par ces vies similaires, ils auraient aussi une

³⁴⁷ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.15-17.

³⁴⁸ *Idem*, p.17.

façon de penser similaire qui se résumerait en une certaine forme de lâcheté face au monde. En passant par ce groupe tel qu'il se le représente, Sebastian parvient à dire sa propre vision du monde, celle de quelqu'un qu'on aurait trompé, dont on aurait profité, et qui finit par se venger sur le premier inconnu venu. Il justifie au passage son geste en disant que s'ils avaient le courage, c'est bien ce qu'ils feraient aussi. Au lieu de voir ce qui peut le rapprocher de ce « tu » à qui il s'adresse, il se focalise sur ce qui les différencie : la présence ou non de ce qu'il appelle du courage, à savoir le rejet violent de la société. La définition du courage étant complètement relative, cela illustre très bien ce que disait De Carlo quant à la subjectivité de nos classifications :

« Les catégories, surtout quand elles concernent les groupes humains, ne représentent pas une donnée de la réalité objective, elles dénoncent une vision du monde qui considère comme pertinent de distinguer les hommes selon certains éléments plutôt que d'autres³⁴⁹. »

Sebastian se trouve courageux, parce qu'il passe à l'acte et décide de donner suite à ses fantasmes de violence, quand les autres restent bien sagement dormir dans leurs lits. Là où d'autres considéreraient que passer outre ses envies de vengeance comme une véritable preuve de force intérieure.

On a donc bien ici un phénomène d'hypergénéralisation, où tous les membres du public sont assimilés à un même modèle de vie, avec création d'un stéréotype négatif qui le met en valeur et le fait sortir du lot. Cette hypergénéralisation montre aussi que Sebastian se définit en opposition au public.

« Ce que nous sommes dépend alors non seulement de la façon dont nous nous voyons, mais aussi de l'image que les autres se font de nous, de notre relation avec eux et de ce qu'ils représentent à nos yeux. Le concept même d'identité, individuelle et collective, ne pourrait exister en dehors d'une dialectique avec les autres : si nous sommes en mesure de revendiquer notre spécificité, c'est uniquement sur la base d'une différence, d'une séparation et parfois d'une dévalorisation de l'autre. Il s'agit, comme nous l'avons dit, d'un paradoxe selon lequel chacun de nous, pour affirmer son propre moi, est obligé de reconnaître la présence d'un non-moi, qui représente à la fois la condition nécessaire et la menace à notre existence³⁵⁰. »

Cette définition de soi par l'opposition à l'autre est particulièrement flagrante dans *le 20 novembre*. Sebastian ne cesse de clamer sa haine de l'autre, de la société, au point que cela devient presque une posture : si l'on peut reconstruire le fil des événements qui l'ont poussé à agir, il est difficile de savoir ce qu'il aime, ses références à lui. On ne connaît que ce qu'il déteste et les références qu'il méprise. L'existence de Sebastian se résume ici au conflit : celui

³⁴⁹ De Carlo, Maddalena, *L'interculturel*, Paris, CLE International, 1998, p.86.

³⁵⁰ *Idem*, p.88.

qui l'oppose aux autres élèves qui se sont moqués de lui, aux enseignants qui l'ont toujours rabaissé, à la société qui l'a rendu responsable de quelque chose qui le dépasse, au public tel qu'il se l'imagine. D'ailleurs, il parle très peu de sa famille, si ce n'est pour dire qu'il ne leur en veut pas et qu'il est content des moments passés avec eux. Cette évocation reste finalement très anecdotique. Les relations que Sebastian a avec le monde ne se font que par le conflit, c'est par là qu'il se définit : comme un être marginalisé, en lutte.

Toutefois, le cas de Sebastian Bosse dans *Le 20 novembre* reste un cas extrême, et lorsque Maddalena De Carlo parle de se définir par rapport à l'autre, elle ne pense pas nécessairement à un conflit, même si c'en est la forme la plus facilement observable. On peut constater le même phénomène, loin de toute forme de conflit cette fois, dans *L'escalier des aveugles*³⁵¹ de Luc Ferrari. Ici, des Madrilènes font visiter leur ville au compositeur. On est donc bien dans une situation où l'un se définit par rapport à l'autre : elles connaissent la ville, savent où elles sont, où aller, elles connaissent l'histoire des lieux, alors qu'il découvre, pose des questions, joue au touriste. Elles parlent espagnol, il parle français. Toutes les guides sont des femmes, alors qu'il est un homme. Autant de points qui distinguent ces deux groupes l'un par rapport à l'autre. Dans cette pièce, on peut voir à quel point il faut justement une certaine opposition par rapport à l'autre, pour se définir, ou être identifiable. En effet, le compositeur est facilement identifiable puisqu'il est le seul homme. Il représente un groupe à lui seul : le Français qui visite Madrid. Mais de leur côté, les femmes qui le guident sont difficilement différenciables les unes des autres. Elles sont plusieurs à parler espagnol, leurs voix sont très proches, l'interaction avec lui est identique. De ce fait, elles se fondent les unes dans les autres et il sera nécessaire de tendre l'oreille pour vraiment les distinguer. Les différences entre elles sont moins grandes que celles qui les opposent au compositeur, si bien qu'elles ont plus de mal à jouer leur rôle de marqueur caractéristique.

On peut observer l'importance de la différence comme élément caractéristique en comparant deux pièces parfaitement bilingues du corpus, à savoir *11 septembre 2001*³⁵² de Michel Vinaver et *Die Hamletmaschine Oratorio*³⁵³ de Georges Aperghis. La première est bilingue jusque dans sa présentation. Là où d'autres auteurs et autrices choisissent d'indiquer la traduction entre parenthèses à côté de la réplique initiale, ou même tout simplement d'écrire dans leur langue en spécifiant dans les didascalies la langue dans lequel le texte doit être dit,

³⁵¹ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

³⁵² Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

³⁵³ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000 [consulté ici : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kemuLBXereU3xlnri35vkBpA0SoAuSQs8 le 08/05/19]

Vinaver donne son texte en deux versions complètes, coexistant l'une à côté de l'autre. Chacune est clairement identifiée et indépendante. On peut tout à fait choisir de ne lire la pièce qu'en anglais, ou en français, tout comme on peut décider de passer de l'une à l'autre en fonction des envies. Il est possible de les comparer, de les lire en même temps. Finalement, il n'est pas facile de savoir si cette pièce compte comme *un* texte unique, ou comme *deux* textes rassemblés dans le même lieu. Les différences sont très marquées, à la fois dans l'espace du livre, et par la langue. On ne se mélange pas. À l'inverse, *Die Hamlemaschine Oratorio* propose bien, lui aussi le même texte dans deux versions différentes, en allemand, et dans sa traduction française. Mais cette fois-ci, l'indépendance des deux versions n'est pas du tout assurée. Au contraire, les deux se croisent, se mélangent. Qui plus est, l'interprétation rend parfois difficile l'identification de la langue parlée ou chantée. On a donc étrangement beaucoup plus l'impression d'une œuvre uniforme linguistiquement parlant. Les différences entre les langues sont moins marquées, parce que prises dans l'interprétation musicale, et il est donc plus difficile de les saisir, de les identifier. Si bien que les deux « versions » sont finalement inséparables l'une de l'autre et doivent être prises ensemble pour être réellement comprises.

Il n'est donc pas nécessaire qu'il y ait un conflit : une différenciation claire nous permet de mieux repérer les langues utilisées, les personnages ou personnes présentes, et donc par la suite, mieux repérer les relations entre elles. Bien que les stéréotypes culturels et l'hypergénéralisation ne passent pas uniquement par le biais de la langue, elle est néanmoins l'outil principal de leur mise en place dans le cadre des dramaturgies plurilingues. Elle est un vecteur d'identification, de communauté, en plus d'être porteuse de sens. Cette utilisation du plurilinguisme fait d'une certaine façon référence à ce que nous vivons dans le monde réel, tout en participant à une poétisation de ce même monde.

C. Réalisme vs poétisation

Dans le chapitre précédent³⁵⁴, j'avais évoqué l'utilisation mimétique du plurilinguisme, utilisation qui s'opposerait à une utilisation plus poétique. De mon point de vue, il est en fait plus difficile qu'il n'y paraît d'opposer les deux. Même dans sa version mimétique, le choix du plurilinguisme reste un choix poétique. Le choix de la langue en effet raconte déjà beaucoup de choses, qui ne sont d'ailleurs pas toutes contrôlées, ou décidées, par les artistes, puisqu'en bonne partie dépendantes de la compréhension et de la culture du public.

³⁵⁴ Notamment dans les principes de fonctionnement, à partir de la p.107.

La langue est un outil de narration, comme nous avons pu le voir, elle permet d'identifier le personnage, et la communauté à laquelle il appartient, car dans un théâtre textocentré, l'histoire se dit, se transmet par les mots. Même si la situation présentée se veut réaliste, soit parce que vraisemblable, soit parce que tirée de faits réels, le plurilinguisme présente forcément une force poétique. Choisir de faire cohabiter les langues ne s'arrête pas à une simple volonté mimétique. D'autant plus que le plurilinguisme brouille les pistes entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas. Le détour par d'autres langues donne inconsciemment un vernis de réel ; or ce vernis peut être trompeur.

Reprenons *le 20 novembre* de Lars Norén. La pièce se base sur des faits réels, tellement réels que le texte est accompagné d'une note liminaire nous relatant les faits en question :

« Un jeune homme de dix-huit ans se prépare à tuer le plus grand nombre d'élèves et de professeurs de l'école où il a « souffert ». Il sait bien qu'il n'y survivra pas. Il a grandi dans un milieu non défavorisé et s'est entraîné à « faire la guerre » en jouant aux jeux vidéo. Trente victimes sont restées sur sa route lorsqu'il a dévasté en novembre 2006 un lycée dans la petite ville d'Emstetten en Westphalie³⁵⁵. »

Nous sommes donc informés dès le début de la véracité de ce qui va nous être raconté. À la manière du fameux « basé sur des faits réels » ouvrant certains films, cette note brouille d'avance la ligne entre la fiction et la réalité. D'autant plus que l'auteur choisit d'utiliser directement des écrits du jeune homme, qu'il adapte et réécrit parfois. Le plurilinguisme peut aussi être considéré sous cet aspect : on y trouve de l'allemand parce que Sebastian était allemand, on trouve de l'anglais, car c'est une langue qu'il utilisait beaucoup, notamment sur internet. Ces effets de réel viennent complètement effacer ce qui se trouve pourtant juste sous nos oreilles : la pièce est majoritairement écrite dans la langue de l'auteur, soit en suédois. La langue du Sebastian originel est presque complètement effacée. L'allemand, censé être sa langue première, devient ici complètement anecdotique. S'il y a mimétisme, il est amoindri par les choix poétiques de l'auteur : limiter l'accès à l'allemand permet de représenter matériellement la défiance de Sebastian envers la culture et le pays qui l'ont vu grandir. De plus, limiter l'allemand à des références au nazisme, permet de rendre tangible l'ambivalence de Sebastian : s'il le critique et trouve injuste d'être par défaut associé au nazisme, il en éprouve aussi une certaine fascination.

À l'inverse, le plurilinguisme peut-il être purement poétique et ne présenter aucune forme de mimétisme ? Certaines œuvres ne cherchent pas nécessairement à reproduire le réel

³⁵⁵ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.3.

de manière objective. Toutefois, même en affichant une volonté esthétisante, cela ne les empêche pas de dépeindre quelque chose du réel.

Reprenons le chemin à l'envers. Nous avons vu que la langue permet d'identifier un individu, une culture, une communauté, par le biais notamment de stéréotypes et de grilles d'interprétation. Nous avons pu voir comment l'utilisation du plurilinguisme impactait la construction du personnage, et par effet de résonance, la construction de la fable. Nous avons pu également voir comment ces différents éléments fonctionnaient aussi bien sur scène, entre les personnages, et entre la scène et la salle, c'est-à-dire au niveau de la réception de l'œuvre. Tous ces éléments viennent (re)créer un contexte, que nous comprenons via un système de référence. Quand on parle de mimétisme, ce que nous disons, c'est que le système de référence construit par l'œuvre ressemble trait pour trait à celui que nous connaissons dans la réalité. Or, c'est bien avec ces systèmes de représentation que jouent les dramaturgies plurilingues, et nous avons tendance à considérer leur utilisation du plurilinguisme comme purement « poétique » ou « esthétique » quand le système de représentation ne nous est pas directement accessible ou compréhensible.

C'est le cas par exemple de *La Scène*³⁵⁶ de Valère Novarina, qui se trouve être une pièce excessivement bavarde. D'ailleurs, rares sont les didascalies, qui servent à l'occasion à préciser un placement, ou l'allure d'un personnage. S'il y a bien des didascalies décrivant des actions, elles restent très ponctuelles et réduites à leur dimension la plus simple. À l'inverse, les personnages y sont nombreux. La liste d'ouverture en présente dix. À cette liste initiale, il faut rajouter tous les personnages qui apparaissent au fil des pages, parfois uniquement le temps d'une ou deux répliques. Ces personnages se divisent en trois catégories : les personnages mythiques et mythologiques, les humains, connus ou anonymes, et la Machine à dire la suite. Chaque catégorie présente un rapport bien particulier à la langue et au langage.

Les personnages mythiques sont la Sybille et Trinité. La Sybille dans l'antiquité fait le lien entre le monde du divin et le monde des hommes. Toutefois, elle parle en son nom et revendique l'originalité de ses réponses qui ne lui sont pas dictées par une divinité. Ses prophéties sont données sous forme d'énigmes qu'il faudra décrypter pour en comprendre le sens. Trinité est une réinterprétation d'un des principes fondamentaux de la chrétienté : le Père, le Fils et le Saint-Esprit sont ici réunis en un seul personnage. Leurs liens peuvent se résumer de la sorte : le Père est éternel et donne la vie à toutes choses en les nommant, par le truchement

³⁵⁶ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

de son Fils qui est sa parole. Le Saint-Esprit est le souffle par lequel il se manifeste. Ici, ces trois entités sont rassemblées en une seule. L'un comme l'autre ont laissé une empreinte dans notre vie de tous les jours. Si tout le monde ne sait pas nécessairement qui est la Sybille, en revanche des expressions comme « explication sibylline », « c'est sibyllin », ou toutes variantes, font partie du langage courant. Même si nous ne savons pas que cela fait référence à une prophétesse parlant par énigme, nous savons qu'il s'agit de quelque chose d'alambiqué, de difficile à comprendre. Paradoxalement, la Trinité est une référence peut-être plus difficile à saisir si l'on n'a pas eu accès à quelques cours de catéchisme. Toutefois, toute personne ayant eu affaire un tant soit peu au catholicisme reconnaîtra aussitôt la référence.

Pour ce qui est des personnages humains, on a aussi bien des personnalités connues, que des archétypes. Dans la liste initiale, on trouve Frégoli, Diogène et Pascal. Frégoli était un acteur italien, aujourd'hui décédé, connu notamment pour avoir créé un spectacle où il incarnait plus d'une centaine de personnages, chacun avec son costume. Son nom a même été donné à un trouble psychiatrique où la personne délirante est persécutée par quelqu'un de déguisé et changeant régulièrement d'apparence. Diogène et Pascal sont tous les deux des philosophes connus et reconnus, appartenant à des époques et courants de pensée différents. La question qui peut se poser pour ces trois personnages est de savoir à quel point ils peuvent être connus et identifiables. Finalement, à quoi fait-on référence quand on en appelle à ses noms ? Au grand acteur italien ou au trouble psychiatrique ? Aux idées des deux philosophes ou aux philosophes en tant que personne ? Toujours dans la liste initiale, on trouve encore le Pauvre et les ouvriers du drame. Le premier est l'archétype d'une classe sociale, une idée plus qu'un personnage. Il ne se définit ni par ses actions ni par sa pensée. Il traverse les époques aussi bien que les aires géographiques. Les ouvriers du drame quant à eux représentent ceux qu'on n'entend normalement jamais au théâtre : les membres de la régie, de la technique, tous ceux qui agissent en coulisses pour créer le spectacle. Même s'ils n'apparaîtront que rarement dans la pièce, ils figurent d'ores et déjà dans la liste des personnages, leur donnant ainsi un statut essentiel. Ce qui était dans l'ombre, passe alors à la lumière. Là encore, on a donc un jeu sur les références : on nomme et on incarne ce qui d'habitude ne l'est pas. Comment représenter l'archétype de la pauvreté³⁵⁷ ? De la même façon, ce qui est normalement caché dans l'ombre du théâtre vient ici se présenter en pleine lumière, au point de figurer dans la liste des personnages, et ce même si leur présence parlée est minimale.

³⁵⁷ Question qui se pose encore plus si l'on considère que c'est généralement quelque chose que l'on cherche à dissimuler et à faire disparaître.

Sans compter que pour les personnages humains, il faut encore ajouter ceux qui ne figurent pas dans la liste initiale, notamment les quarante-deux personnages de la scène nommée *l'accident du peuple*³⁵⁸. Ici, chaque personnage apparaît, défini par son nom et son prénom, prononce une réplique, qui mentionne en général encore une autre personne avec ses nom et prénom, et disparaît aussitôt. Thibault Perrenoud, Alexia Vidal, Alexis Sweiter, Guillaume Mote, etc., sont autant de noms que nous voyons passer à toute allure. Cette succession produit un effet paradoxal : la présentation de ces personnages avec nom et prénom, là où tous les autres sont soit mythiques, soit des figures, leur donne un effet de réel extrêmement fort, tout en rendant spectaculaire le côté artificiel de la chose. Aussi réels qu'ils en aient l'air, ces noms ne se raccrochent à rien, et leur succession frénétique empêche même de les distinguer réellement les uns des autres.

Dans cette pièce, on ne peut effectivement pas parler de mimétisme. Frégoli peut avoir une conversation avec la Sybille et le Pauvre, on meurt, on range sa tête dans un frigo et on la ressort pour continuer une conversation, la Machine à dire la suite discute avec la Machine à dire beaucoup... Le dialogue lui-même ne suit pas le schéma type d'une conversation. Les échanges semblent décousus, et une réplique n'a pas forcément l'air liée à celles qui l'entourent :

« La machine à dire la suite : Répétez avec moi : *L'inconscient n'a pas qu'un trou !*

La Sybille : Aaôa ! Aaôa !

La machine à dire la suite *chantant* : “Y a trop de tout,

Ça c'est certain : vive le rien !”

Trinité : Lundi dans le gaz, mardi au radar, mercredi à l'ouest, jeudi à la masse, vendredi la tête dans l'seau, samedi sur le flanc, vendémiaire chez poubelle, Samstag déchetterie, dimanche chocolat bleu pâle !

La Sybille : Libère-nous, Seigneur, de ce qu'ils appellent la réalité !

Diogène : Bis³⁵⁹ ! »

Si références il y a, elles sont ici complètement emmêlées : la machine à dire la suite s'improvise gourou dont on répète les paroles, la Trinité nous décrit un quotidien relevant du « métro – boulot – dodo », la Sybille invoque le Seigneur... Le système de référence est donc complètement retourné, détourné. Il n'y a certes pas de représentation mimétique, et pourtant la pièce dégage une étrange impression de familiarité. En se réappropriant les références, en les détournant de leur usage premier, Valère Novarina crée un nouvel espace, un nouveau cadre de

³⁵⁸ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003, p.121-125.

³⁵⁹ *Idem*, p.46.

référence, qui pourtant ressemble étrangement au nôtre. C'est aussi la conclusion à laquelle arrive Céline Hersant en parlant du triptyque dont fait partie *La Scène* :

« Le dialogue chez Novarina se construit véritablement comme un espace où raconter et où répéter rituellement l'origine, un espace où rapprocher des antinomies, inverser les valeurs établies, où retrouver une parole animale, renverser l'ordre du langage et du monde : il n'y a pas loin d'ici à penser que ce triptyque³⁶⁰ forme aussi une Trinité³⁶¹... »

Il y a dans ce texte un retournement des systèmes de référence que nous connaissons. Ce retournement ne crée pas une coupure totale, comme on pourrait en avoir l'impression au premier abord, mais permet au contraire de mettre au jour l'essence des choses. Si bien que d'une certaine façon... il y a bien une certaine forme de mimétisme finalement : un mimétisme de profondeur, attaché à représenter ce qui se dissimule derrière la façade.

On ne peut donc opposer mimétisme et poétique que sur le papier. S'il est intéressant de distinguer ces deux pôles pour mieux les observer, toute opposition ferme entre les deux me paraît purement artificielle et arbitraire. Comme on le voit dans *La Scène*, qui peut nous servir de cas extrême, la distinction n'est pas si évidente, et finalement pas si pertinente. Cette même observation peut se faire plus largement pour les dramaturgies plurilingues : faire cohabiter plusieurs langues, c'est, encore une fois, rendre audible ce qui habituellement ne s'entend pas. C'est rendre matériel ce qui passe inaperçu. Et c'est enfin montrer l'artificiel et l'arbitraire de ce qui nous semble naturel au quotidien.

Le mimétisme comme le poétique dans ces pièces se retrouvent sur plusieurs niveaux de réalité. Le premier niveau, le plus évident, est celui d'une réalité partagée, directement accessible. Elle est constituée de ce que tout le monde peut voir et saisir sans avoir à produire le moindre effort. Cette réalité est facilement reproductible, et sa poétisation consiste souvent à sortir certains éléments de leur contexte quotidien. Du point de vue de la langue, on pourra l'utiliser pour dépeindre une réalité sociale, mondiale, tout en lui donnant des allures qu'elle n'aurait pas en dehors de l'œuvre.

Puis on trouve un niveau de réalité intermédiaire qui nécessite de gratter la surface. Ce niveau reste accessible, mais il demande des efforts supplémentaires : des efforts de recherche, de compréhension. Pour la langue, cela se traduit par l'insertion de multiples références qu'il faut pouvoir identifier pour les replacer dans leur contexte. Ces références peuvent aussi bien

³⁶⁰ Elle fait référence au triptyque composé de *L'Opérette imaginaire*, *L'Origine rouge* et *La Scène*.

³⁶¹ Hersant, Céline, « Dialogue parabolique et fabrique du texte chez Valère Novarina », in *Études théâtrales*, 2005/1 n°33, p.167-174., p.174.

apparaître de façon purement mimétique, pour venir construire un décor, que de façon poétique, afin de produire une atmosphère particulière.

Enfin, mimétisme et poétisation donnent accès à un niveau plus profond de réalité, un niveau qui d'ordinaire nous est inaccessible, puisque caché derrière des couches de faux semblants, d'habitudes, d'automatismes, d'ignorance. Le plurilinguisme dans ces cas-là sert à rendre sa complexité au monde. Mimétisme et poétisation sont dans ce cas de figure difficile à discerner : sans être la représentation formelle d'une situation réelle, le plurilinguisme peut néanmoins donner forme à des difficultés et des impasses invisibles normalement, et pourtant bien réelles. La poétisation représente alors formellement une réalité cachée et en devient donc paradoxalement mimétique.

La langue peut donc être un outil de narration. Elle permet d'identifier et de construire les personnages et la fable dans laquelle ils évoluent. La multiplication des langues dans un même espace utilise autant qu'elle met en avant les imaginaires linguistiques et stéréotypes qui sont les nôtres, ceux qu'elle a intégrés au point que nous n'en avons plus conscience, et qui viennent lui donner du relief, une couleur. Ces œuvres nous obligent à faire face aux systèmes de référence que nous utilisons constamment : soit parce qu'elles y évoluent et les mettent en scène, soit parce qu'elles les détournent et les réinventent. Dans cette configuration, la langue sert la narration : elle raconte, crée et/ou utilise des références culturelles, renvoie à un autre monde, participe à la fable. La langue sert aussi de paysage dans lequel personnages et public évoluent. Certaines œuvres choisissent d'ailleurs de se concentrer sur cette dimension et font de la langue, non plus un simple outil narratif, mais bien un territoire à explorer.

II. La langue comme outil dramaturgique

La langue peut donc dire au-delà des mots mêmes qui la constituent. Dans la partie précédente, j'ai voulu montrer ce qu'elle apportait, au-delà du sens des mots, à la construction des personnages et de la fable. J'aimerais ici interroger le rôle de la langue comme territoire à explorer. Certaines fables s'articulent purement et simplement autour de la difficulté engendrée par la présence de plusieurs langues dans un même espace. D'une certaine façon, ce niveau-là est un niveau attendu, prévisible. C'est la première chose à laquelle on pense si l'on réfléchit à l'utilisation du plurilinguisme sur scène : un usage mimétique dans lequel les langues sont utilisées pour ce qu'elles sont et posent des difficultés qu'on pourrait qualifier d'habituelles,

puisque ce sont celles que nous pouvons nous même rencontrer. Comme j'ai pu l'évoquer précédemment, cet usage est loin d'être le seul. Que permet un usage moins mimétique ? Qu'est-ce que la langue nous dit au-delà des mots ? Qu'est-ce qu'elle construit ? Finalement, dans ces pièces, on explore la langue autant qu'elle nous sert à explorer le monde. Ces expérimentations explorent trois choses : la création d'un espace à partir de la langue, la matérialisation de la pensée, et enfin la langue comme sujet et lieu du drame.

A. Constitution d'un territoire

1. Se perdre dans la langue de l'autre

Langue et espace sont deux choses souvent liées l'une à l'autre. On a tendance à les associer presque systématiquement. Par exemple, on reproche systématiquement aux Français·es d'oublier que le français se parle en dehors des frontières de l'hexagone et que la version que nous parlons n'est pas La Version, mais une variante parmi d'autres. Dans le même esprit, on peut observer les disputes entre Britanniques et États-Unien·nes³⁶² quant aux différentes directions qu'a prises la langue d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique, disputes qui viennent encore témoigner du passé liant ces deux nations. Séparer langue et nation ou espace géographique n'est pas chose aisée. Pourtant, c'est bien ce à quoi nous obligent les dramaturgies plurilingues.

Pour Myriam Suchet, « l'idéal serait d'aborder chaque texte hétérolingue comme une nouvelle planète, sans aucune idée préconçue quant à l'identité des langues qui s'y trouvent mises en œuvre³⁶³. » En effet, si l'on ne considère pas ces textes comme en dehors des frontières auxquelles nous sommes habitué·es, nous allons par habitude projeter ce que nous connaissons, risquant dans le même mouvement de rater ce que le texte cherche à nous dire. Citant l'une des œuvres de son corpus, Suchet disait qu'il ne faudrait pas dire que *The Voice*³⁶⁴ est écrit en anglais, mais plutôt définir l'anglais à partir de la version qui en est présentée dans *The Voice*. L'idéal serait donc de faire le chemin à l'envers : comme si nous ignorions tout des langues présentes au plateau, tâcher de les identifier uniquement pour ce qu'elles proposent devant nous à un instant T. D'une certaine façon, c'est ce qui se passe dans des œuvres comme *Machinations* ou *Le Voisin d'en face* : nous ne sommes plus confrontés à une langue dans son ensemble, mais à des fragments de langues évoluant hors contexte, langues que nous sommes

³⁶² Toujours sur cette thématique, les Canadien·nes rappellent régulièrement que les États-Unis ne sont pas l'Amérique, mais seulement une partie.

³⁶³ Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.37.

³⁶⁴ Livre de Gabriel Okara.

obligés de reconstituer nous-mêmes. Toutefois, cette démarche semble minoritaire. De plus, comme le rappelle Suchet, il est difficile d'oublier réellement l'identité des langues.

« S'il est impossible de lire un texte hétérologue en prétendant avoir tout oublié de nos réflexes linguistiques, on perçoit en revanche aisément que celui-ci modifie les contours des langues familières et révèle l'arbitraire des cartographies linguistiques³⁶⁵. »

On peut toujours faire l'effort de ne pas raccrocher la langue présentée de ce que nous pensons connaître. Cela demande un effort et une certaine conscientisation de mécanismes normalement inconscients, mais reste possible, d'autant que certains textes font justement en sorte de brouiller les pistes autant que faire se peut. C'est bien ce que souligne Suchet : même si nous ne parvenons pas à nous débarrasser complètement de nos réflexes linguistiques, l'hétérologisme nous oblige à justement prendre conscience de ces réflexes. Il modifie dans le même temps les repères que nous avons, comme l'allemand dans *le 20 novembre* qui n'est plus spécialement attaché à l'Allemagne, mais plus précisément au nazisme, ce qui peut aussi bien être vu comme une réduction de l'Allemagne à cette part de son passé, qu'à une volonté de séparer les Allemand·es du nazisme. Plus loin encore, elle nous oblige à prendre conscience des limites arbitraires que nous posons entre chaque langue, chaque ère linguistique.

Ceci est particulièrement flagrant dans une pièce comme *Fuck you Eu.ro.Pa* dont la fable s'articule justement autour de la perte de « repères nationaux ». La narratrice explique qu'à force de modifications des frontières, causées par l'évolution géopolitique de cette zone, la notion de pays est compliquée pour elle :

« Papa, il faut que je te dise quelque chose...

Il paraît que je n'ai pas eu de pays dans mon enfance [...]

À quatorze ans je buvais le vin au goulot.
Je vomissais encore et j'en buvais encore.
Dans mon nouveau pays la guerre a commencé.
Justement quand mes rencontres avec toi, Europe, devenaient de plus en plus fréquentes.
Justement quand je voulais te faire ma première déclaration d'amour.
Je buvais et j'en vomissais encore³⁶⁶. »

Ou encore :

« Comment j'ai remercié, moi, mon pays ?
Le pays que je n'ai jamais vu.
Le pays que tu n'as jamais vu non plus.
Le pays ?

³⁶⁵ Suchet, Myriam, *Op. cit.*, p.37.

³⁶⁶ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007, p.21.

Papa, il paraît que tu n'as pas eu de pays, non plus³⁶⁷. »

Dans cette pièce, la narratrice passe d'un souvenir à l'autre, d'une frontière à l'autre, d'une langue à l'autre, montrant justement la porosité des limites entre chacun de ces éléments. Face au nationalisme auquel on l'oblige (« Plus tard, j'ai appris que lorsqu'on veut faire quelque chose d'indigne du comportement d'un pionnier communiste il suffit d'enlever ton fichu rouge. Tu n'as pas de fichu, tu n'es pas pionnier³⁶⁸. »), la narratrice semble flotter, perdue. Ce flottement semble alors une réaction symétrique à la rigueur à laquelle elle est confrontée. Elle rêve d'une Europe dans laquelle l'herbe est sans doute plus verte :

« Je ne sais pas ce que je faisais de cet argent.
Mais je gardais toujours sept roubles pour ma rencontre avec l'Europe !
Je voulais tant la connaître.
C'était une sorte d'*American Dream*.
En réalité, l'Amérique me faisait peur.
Je l'avais connue grâce à King Kong³⁶⁹. »

La confusion atteint même le monde du rêve puisque l'Europe y est qualifiée d'*American dream*. Or, l'*American dream* renvoie à une idée précise, celle du *self-made man*, littéralement « l'homme qui s'est fait tout seul », et qui, parti de rien, a réussi à construire une entreprise, voire un empire, qui lui permet d'assumer les besoins de sa famille, de se constituer une véritable richesse qu'il transmettra ensuite à sa descendance. L'*American dream* est un rêve de réussite venant récompenser des années d'effort, un rêve auquel n'importe qui peut prétendre, du moment qu'il travaille suffisamment dur pour cela³⁷⁰. Il y a peu de chance que ce soit ce dont rêve la narratrice, qui vit aussi dans une sphère culturelle où l'on récompense le travail, même si la valorisation de ce travail et la récompense qui en découle en passe par d'autres chemins. Ici, l'*American dream* fait figure d'expression figée. Elle ne désigne pas le rêve américain *en soi*, pas plus que les valeurs et le modèle de société qu'il porte. Elle est à prendre au pied de la lettre : un rêve américain, c'est-à-dire un rêve lointain, et plus précisément, loin d'ici. La référence est donc perdue, on conserve simplement le signe. L'*American dream* vient alors représenter le rêve d'une terre lointaine, peu importe alors que cette terre soit l'Europe. Par le détournement de cet idiome, on a bien une modification des cartographies linguistiques (et imaginaires) dont parle Myriam Suchet.

³⁶⁷ *Idem*, p.22.

³⁶⁸ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.18.

³⁶⁹ *Idem*, p.19.

³⁷⁰ La sociologie a depuis montré que les choses étaient un peu plus compliquées que ça, et que les *self-made men* avaient souvent bénéficié de plus d'aide qu'il n'y paraît. Mais les rêves s'encombrent souvent peu de la sociologie, surtout quand ils permettent de faire travailler les gens...

Nous vivons cette modification des cartographies avec la narratrice, qui voit son imaginaire linguistique se modifier au fil du temps. Ainsi, au début de la pièce, elle nous raconte cette anecdote de son enfance se passant dans un ascenseur :

« “Bonjour, dis-je. Au rez-de-chaussée ?
_ *Chto ?* me demande-t-elle sans comprendre. *Mojno po ruski ?*
_ Oui. Je peux le dire en russe, et en anglais, et en français... *Idi na hui. Va te faire enculer. Fuck you !* Mais je préfère le dire dans ma langue. *Du-te în pizda ma-tiiii ! Va te faire foutre³⁷¹.” »*

Ce passage fait écho à une autre tirade d’insulte, plus tard, alors que la narratrice, jeune adulte, vit enfin dans cette Europe qu’elle a rêvée, Europe qui s’avère ne pas être à la hauteur de ses attentes.

« *Fuck you, Amérique !*
Fuck you, Europe !
Fuck !
Pourquoi *fuck* ?
Tu ne jures même plus dans ta langue.
Va te faire foutre, l’Amérique !
Va te faire foutre, l’Europe !
Va te faire foutre, espèce de *fuck*³⁷² ! »

Nous sommes ici face à un personnage qui à force de voir se redessiner les cartographies politiques et linguistiques peine à trouver sa place, à se construire. Face à une instabilité constante, le personnage de *Fuck you Eu.ro.Pa !* est obligé de se rigidifier pour ne pas se perdre complètement. Toutefois, on note quand même toujours une réappropriation des idiomes étrangers. « Espèce de *fuck* » est en effet une insulte qui n’a aucun sens, que ce soit en anglais, ou dans l’absolu. Toutefois, utiliser le juron étranger dans sa propre structure linguistique permet de le faire sien, de l’intégrer, de le faire fonctionner comme tous les autres jurons de notre lexique. De cette façon, la narratrice parvient à régler son dilemme : en faisant rentrer l’idiome étranger dans ses propres cases, elle n’abandonne pas sa propre langue, elle y intègre simplement des éléments nouveaux.

On parle alors d’appropriation de la langue : s’approprier la langue de l’autre, la faire sienne. Le terme recouvre à la fois le fait de parler aussi bien que possible la nouvelle langue, que celui de pouvoir créer à partir d’elle, comme le fait la narratrice de *Fuck you Eu.ro.Pa*. Myriam Suchet³⁷³ émet la critique suivante quant à ce terme : en effet, cette notion indique que

³⁷¹ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.19.

³⁷² *Idem*, p.34.

³⁷³ Suchet, Myriam, *L’imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.43.

les locuteurs et locutrices ne sont pas considérés comme légitimes à parler cette langue. Il y a une sorte de méfiance inhérente à l'emploi de ce terme, comme si finalement, certaines personnes avaient moins le droit de parler une langue, d'émettre une opinion sur elle, ou d'avoir un impact sur elle, quel qu'il soit. Même si comme le dit la chercheuse, il y a bien une notion de créativité dans l'appropriation, de grandes connotations péjoratives demeurent.

Si une langue renferme en elle une culture, des références historiques, un lien avec un territoire géographique, s'approprier une langue, est-ce s'approprier cette culture, ces références historiques, ce lien avec un territoire géographique ? Comment cette tension se manifeste-t-elle dans les dramaturgies plurilingues ?

2. Construire des murs

Dans leur ouvrage³⁷⁴, Georges Lüdi et Bernard Py analysent la situation de familles émigrées en Suisse et observent la façon dont leurs membres développent leurs compétences linguistiques. Ils expliquent notamment qu'outre la question de la langue, la culture prend une place importante pour permettre l'intégration de ces populations dans leur nouveau pays. « C'est donc sur le plan culturel bien plus que sur le plan proprement linguistique que le migrant définira le profil de sa compétence bilingue et de son identité socioculturelle³⁷⁵. » C'est par l'adaptation entre les différentes cultures que les populations migrantes peuvent parvenir à utiliser les différentes langues au mieux, en fonction de leurs besoins, de leurs capacités et de leur situation. Ils expliquent alors qu'il y a trois types de stratégies possibles pour permettre à la personne migrante de vivre dans son nouveau lieu. Ces stratégies viennent redessiner de différentes façons les communautés et territoires.

La première consiste à refuser la différence de culture et à continuer de vivre comme si l'on était toujours dans sa région d'origine. En se reposant sur la communauté parlant la même langue que soi et en limitant les contacts avec les locaux, il est parfaitement possible de continuer à vivre en autarcie. On peut observer ce type de comportement à travers le personnage du poète Jean Moire de *L'Européenne* de David Lescot. L'un des buts de cette résidence fictive d'artistes est de trouver un moyen de communiquer entre les différentes populations de l'Union européenne, un moyen qui ferait justement l'économie des interprètes, comme l'explique le personnage de la linguiste : « Bientôt c'est l'année du dialogue, on m'a demandé de mettre en place des méthodes pour favoriser le dialogue entre les gens en Europe. Donc dans l'idéal si j'y

³⁷⁴ Lüdi, George, Py, Bernard, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang SA, 2003 (3ème édition)

³⁷⁵ *Idem*, p.70.

arrive je vous mets au chômage³⁷⁶. » Ce discours fait écho notamment à la notion de dialogue interculturel telle que défendue par l'UNESCO :

« Dans nos sociétés de plus en plus diversifiées, il est indispensable d'assurer une interaction harmonieuse et un vouloir vivre ensemble de personnes et de groupes aux identités culturelles à la fois plurielles, variées et dynamiques. Des politiques favorisant l'intégration et la participation de tous les citoyens sont garantes de la cohésion sociale, de la vitalité de la société civile et de la paix. Ainsi défini, le pluralisme culturel constitue la réponse politique au fait de la diversité culturelle. Indissociable d'un cadre démocratique, le pluralisme culturel est propice aux échanges culturels et à l'épanouissement des capacités créatrices qui nourrissent la vie publique³⁷⁷. »

Plus loin encore, l'UNESCO promeut notamment le fait que la paix et le dialogue interculturel ne peuvent s'atteindre passivement :

« Garantir la paix est un processus continu, un but à long terme qui nécessite un travail constant, de la vigilance et une participation active de la part de tous les individus. Vivre en paix est le résultat des choix que nous faisons dans toutes les situations que nous confrontons, c'est la décision que nous prenons dans notre vie quotidienne de nous engager dans un dialogue sincère avec d'autres personnes et d'autres communautés peu importe leur lieu de résidence³⁷⁸. »

Par ailleurs, l'UNESCO a mis en place une plateforme³⁷⁹ dont le but est de valoriser les actions allant dans ce sens, qu'elles soient créées par des institutions ou des individus. On peut donc clairement voir un lien entre les objectifs des personnages de *L'Européenne* et une réalité effective de notre monde : dans les deux cas, des solutions doivent être trouvées pour permettre aux personnes de différentes communautés de s'entendre, et se comprendre.

Ainsi, tout au long de la pièce Albine Degryse va chercher à mettre en place des solutions pratiques pour se passer des interprètes, qui représentent non seulement un coût non négligeable pour l'Union européenne, mais qui sont aussi une solution à laquelle les particuliers ne peuvent avoir recours, et surtout qui tuent le dialogue :

« Albine Degryse : C'est bien, vous êtes des professionnels, vous faites ce que vous avez à faire. Seulement tant que vous êtes là, comment voulez-vous que ça dialogue ? Étant donné que notre fonction, c'est de transformer du dialogue en monologue. Vous comprenez ce que je dis ?

Norma Gette : Vous comprenez ?

Albine Degryse : Je vous donne un exemple. On a un débat entre un Suédois et un Italien. Et bien ceux d'entre vous qui traduisent le suédois ne vont traduire que ce que dit le débatteur suédois. Et pareil pour ceux qui font l'italien. Par conséquent ils vont

³⁷⁶ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007, p.27.

³⁷⁷ Article 2 de la déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, disponible ici : http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [consulté le 22/06/2021]

³⁷⁸ Descriptif de la notion de dialogue interculturel et des missions qui y sont liées de l'UNESCO, disponible ici : <https://fr.unesco.org/themes/dialogue-interculturel> [consulté le 22/06/2021]

³⁷⁹ Ici : <https://fr.unesco.org/interculturaldialogue/> [consulté le 22/06/2021]

monologuer. Votre travail c'est ça. Vous prenez un dialogue et vous en faites un monologue. [...] Seulement ça c'est absolument contraire à l'esprit du dialogue. Un dialogue ce n'est quand même pas une alternance de monologues ! C'est un échange, c'est une réciprocité, c'est un partage ! [...] Maintenant mettez-vous à la place de l'auditeur hongrois qui écoute le dialogue suédo-italien ! Qu'est-ce qu'il entend ? Deux monologues en hongrois ! Sur le même ton. Parce que vous êtes tous pareils, tous fondus dans le même moule³⁸⁰ ! »

Traduire, ou comme ici interpréter, revient pour elle à lisser les différences, à remplacer le dialogue par un monologue tout en supprimant toutes les nuances et subtilités individuelles. Le mot d'ordre qu'elle impose donc aux artistes tout au long de la pièce consiste donc à ce que chacun conserve et affirme son identité linguistique. Ainsi, interdiction d'avoir recours à l'anglais comme lingua franca³⁸¹ ou de parler la langue de l'autre s'ils en sont capables. Ce qu'elle vise c'est l'intercompréhension passive, que le linguiste Eric Castagne définit comme suit :

« L'intercompréhension fonctionnelle entre langues, c'est par exemple accéder à la compréhension d'articles de journaux portugais, espagnols, italiens, français, anglais, allemands, néerlandais (ou toute autre langue), sans parler ces langues. C'est aussi un Français qui comprend un Allemand à Berlin ou qui renseigne un Italien à Paris, chacun parlant sa propre langue maternelle et comprenant la langue maternelle de l'autre³⁸². »

Dans le même ouvrage, il explique que l'intercompréhension fonctionnelle n'est pas quelque chose qui apparaît comme par magie, mais plutôt le résultat d'un apprentissage et de la mise en pratique d'une méthode. Tout d'abord, il faut renforcer la maîtrise de sa propre langue afin d'avoir pleinement conscience des rouages qui la constituent. Le but est de pouvoir rendre sa langue plus accessible à l'autre. Castagne explique aussi qu'il est important de maîtriser soi-même une ou deux autres langues, afin de faciliter les passerelles entre différentes familles de langues. En effet, maîtriser d'autres langues permet déjà de connaître d'autres fonctionnements, et ainsi pouvoir plus facilement les repérer et les mettre en place. Un investissement personnel est donc nécessaire pour qu'il puisse y avoir intercompréhension. Or, ce n'est pas ce que prône le personnage d'Albine Degryse, qui semble plutôt partir du principe qu'il suffit que chacun écoute l'autre dans sa langue pour que la compréhension puisse se faire, comme par magie. Elle impose comme règle la conservation dans sa propre langue, et ce afin de faire entendre la richesse des langues européennes. Si l'objectif est noble, sa mise en pratique est percluse de naïveté et ignore complètement les problèmes réels rencontrés par les artistes de la résidence, à commencer par trouver une façon de travailler ensemble et maintenant, la résidence n'étant pas éternelle. Ainsi, le performeur portugais Calisto Quim, après plusieurs minutes d'un dialogue

³⁸⁰ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007, p.27-28.

³⁸¹ On notera d'ailleurs qu'il n'y a aucun artiste dont c'est la langue première parmi les personnages.

³⁸² Castagne, Eric, *Compétences linguistiques et intercommunication*, Reims, éditions Epure, 2013, p.7.

n'aboutissant à rien, finit par abandonner le portugais au profit du français lorsqu'il s'adresse aux musiciens pour leur expliquer ce qu'il attend d'eux, ce qui déclenche les foudres de la linguiste :

« Albine Degryse : Quel ! Dommage, mais quel dommage ! Mais quel gâchis ! [...] Je vous écoutais, c'était magnifique. Chacun s'exprimait dans son propre système idiomatique. Et la parole passait de l'un à l'autre, le portugais répondait au français qui laissait porte ouverte à l'allemand qui entrait en résonance avec le polonais, et c'est devenu beau comme une métaphore, et j'étais là derrière, et mon cœur battait, et j'ai pensé comme une insensée que nous allions réussir ce que personne avant nous n'avait fait... Et puis vous avez sombré dans la facilité. Vous avez entendu qu'ils parlaient français, vous vous êtes mis à parler français, et c'est devenu plat et banal et c'était terminé.

Calisto Quim : Oui seulement j'étais bien obligé parce que...

Albine Degryse : Vous parlez leur langue ? Tant mieux pour vous. Eux ils ne parlent pas la vôtre. Et si vous ne la leur donnez pas à entendre ils en resteront toujours au même point. Pensez un peu au-delà de vous-même. Au-delà de ce qui vous rapporte et de ce que vous pouvez obtenir³⁸³. »

Il y a ici une opposition entre une situation idéale, dans laquelle les individus auraient le temps de faire l'apprentissage de la langue de l'autre et/ou de trouver une solution leur permettant de profiter des différences de chacun au lieu de les vivre comme un obstacle, et la situation réelle, qui nécessite des solutions dans un temps imparti et limité. Or, refuser de prendre cela en compte, c'est justement créer les conditions de l'échec. D'autant que dans cette situation, les différents participants étaient plutôt de bonne volonté : chacun cherchait à comprendre l'autre, ou à se faire comprendre de l'autre, en utilisant les ressources à sa disposition (patience, existence d'une langue commune, passage par des références extérieures, etc.). Mais il est des personnages comme Jean Moire qui refuse justement de faire preuve de la bonne volonté nécessaire à la réussite du projet :

« Calisto Quim (*en portugais, à Jean Moire*) : Qu'est-ce que vous leur avez raconté ? Il y a un message là-dedans ?

Jean Moire : Pardon ?

Calisto Quim (*en portugais*) : Moi aussi je connais bien ça les cryptages. J'utilise ça aussi moi. Pour dire ce que j'ai à dire.

Jean Moire : Je ne suis pas interprète moi, ni traducteur. Si vous voulez me parler vous venez dans ma langue. Même si on vous a dit de ne pas. (*aux interprètes, en pointant vers eux un index menaçant* :) Pas simple hein³⁸⁴ ? »

On retrouve la même contradiction : Jean Moire reconnaît lui aussi la complexité de la situation, mais refuse de faire le moindre effort d'adaptation. Tout comme Albine Degryse, il reste fixé sur son idéal de communication et refuse d'en bouger. On est donc bien dans le premier cas de figure présenté par Lüdi et Py : celui du refus de l'adaptation pour continuer à fonctionner

³⁸³ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007, p.31-32.

³⁸⁴ *Idem*, p.33.

comme dans sa communauté d'origine. Dans le cas de Jean Moire, il s'agit d'une communauté parlant français, il refuse de se mêler aux autres, de faire les efforts nécessaires. Il ne parle directement qu'avec les personnes parlant français, qu'il s'agisse des autres artistes, ou des interprètes, représentés par le public, et refuse ainsi de se mêler aux autres. Quant à la linguiste, elle reste accrochée à son rêve de communication, régie par des conditions idéales, au point qu'elle a du mal à se remettre en cause, à s'adapter à ce qui se passe directement devant elle. Même si ce comportement est moins visible que pour le poète, elle suit néanmoins exactement le même schéma : elle ne peut fonctionner qu'avec des gens désireux de fonctionner comme elle le souhaite. Les autres peuvent passer leur chemin. Dans les deux cas, cette stratégie les isole en partie du reste de la communauté présente. Elle crée des murs et délimite très clairement qui est à l'intérieur et qui est à l'extérieur. Dans cette pièce, le plurilinguisme permet d'explorer la capacité de chacun à maintenir et entretenir les frontières entre les langues, entre les individus, ces mêmes frontières qui selon Myriam Suchet sont redessinées par l'hétérolinguisme. Ici, elles sont plus que bien redessinées : comme si le crayon était passé plusieurs fois sur la même ligne pour en épaissir le trait. L'exploration de la langue ici se heurte encore et toujours à des murs. Toutefois, d'autres explorations, d'autres réappropriations des cartographies linguistiques sont possibles.

3. Se fondre dans la masse.

La deuxième stratégie évoquée par Lüdi et Py³⁸⁵ consiste en l'abandon de sa culture d'origine au profit de la culture d'accueil. Il s'agit pour la personne migrante d'effacer toute trace de différence, en apprenant la langue, en adoptant les coutumes et manières de la communauté d'accueil, et en les pratiquant même avec d'autres personnes de sa communauté d'origine. Le but est d'éviter au maximum d'être considéré comme un étranger par les locaux.

On peut observer cette stratégie dans une pièce comme *The Great disaster* de Patrick Kermann. Dans son périple vers les États-Unis, Giovanni Pastore est amené à traverser plusieurs pays européens. À chaque étape, il change non seulement de langue, mais aussi de nom. Ses pas le mènent d'abord en France où il se fera appeler Jean Berger, puis en Allemagne où il portera le nom de Johan Shaeffer, avant de prendre le nom de John Shepperd pour embarquer vers les États-Unis. La volonté de s'intégrer va pour lui jusqu'à effacer ses origines, l'Italie, le pays d'où il vient. Ceci n'est pas forcément suffisant pour lui garantir un bon accueil.

« alors avons continué à marcher
des rumeurs des bruits guidaient nos pas

³⁸⁵ Lüdi, George, Py, Bernard, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang SA, 2003 (3^{ème} édition), p.70.

en France oui en France il y a du travail
 et des ports tout au nord
 et la frontière la nuit dans les hauts sommets
 et les chemins creux
 c'est ainsi que me suis retrouvé au bord de la mer
 Aigues-Mortes s'appelait le village
 avec d'autres Italiens
 je ratissais la mer dans les marais salants
 deux ans ai passé
 moi Jean Berger [...]

deux ans
 le sel qui colle à la peau
 qui brûle le visage et les jambes sous le soleil d'été
 et puis Jean Berger a dû partir
 oui Giovanni Pastore est reparti
 comme ses autres compatriotes
 à coups de bâton de barre de fer et de fusil ils nous ont chassés
 nous les étrangers qui prenions le travail des bons Français³⁸⁶ »

Malgré les efforts d'intégration, par le travail, par le changement de nom, Giovanni se voit contraint de partir. En effet, ses efforts seuls ne suffisent pas, il faut que les personnes en face soient désireuses de lui laisser une place. Ici, les efforts de Giovanni sont perçus, non pas comme une volonté de s'intégrer, mais comme une façon de voler la place d'un autre. La situation est différente lorsqu'il arrive en Allemagne, où cette fois les choses se passent bien mieux pour lui :

« Hambourg on entendait
 dans les brumes de Hambourg
 des prix de passage défiant la concurrence française,
 mais avant ai dû travailler
 un homme est un homme
 et les grosses Munichoises ne sont pas données
 on en a pour son argent sûr
 vous de là à genoux
 plus rien dans le ventre
 et autre part
 et quand on a pris goût à ces fessiers plantureux et ces poitrines débordantes
 tout s'achète
 aux champs ai ramassé les pommes de terre
 ai fait les moissons
 les vaches le soir
 en automne moi Johan Schaeffer me tapais aussi le houblon
 et la patronne quand le patron ronflait en cuvant sa bière
 suis resté
 jamais rien ne m'est arrivé
 ils aimaient bien les étrangers les Allemands
 ceux qui bossaient dur³⁸⁷ »

³⁸⁶ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999, p.24.

³⁸⁷ *Idem*, p.25.

Son travail et ses efforts paient : il est intégré, profite des plaisirs locaux et parvient même à se faire une place dans le lit de la patronne, au nez et à la barbe du patron. D'une certaine façon, il en devient ainsi l'égal. Malgré tout, il devra reprendre son voyage, car la vie devient à nouveau trop chère pour lui. De retour en France, il explique aux gendarmes ne faire « que passer » pour s'embarquer à Cherbourg sur le Titanic où il conclut :

« vingt ans dans les montagnes
quinze ans à apprendre le français et l'allemand
cinq jours à laver des petites cuillères
et l'éternité à raconter toujours la même histoire
voilà la vie de Giovanni Pastore qui n'aurait jamais dû quitter sa Mamma³⁸⁸ »

Lorsqu'il résume le chemin parcouru, il ne le fait pas en termes de distance. Un seul lieu est nommé : « les montagnes » qui font référence à son village natal, comme si finalement, depuis qu'il l'avait quitté, il n'avait jamais fait que passer sans jamais vraiment s'implanter. Pour le reste, il parle des langues qu'il a dû apprendre pour vivre. Ici le lieu importe peu. Ce qui compte, c'est finalement la façon de communiquer. Parler la langue locale est un élément essentiel lui permettant de trouver du travail, et donc de nourrir son rêve de partir vers les États-Unis. Les derniers lieux sont cette fois évoqués par des durées : vingt ans dans son village natal, quinze ans à voyager entre la France et l'Allemagne où il apprend la langue, cinq jours à occuper l'emploi qui lui permet de faire ce voyage, cinq jours qui deviendront finalement une éternité. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'une fois mort, on ne peut plus vraiment lui attribuer une nationalité, une langue, un emploi. Que l'on parle en termes de territoire ou de communauté, les limites sont donc constamment floues. Le personnage de Giovanni passe constamment les frontières, se réinventant à chaque fois, tout en trouvant le moyen de rester lui-même. On le voit notamment au moment du naufrage, quand il raconte, ou plutôt imagine, comment les différentes personnes croisées au fil du récit, à savoir le commandant Smith, l'ingénieur Andrews et Bruce Ismay chargé du recrutement du personnel, viennent presque le supplier d'évacuer au plus vite :

« ici dans le restaurant à la carte
ne dépendons que de monsieur Gatti
qui a remporté l'appel d'offre
lancé par vous-même monsieur Ismay
ne figurons ni sur le rôle d'équipage ni sur la liste des passagers
sommes totalement indépendants
comme un no man's land à bord du navire
vous voyez bien que je ne puis vous accompagner et sauver ainsi ma vie
c'est juridiquement impossible
or les Pastore ont toujours obéi aux lois et à la Mamma

³⁸⁸ Kermann, Patrick, *Op cit.*, 1999, p.26.

si monsieur Gatti a fui ses responsabilités cela ne regarde que sa conscience,
mais ça ne me relève pas de mes obligations qui figurent dans mon contrat
et quel employeur voudrait de moi là-bas
si ici déjà je me défile à la première occasion³⁸⁹ »

Giovanni brandit ici le fait de devoir respecter ce qui est indiqué sur son contrat. S'il refuse d'évacuer, c'est parce que son contrat l'oblige à répondre à un responsable en particulier, et puisque ce responsable a fui, il est piégé ici en l'absence d'ordre clair. Il met aussi en avant que refuser d'obéir comme il se doit à son contrat actuel ne pourra que lui porter préjudice par la suite. En réalité, derrière ce discours de travailleur (trop) obéissant, se cache en fait une peur panique de l'eau, tenant presque de la superstition, peur transmise dans sa famille depuis la mort d'une aïeule dans la fontaine du village. Quitter la plonge du restaurant où il travaille pour un canot, c'est prendre le risque de se retrouver perdu en mer « comme un bouchon de liège sur l'eau ». S'il a bien voulu s'embarquer sur le Titanic, c'est parce qu'à fond de cale, sans fenêtre et sans accès à l'extérieur, il avait à peine l'impression d'être sur l'eau, ce qui éloignait un minimum l'angoisse familiale. Tout au long de son récit, Giovanni craint les reproches de la Mamma si elle apprend qu'il s'est embarqué sur ce bateau, et considère le fait de voir le bateau couler comme une conséquence normale de cette infraction à la superstition familiale. Tout son voyage sur le Titanic est tiraillé par cette ambivalence. Pour mieux cacher cette peur et les limites qu'elle impose, il apprend à se fondre dans le discours et la pensée des gens qui l'entourent. Ainsi, il n'a pas peur d'être perdu sur un tout petit bateau au milieu de l'océan, il doit obéir à son contrat, ce qui prouvera du même coup sa valeur de travailleur. De la même façon, il réussit à faire passer son choix de poste à la plonge pour une motivation supplémentaire à faire ses preuves :

« quoique je risque pas grand-chose ici
c'est moi qui l'ai demandé
quand monsieur Gatti nous a réunis à Cherbourg
c'était mercredi vers 22 heures
il nous a dit qui faisait quoi et où et comment
et moi j'ai dit
je préfère pas les assiettes
pas à cause du travail en fait c'est plus facile
non
ai dit
monsieur Gatti c'est vous le boss
ça tout de suite il a aimé le mot boss
et il m'a dit Giovanni je t'écoute
alors lui ai demandé de faire les petites cuillères
il m'a regardé droit dans les yeux
c'est là qu'il a ajouté

³⁸⁹ Kermann, Patrick, *Op cit.*, p.39.

toi Giovanni Pastore je sens en toi une volonté
comme une volonté de puissance
texto il a dit ça le boss
et voilà les petites cuillères
en fait ne voulait pas les assiettes,
car les bacs faut les voir
la fontaine de la place c'est un aquarium à côté
le bac pour les petites cuillères ça va
je ne risque vraiment rien
et de toute façon ne le dirai pas à la Mamma³⁹⁰ »

Encore une fois, il déguise sa peur de l'eau. Cette peur qui ne serait sans doute pas acceptée, pas comprise, se transforme ainsi aux yeux des autres en une forte volonté que l'on doit récompenser, ou tout au moins apprécier. La faculté de Giovanni de camoufler ses propres valeurs et angoisses lui permet de s'intégrer plus facilement dans les milieux dans lesquels il évolue.

Le territoire qu'on nous présente ici est donc constamment en mouvement. Il suit l'évolution du personnage, ses besoins, mais aussi ses rêves, ses illusions, ses fantasmes qui viennent constamment redessiner la réalité et ainsi brouiller les pistes, les frontières, et la ligne du temps. Dans les dramaturgies plurilingues, la stratégie d'intégration permet souvent une confusion des espaces et parfois même du temps. Elle permet de montrer l'évolution d'un personnage, mais aussi la façon dont il perçoit son environnement.

Cette stratégie implique de mettre de côté sa propre identité, là où la première consistait en un refus de s'adapter à la nouvelle communauté. La dernière peut alors faire office de juste milieu.

4. Identité bilingue, ou presque

La dernière stratégie que Lüdi et Py³⁹¹ ont pu observer chez les populations migrantes consiste à accepter ses propres différences et à les assumer pour construire une identité bilingue et biculturelle. C'est-à-dire que les personnes vont bien apprendre la langue de la communauté d'accueil, via la presse, la télévision, ou tout simplement en discutant avec les voisins. Elles chercheront aussi à s'intégrer dans la communauté, notamment en participant à la vie associative de leur ville d'accueil, aux événements de quartier, etc. Mais ce faisant, elles n'abandonneront pas pour autant leur propre langue, leur propre culture, et ne chercheront pas nécessairement à le cacher. Elles pourront par exemple conserver leurs propres traditions et assumeront les éventuelles fautes de grammaire et autres inventions dialectales comme autant

³⁹⁰ Kermann, Patrick, *Op cit.*, p.42-43.

³⁹¹ Lüdi, George, Py, Bernard, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang SA, 2003 (3ème édition), p.70.

de façons de communiquer. En effet, ces écarts de langue peuvent devenir une façon de communiquer à part entière et de traduire une identité et une appartenance culturelle. Lüdi et Py disent qu'elles remplissent une fonction métacommunicative et emblématique. C'est une façon d'avertir sur la fragilité de son niveau de langue, et des possibles erreurs qui peuvent en découler, tout en assumant ses propres origines. Toutefois, ils rappellent aussi que toutes les populations n'ont pas la même facilité à s'assumer : « Il est sans doute plus facile pour un cadre américain de parler avec l'accent américain que pour un manœuvre turc de parler avec l'accent turc³⁹². » Le choix d'une stratégie ou d'une autre dépend donc de nombreux facteurs que les individus doivent comparer.

Cette stratégie semble la moins représentée dans le corpus de cette thèse. On la trouve effectivement dans la pièce musicale *L'escalier des aveugles*³⁹³ de Luc Ferrari. Dans cette pièce, le compositeur, français, est guidé par plusieurs femmes espagnoles. Il comprend l'espagnol et le parle un peu, elles comprennent le français et le parlent un peu. Les deux « groupes » passent d'une langue à l'autre. Ni l'accent ni la grammaire ne sont parfaits et chacun·e garde sa couleur linguistique. On ne reprend pas l'autre, on ne le corrige pas, on le guide à travers sa propre langue comme on le guide dans la ville aux alentours. Il y a donc un respect des limites linguistiques de chacun·e, ce qui permet à tous les participant·es de ne pas être en insécurité linguistique et donc d'assumer pleinement leur différence par rapport aux autres. On se rend alors bien compte de l'importance du contexte évoquée par Lüdi et Py : c'est parce que les participant·es se font confiance et se respectent qu'ils peuvent assumer leur niveau de langue sans avoir à changer qui ils sont.

Autre forme de bilinguisme présente dans le corpus : celle des pièces *11 septembre 2001*³⁹⁴ et *Die Hamletmaschine Oratorio*³⁹⁵. Ces deux pièces sont les seules à utiliser deux langues de manière égale. Dans la première, le texte est présenté autant en anglais qu'en français, avec une mise en parallèle qui rend le repérage de la correspondance d'autant plus facile. Dans la seconde, le texte est donné en français et en allemand, mais l'accessibilité y est différente. Certes, on trouve bien l'idée d'assumer la différence : on ne choisit pas une version ou une autre d'un même discours ou histoire, on fait cohabiter les deux dans un même espace, là où ça ne devrait normalement pas être possible. Voir ces deux versions ensemble nous permet de les prendre toutes les deux en compte. Toutefois, on perd la dimension « repérable » à

³⁹² Lüdi, George, Py, Bernard, *Op cit.*, p.71.

³⁹³ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

³⁹⁴ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

³⁹⁵ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000

laquelle faisaient allusion Lüdi et Py. Dans les deux cas, les deux langues sont données sans aucune erreur, ni approximation, ni création linguistique, autre que celle de la pièce en elle-même. Dans les deux pièces, les deux versions sont grammaticalement parfaites, au point qu'elles peuvent parfaitement fonctionner indépendamment. Il n'y a d'ailleurs ici pas de fonction métacommunicative, puisqu'il n'y a pas de personnages communicants entre eux en utilisant l'une ou l'autre des langues présentes. Chaque langue fonctionne ainsi en vase clos. Si ces œuvres sont bilingues, ou en tout cas présentées comme telles, elles ne présentent pas de situation de communication bilingue. Si bien que chaque langue délimite un territoire très précis, obéissant à ses propres règles (de grammaire). Dans le cas de *Die Hamletmaschine Oratorio*, la différenciation gagne même le type de chant ou de voix utilisé pour faire entendre chaque langue. La différence entre les langues est ici tellement assumée qu'on ne voit plus qu'elle.

De la même façon, tout personnage qu'on pourrait supposer bilingue dans les autres pièces du corpus ne se retrouve quasiment jamais dans des situations de communication bilingues. Parmi les exemples déjà évoqués, la narratrice de *Fuck you Eu.ro.pa*³⁹⁶ ! semble pouvoir passer d'un idiome à l'autre en fonction des personnes qu'elle croise. On aurait donc bien un personnage bilingue, voire polyglotte, mais qui dans le même temps refuse continuellement d'être identifié comme tel. Si à plusieurs reprises elle passe d'une langue à l'autre, c'est pour mieux les renier, tout comme le fait le personnage de la pièce *le 20 novembre*³⁹⁷. D'ailleurs, ces deux pièces sont des monologues, et les dialogues présents ne sont que des dialogues rapportés. Là encore, la différence des langues permet de marquer les limites. Elles les redessinent constamment, entre des personnages pris dans des postures de refus de dialogue. Paradoxalement, la multiplicité des langues permet de souligner aussi bien leur capacité à entrer en contact avec d'autres que leur profond isolement. C'est aussi quelque chose que l'on retrouve dans *The Great disaster*³⁹⁸, où Giovanni, qui a voyagé pendant si longtemps, et passé tant d'années de sa vie à apprendre d'autres langues, se retrouve finalement à parler seul pour l'éternité. Le passage suivant le montre de façon d'autant plus flagrante :

« et s'ils comprennent pas
vietato entrare
défense d'entrée
Eintritt verboten
no access
c'est ça l'Europe

³⁹⁶ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

³⁹⁷ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

³⁹⁸ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

les riches en haut
les pauvres en bas³⁹⁹ »

Une fois encore, nous sommes face à un paradoxe : la multiplicité des langues marque clairement une différence, et la volonté de transmettre un message au plus grand nombre. Mais le discours porté est un discours de rejet, d'interdiction. Il vise à refuser la différence de l'autre. Et ce refus de la différence se fait en passant par différentes langues, dont on efface justement la différence en leur faisant dire exactement la même chose. La situation ici présente va encore plus loin qu'un simple refus du dialogue puisqu'elle refuse même de laisser advenir une situation où une rencontre pourrait avoir lieu.

Ainsi, la stratégie de l'identité bilingue telle que présentée par Lüdi et Py est assez peu représentée dans les dramaturgies plurilingues. Quand elle apparaît, elle est généralement détournée. Peut-être parce que justement il s'agit d'une stratégie d'équilibre, et qu'il est difficile de créer du drame à partir d'un équilibre, ou peut-être parce que ces dramaturgies cherchent à explorer les limites, ou les difficultés, que posent les différentes stratégies.

Ces différentes stratégies nous permettent de visualiser les limites, les frontières, que construisent et redessinent les langues sur scène. Dans une logique d'appropriation de la langue de l'autre, le plurilinguisme matérialise le trajet des personnages, leur évolution, leurs doutes et leurs ambivalences. Les langues ici marquent moins une cartographie géographique qu'une cartographie intime des personnages. Le plurilinguisme peut aussi permettre la construction de murs entre les différents personnages, soit en refusant purement et simplement le dialogue, en compliquant les modalités, en refusant toute adaptation, soit en restant campé sur ses positions, en décidant à l'avance de ce que doit être un dialogue sans tenir compte de la réalité. Dans ce cadre, les limites des territoires de chacun·e sont criantes et tout se construit autour. Ensuite, le plurilinguisme peut aussi être une façon de se fondre dans la masse, d'adopter les coutumes de l'autre tout en gardant pour soi celui que l'on est. C'est une solution d'adaptation. Comme pour l'appropriation, elle rend les limites entre les langues, entre les territoires, plus floues, moins évidentes. Elle montre que ces frontières sont finalement toujours en relief et peuvent donc se jouer à différents niveaux. Enfin, l'identité bilingue semble la moins représentée dans les dramaturgies plurilingues. Quand elle apparaît, c'est toujours pour pointer les limites de quelque chose : soit le bilinguisme redessine une frontière franche et indépassable,

³⁹⁹ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999, p.29.

soit il vient compliquer le dialogue, au lieu de le faciliter. Les territoires présentés par ce biais paraissent alors hors d'accès et il semble impossible de passer de l'un à l'autre.

Si le plurilinguisme permet de redessiner les territoires que les personnages occupent ou traversent, il permet aussi de matérialiser leur pensée.

B. Matérialisation de la pensée

Le plurilinguisme permet de matérialiser la pensée sur scène, soit parce qu'il rend compte du lien existant entre langue et pensée, soit parce qu'il matérialise un processus normalement invisible.

1. Les nœuds entre langue et pensée

Les liens qui unissent la langue et la pensée animent depuis longtemps les débats en linguistique. Souvent, la question qui revient est de savoir lequel influence l'autre : est-ce la pensée qui influence la création de la langue, ou est-ce la langue qui sculpte la pensée ? Un peu comme s'il fallait savoir qui est venu en premier entre la poule et l'œuf. Si aujourd'hui, le consensus scientifique semble convenir que les deux sont fortement entremêlés et s'influencent l'un l'autre, il peut néanmoins être intéressant de remonter les discussions qui ont eu lieu afin de mieux comprendre les enjeux en présence.

Pour ce faire, évoquons ce qu'on appelle communément « l'hypothèse Sapir-Whorf ». Sapir et Whorf étaient deux linguistes du début du XX^{ème} siècle, le second ayant été élève du premier. Ils posent l'hypothèse selon laquelle la langue que l'on parle impacterait nos modes de pensée. Sapir part des constats suivants : tout d'abord, la langue donne accès au monde plus largement que ce à quoi nous avons accès directement. Nous pouvons par exemple parler des paysages lunaires, alors que la majeure partie d'entre nous n'y a pas mis un pied. Malgré tout, nous avons les mots pour la décrire et en parler, nous pouvons lire les descriptions faites par d'autres, et ainsi nous faire une idée de ce à quoi la lune ressemble vue de près. Ensuite, il constate que la langue influence notre expérience et qu'on ne peut pas s'extraire des biais qu'elle contient. On peut citer par exemple les différences de traitement entre homme et femme dans la presse. Lorsque l'on parle d'un homme, le gros titre mentionne généralement ses noms et prénoms. Mais lorsqu'il s'agit d'une femme, le gros titre sera en général formé comme suit : « Une femme réalise telle chose ». Ainsi, pour les hommes, on insiste sur la réussite personnelle d'un individu en particulier, alors que pour les femmes, on insiste sur le fait qu'il s'agit bien d'une femme, comme si la grande nouvelle était qu'une femme puisse gagner un prix Nobel d'économie (par

exemple). Au point que des internautes ont fini par créer une page parodique sur Wikipédia⁴⁰⁰ afin de rendre hommage à Une Femme... Une telle différence de traitement médiatique marque dans la langue le traitement différé qui existe encore aujourd'hui entre homme et femme, et par retour, cela impacte la construction des individus.

Pour Sapir, l'analyse de la langue permet de se forger une certaine vision du monde. La langue fonctionne alors comme une sorte de prisme à travers lequel les locuteur·ices ont accès au monde, à la culture et au réel. La langue est alors la matérialisation en mots de la réalité sociale spécifique à une culture. D'une certaine façon, il n'y aurait pas de monde réel objectif, mesurable dans l'absolu. Il n'y a qu'un monde mesuré par la langue que nous parlons, langue qui lui donne sa forme à nos yeux. Si cette hypothèse est, à raison, régulièrement discutée et critiquée dans le domaine linguistique, notamment parce qu'il est difficile de la prouver ou au moins de mesurer sa véracité, dans le domaine littéraire, et par extension le domaine théâtral, elle reste particulièrement intéressante. Prenons par exemple la mort. En français, ce nom est féminin. Sa personnification, la Faucheuse, s'en trouve donc être un être féminin. Dans notre littérature, ceci a permis de faire un lien avec les figures de la fertilité, là aussi, souvent personnifiée au féminin. En revanche, en anglais, qui est une langue genrée naturelle⁴⁰¹, n'attribue pas de genre au terme *the death*. Toutefois, on trouve l'équivalent de la Faucheuse, *the Ripper*, qui sera cette fois considéré comme masculin. Cette différence peut avoir un impact dans la narration. Dans sa série de romans de fantasy, *les Annales du Disque-Monde*, Terry Pratchett fait intervenir la Mort comme un personnage récurrent. Personnage qui est donc un homme. Pour le public anglophone, cela coule de source. Mais pour le lectorat francophone, le genrage au masculin choque, car il ne correspond pas à la figure à laquelle nous sommes habitués·es. Le traducteur a donc pris soin de laisser quelques notes de bas de page afin de clarifier ce point⁴⁰².

Par la suite, Whorf pousse cette hypothèse encore plus loin. À partir du moment où il n'y a pas de réel objectif, mais une réalité découpée par la langue, on pourrait dire que dans la mesure où toutes les langues ne s'intéressent pas aux mêmes éléments, les individus vivant dans ces langues ne s'intéressent pas aux mêmes éléments. Certaines informations essentielles dans une

⁴⁰⁰ Disponible à cette adresse : https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Pastiches/Une_femme [consulté le 21/12/2020]

⁴⁰¹ La linguistique distingue les langues genrées naturelles où les mots n'ont pas de genre attribué sauf en cas de nécessité pour la compréhension, c'est le cas de l'anglais, et les langues genrées grammaticales, où tous les noms ont un genre attribué, comme le français.

⁴⁰² Terry Pratchett parodiant beaucoup le monde universitaire, les notes de bas de page du traducteur à ce sujet sont mêmes devenus un *running gag* faisant partie intégrante de l'œuvre française.

langue deviennent complètement inutiles dans l'autre, et inversement, ce qui peut parfois rendre l'exercice de la traduction difficile. Les différences peuvent être encore plus marquées. Un épisode de *L'été comme jamais*, une série d'émissions proposée par France inter, était par exemple consacré aux « mots qui nous manquent⁴⁰³ ». Comme son nom l'indique, on y parle notamment de mots existant dans une langue, et absents dans l'autre. Le descriptif de l'émission cite notamment le mot français « s'apprivoiser » qui ne connaît pas d'équivalent, ou le mot allemand *Freizeitstress*, le stress du temps libre. Au-delà des différences de lexique, on y parle aussi des différences grammaticales. L'une des invité·es, Valérie Zenatti, écrivaine, traductrice et scénariste, parle ainsi des difficultés posées par le système de temps en hébreu⁴⁰⁴. Elle explique que l'hébreu ne comporte pas tellement de temps grammaticaux, mais plutôt un système d'aspects. De sorte qu'il n'y a pas de passé ou de futur, mais les notions d'accompli et d'inaccompli. Difficulté supplémentaire, l'accompli n'est pas nécessairement dans le passé, et l'inaccompli peut prendre naissance dans le moment présent et se poursuivre. « Le temps n'existe pas de manière absolue et désincarnée. Le temps est profondément lié au mouvement et aux actions que l'on commet⁴⁰⁵ ». Pour illustrer cela, elle prend la phrase « Dieu a parlé » en expliquant qu'il s'agit en quelque sorte d'un futur inversé, et que cette phrase signifie en fait que sa parole résonne encore, c'est une action qui se poursuit. Elle conclut en disant qu'en hébreu, le passé est devant nous, car nous pouvons le voir et l'observer, alors que le futur est derrière nous, puisque nous ne pouvons pas le voir. Ces différences rendent ainsi l'exercice de traduction quelque peu périlleux.

Selon l'hypothèse de Whorf, si votre langue ne prend pas en compte certaines notions, vous seriez alors incapable de les comprendre ou de les appréhender. Si l'on reprend l'exemple de l'hébreu, le français n'ayant pas intégré dans sa grammaire les notions d'accompli et d'inaccompli, nous devrions être incapables de les conceptualiser, de les comprendre. Par extension, la possibilité même de la traduction serait inenvisageable. C'est bien la critique qui est faite à l'hypothèse Sapir-Whorf : certes, la langue que nous parlons crée un prisme et des concepts dans notre esprit, ce qui nous permet de voir, comprendre et formaliser le monde, mais ce prisme et ces concepts n'impactent pas notre faculté de conceptualiser. Cette hypothèse a

⁴⁰³ Barba, Dorothée, « Traduction : les mots qui nous manquent », in *L'été comme jamais*, émission de France Inter, mise en ligne le 19/08/2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/l-ete-comme-jamais/l-ete-comme-jamais-19-aout-2020-0> consulté le 04/02/2021]

⁴⁰⁴ À partir de 12 :16.

⁴⁰⁵ À partir de 13 :08

donc bien ses limites d'un point de vue linguistique et cognitif, mais elle peut toutefois nous être utile dans le domaine artistique.

En effet, il y a une différence notable entre ce qu'étudie la (socio)linguistique et le travail mené ici. Les œuvres présentes dans cette thèse ont été créées de toute pièce. Elles sont le fruit d'une réflexion, d'un travail. Elles s'inscrivent dans un processus et une volonté artistique. Si pour la linguistique, il est effectivement difficile de prouver ou d'infirmer l'existence d'un déterminisme linguistique qui conditionnerait, voire limiterait, notre pensée, en revanche il nous est possible d'observer ces textes comme la matérialisation d'une pensée. Les mots, et plus largement les langues choisies témoignent d'une volonté de construire quelque chose. Par la suite, ces mêmes mots vont entraîner la construction d'un imaginaire. Même s'il reste difficile d'établir des certitudes quant à l'influence réciproque entre langue et pensée, il est intéressant de nous pencher sur les liens que nous pouvons voir apparaître entre les deux.

2. Allo ? Y a quelqu'un ?

La langue permet dans le cadre des dramaturgies plurilingues de matérialiser la pensée parce qu'elle permet de la faire entendre, et de créer à partir des mots un espace sonore dans lequel le personnage peut exister. Ce rapport à la parole change la façon d'être du personnage, et ce que l'on entend de lui. Dans son travail sur la pièce monologuée, Françoise Heulot-Petit fait le constat suivant :

« Le personnage disparaît au profit de sa parole même, il naît de cette parole qu'il ne maîtrise pas. Il ne cherche plus à exprimer ses sensations avant le langage, mais davantage l'unité de son être, qui émerge du magma des mots⁴⁰⁶. »

Une partie de ce que nous sommes est définie par les personnes qui nous entourent : parce que nous nous reconnaissons en elles, ou au contraire parce que nous sommes différents, parce que nous devons adopter un comportement social ou un autre, parce qu'il y a une hiérarchie, des enjeux, etc. Il en va de même pour les personnages de fiction, qui, comme nous avons pu le voir, sont entre autres définis par les enjeux qui les traversent et qui constituent la fable de l'œuvre. Or, dans les pièces monologuées qu'étudie Françoise Heulot-Petit, le personnage ne peut plus se définir par rapport à d'autres, puisque par définition, il est le seul présent sur scène. Bien sûr, les choses sont plus compliquées que cela : le personnage peut toujours faire référence à des absents, ou d'autres peuvent parler à travers sa bouche. Toutefois, ce qu'elle constate, c'est que la parole du personnage prend une tout autre ampleur, une autre valeur. Elle s'emballe,

⁴⁰⁶ Heulot-Petit, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : L'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, 2011, p59

prend vie, échappe au contrôle, vient remplir le vide de la présence de l'autre. La parole ici remplit ce que Roman Jakobson, linguiste, appelait la fonction phatique du langage⁴⁰⁷ : une parole qui vise à créer du lien, à établir, prolonger ou interrompre une conversation, à vérifier que la transmission se fait correctement, à s'assurer de la présence et de l'attention de l'autre. Comme pour compenser sa solitude au plateau, le personnage parle parle parle sans plus s'arrêter, pour exister. Il est parlé plus qu'il ne parle. Il se définit par ce qu'il dit.

Plusieurs des pièces du corpus s'avèrent être des pièces monologuées : *Fuck you Eu.ro.Pa*⁴⁰⁸, *Le 20 novembre*⁴⁰⁹ et *The Great disaster*⁴¹⁰. La construction de ces pièces nous permet de voir la pensée se construire, se matérialiser. Parce que la parole ne rencontre personne sur qui rebondir, elle doit fonctionner en vase clos, presque comme pour fuir le silence. Elle se construit sur elle-même, se perd dans des méandres que même le personnage ne semble pas maîtriser pleinement. Si les mêmes mécanismes se retrouvent dans les pièces dialoguées, les pièces monologuées permettent d'en grossir les effets.

Dans *The Great disaster*, Giovanni raconte sa vie, dans un ordre qui n'est pas nécessairement chronologique, ce qui l'a amené ici, et pourquoi. Sa parole drague avec elle la parole des personnes qu'il a pu croiser, qu'il s'agisse de la Mamma, des passager·es du bateau, ou des officiers. La pièce commence d'ailleurs ainsi :

« et tout finirait ainsi
le 14 avril 1912 à 13h40
majestueux dans le ciel constellé
file à vingt noeuds
glisse sur l'eau
pchui
nuit claire
pas un bruit
il écarte doucement les vagues qui se referment sur son sillage
panaches de fumée éjectée de ses trois cheminées
le vent est tombé
au loin les vigies observent les scintillements des glaces flottantes
la salle de gymnastique vient de fermer
et il effleure la surface plane de la mer
caresse douce
toujours plus vite
vingt et un noeuds maintenant
bientôt le quart
à nous le repos des travailleurs
chauffe

⁴⁰⁷ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.217.

⁴⁰⁸ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁴⁰⁹ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁴¹⁰ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

encore du charbon
pchui
-le courrier est trié chef
-the bus is closed ladies and gentlemen
pchui
-non désolé nous sommes en train de vider l'eau de la piscine
-où c'est qu'on habitera là-bas maman en Amérique
et plus vite
frôle l'écume blanche
pchui
les étoiles tombent dans l'eau⁴¹¹ »

Quelques indices sur cette première page : le temps est fixé, on sait exactement quelle date nous sommes, mais on ne sait pas exactement où nous sommes, si ce n'est que nous sommes sur l'eau, et que nous bougeons. En revanche, on ne sait pas qui parle. Le narrateur n'est pas encore présenté, et ne le sera pas avant la page 10. Ce qui est d'autant plus perturbant que la présence de tirets semble indiquer une parole extérieure, comme une citation. Mais là aussi, ces citations ne sont pas attribuées. Elles sont comme flottantes dans l'air, attrapées au détour d'un couloir. On ne sait pas qui les dit, à qui, ni pourquoi, et surtout on ne sait pas pourquoi celles-ci nous sont données plutôt que d'autres. Elles peuvent aussi bien être un arrêt sur image de ce qui se passait juste avant que le Titanic ne coule, que de simples morceaux choisis de la vie sur le paquebot. Si bien que finalement, même si la date et l'heure de l'événement sont précisément épinglées dès la première ligne de la pièce, le temps est complètement distendu, et non linéaire.

Cette non-linéarité temporelle se retrouve ensuite tout au long de la pièce. Car non seulement on retrouve dans la bouche de Giovanni les paroles d'autres, pas toujours identifiés, mais aussi des références postérieures au naufrage du Titanic. Comme si le fait qu'il puisse encore parler alors qu'englouti au fond de l'océan Atlantique le plaçait automatiquement hors du temps. Très vite, il parle des tableaux de Ken Marshall. Or le peintre ne naîtra qu'en 1950, soit des années après le naufrage du Titanic, sujet de nombre de ses peintures :

« me rappelle le tableau de Ken Marshall
à l'Académie de Londres je crois
vu il y a quelques années avant d'embarquer⁴¹² »

Nous sommes donc face à un personnage capable de se souvenir du futur, comme une prophétie finalement. Plus avant, d'autres références au futur sont faites, notamment à travers des slogans particulièrement connus tels que « No pasaran⁴¹³ » ou encore « No future⁴¹⁴ ». Même si les liens

⁴¹¹ Kermann, Patrick, *Op cit.*, p.7.

⁴¹² *Idem*, p.10.

⁴¹³ *Id.*, p.30.

⁴¹⁴ *Id.*, p.22.

peuvent paraître moins évidents au premier abord, ils sont finalement parfaitement logiques. *No pasaran* était utilisé par les partisans de la seconde république espagnole entre 1936 et 1939 contre les rebelles nationalistes. « Ils ne passeront pas », le ils se référant aux rebelles. Dans *The Great disaster*, son utilisation est assez similaire. On la retrouve dans la bouche de deux industriels discutant finance :

« -vous avez vu les actions de la Royal Dutch remontent
-oh hier j'ai acheté cinq mille Guister bon rendement
-vous avez appris qu'il y avait des mouvements sociaux dans leurs usines
-ah bon
-pas grave cela n'affectera pas les cours en bourse
-vous pensez
-bien sûr et puis la police les matraque ces canailles
-et tant que nous nous serrons les coudes vous savez no pasaran
-oui c'est ça un peu de solidarité quoi
-vrai no pasaran⁴¹⁵ »

Certes, il n'est cette fois plus question de la direction de tout un pays, mais l'idée reste la même : les personnes au pouvoir se frottent les mains devant le soulèvement populaire et comptent bien le tuer dans l'œuf.

Le *no future* connaît un sort relativement similaire. Il s'agit initialement d'un slogan du mouvement punk britannique tiré de la chanson *God save the Queen*⁴¹⁶ des Sex Pistols sortie en 1977. La chanson parle de la politique de la reine, décrite comme fasciste, du pouvoir de l'argent, et comment la figure aimable de la reine permet de cacher la souffrance du peuple : « God save the Queen / We mean it man / And there's no future / In England's dreaming⁴¹⁷ ». L'atmosphère générale de la chanson est donc plutôt colérique et nihiliste. Par la suite, *no future* sera l'un des slogans emblématiques du courant punk. Voici ce qu'il devient dans la bouche de Giovanni :

« maintenant il faut que je parte
il n'y a plus personnes ici
les villages se vident
se déversent dans les bourgs
qui se déversent dans les villes
qui se déversent dans les ports
qui se déversent dans les paquebots
qui se déversent dans les United States of America
et Giovanni aussi veut connaître le paradis sur cette terre

⁴¹⁵ Kermann, Patrick, *Op. cit.*, p.30.

⁴¹⁶ Que vous pourrez écouter ici si vous le souhaitez : <https://www.youtube.com/watch?v=yqrAPOZxgzU> [consulté le 17/02/2021]

⁴¹⁷ Sex Pistols, « God save the queen », *Never mind the bollocks, here's the Sex Pistols*, Warner/chappell Music Ltd, Rotten Music Ltd, 1977, « Que Dieu sauve la reine / On le pense vraiment mec / Et il n'y a pas de futur / Dans les rêves de l'Angleterre », notre traduction

les villages sont vides
plus de travail ici
no future ils disent en américain
Mamma je m'en vais Mamma je t'aime
alors elle m'a serré dans ses bras⁴¹⁸ »

Si ici il n'est pas question de l'Angleterre de Margaret Thatcher, on voit quelques similitudes : notamment cette impression d'impasse, que le pays dans lequel on vit n'a plus rien à offrir et qu'il faut partir pour avoir une meilleure chance, parce qu'ici il n'y a pas d'avenir. On notera quand même que si l'utilisation du *no future* correspond à son usage d'origine, il est surprenant de le voir étiqueté comme étant de l'américain, alors qu'il est bel et bien tiré de la culture britannique. Peut-être justement pour traduire encore plus les rêves d'Amérique de Giovanni, cherchant à trouver un endroit où l'herbe serait plus verte.

Le plurilinguisme permet ici d'ouvrir la pensée de Giovanni à diverses époques, divers courants de pensée. Les discours des autres aussi bien que les références antérieures viennent construire sa parole, la compléter, lui permettre d'avancer. La construction de la pensée dans cette pièce transparaît aussi dans l'utilisation de la ponctuation, ou plus précisément, dans son absence. Il n'y a pas de majuscule en début de phrase, pas plus qu'il n'y a de point pour les finir, à l'exception de quelques rares points d'interrogation. Même la lettre de Cecilia que Giovanni retrouve est dépourvue de toute forme de ponctuation. Cela contribue à donner l'impression que nous voyons la pensée se former devant nous, que nous sommes témoin des vagues qu'elle forme, de ses aller-retour. On ne sait pas quand commence une pensée, quand elle se termine. Ce qui la rend d'autant plus perméable à la présence d'autres paroles, d'autres réminiscences.

On retrouve exactement la même mécanique dans *Le 20 novembre*⁴¹⁹. Là aussi, absence totale de ponctuation à l'exception de quelques points d'interrogation. Finalement, la ponctuation la plus récurrente est la didascalie « Silence » qui parcourt régulièrement le texte comme on peut le voir dès l'ouverture de la pièce :

« *Lumière*
Oui
O.K.
O.K.
Silence
C'est moi
Vous me regardez
Je suis là

⁴¹⁸ Kermann, Patrick, *Op. cit.*, p.22.

⁴¹⁹ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

Je vous regarde
Vous connaissez pas mon nom
Mon nom a pas d'importance
Silence
Regardez-moi
Ou me regardez pas
Comme vous voudrez
Silence
Vous serez obligés
tôt ou tard
de me regarder
Silence
Je vous regarde
Silence
Aujourd'hui
Bientôt
Silence
Dans 1 heure et 12 minutes
Si ma montre déconne pas
Si aucune autre montre déconne
Là, ce sera l'heure
Mon heure⁴²⁰ »

À l'instar de Giovanni dans *The Great disaster*, le personnage ne se présente pas. Si la parole de Giovanni est souvent remplie de celle des autres, celle de Sebastian s'interrompt, se coupe. Comme s'il cherchait ses mots, ou plus précisément, comme s'il cherchait ce qu'il faut dire dans pareil moment : que dire quand on s'apprête à ouvrir le feu dans son école ? Et surtout... comment justifier son geste ?

Lorsque de tels événements se produisent, nous avons tendance à vouloir trouver un coupable. Sont souvent pointés du doigt : les jeux vidéo, la musique metal, la télévision, et plus récemment, les réseaux sociaux. Au point que parfois, on en vient à plaquer des raisons préconçues sur leurs actes et à passer sous silence leur propre discours. Dans cette pièce, Lars Norén rend la parole à Sebastian Boss, en ne lui opposant aucune restriction, aucune limite. D'un point de vue éthique, ce choix peut être discuté. En effet, il s'agit d'une parole violente et problématique. Ne rien lui opposer peut donner l'impression d'excuser les actes monstrueux qui en découlent. Toutefois, rejeter en bloc cette parole revient à rejeter hors de l'humanité les personnes qui la profèrent, et bloque toute possibilité de compréhension. En travaillant sur les écrits laissés par le vrai Sebastian, en les montant, en créant des passages entre les différents espaces virtuels où il s'exprimait, Lars Norén propose un véritable chemin dans la pensée du jeune homme. Nous voyons la parole, et la pensée qu'elle cherche à porter, se construire devant nous. Si elle est bel et bien problématique, cette parole cherche à donner du sens à ce qui n'en

⁴²⁰ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.9.

a pas à première vue. La parole qui nous est présentée ici nous permet de suivre la pensée de Sebastian pour voir comment il justifie, auprès des autres, et auprès de lui-même, sa propre violence. D'abord, le personnage force le public à prendre conscience de sa présence, à se souvenir de lui.

« Je veux que mon visage soit gravé dans vos crânes
Je veux plus fuir
Rit
Vous aurez un souvenir
pour la vie
salauds
Depuis que j'ai six ans vous vous êtes moqués de moi
Maintenant vous allez
payer
Silence
Si l'avenir se présente
comme ça
il m'intéresse pas⁴²¹ »

Régulièrement, tout au long de la pièce, on peut voir arriver divers souvenirs de violences infligées par ses camarades de classe, ou même par le corps enseignant. Plus largement, il fait part de son sentiment d'inadéquation avec le monde qui l'entoure :

« Je serai une espèce d'enculé de raté pour le reste de ma vie
Quand on sait qu'on sera jamais heureux dans sa vie
et que toutes les bonnes raisons pour ça se multiplient
d'un jour à l'autre
il reste
rien d'autre
que de quitter cette vie de merde
que j'ai pas demandée
Je l'ai pas demandée
Ça suffit maintenant
Vous entendez
*Silence*⁴²² »

La parole du personnage oscille ainsi entre ses souvenirs, la rancœur qu'il éprouve et le dégoût général du monde qui l'entoure, ce qui construit petit à petit les raisons qui le poussent à agir. Tout comme la parole et la pensée de Giovanni, les souvenirs et les réflexions de Sebastian sont ici entremêlées de références extérieures :

« Oui, je sais
Des héros courageux
m'ont précédé
Robert Steinhäuser
en avait marre lui aussi de cette merde

⁴²¹ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.10.

⁴²² *Idem*, p.13-14.

Le 26 avril 2002 il est allé dans le lycée Gutenberg à Erfurt
et il a tué 16 personnes
et puis il s'est tué lui-même
Et les deux gars de Columbine
ils ont tué 13 personnes⁴²³ »

On constate effectivement une certaine filiation entre les différents auteurs de *school-shooting*. Le mode opératoire est sensiblement le même : mise en ligne d'écrits ou de vidéos annonçant la volonté de l'adolescent de passer à l'acte, entrée dans l'établissement scolaire, tirs dans la foule sans autre raison que l'ici et maintenant, avant de finalement se suicider sur les lieux mêmes. On observe aussi une tendance à citer les « précédents » : mêmes vêtements, comme s'il existait une panoplie du tueur en milieu scolaire, même mise en scène, voire des commentaires directs sur les actions de ses prédécesseurs. Tout ceci leur permet sans doute de s'inscrire dans une généalogie commune, qui leur permet de légitimer leurs actes, au moins envers eux-mêmes. De plus, cela crée aussi une certaine mythologie : pour (le personnage de) Sebastian, les tueurs de Columbine et Erfurt sont vus comme des « héros courageux ».

C'est bien parce qu'il s'agit d'une pièce monologuée, et que rien ne s'oppose à la parole de Sebastian, que l'on peut voir cette pensée se construire par la parole, avec tout ce qu'elle contient de dérangeant et de violent. Dans les deux cas vus ici, le monologue permet au personnage d'affirmer sa parole tout en se perdant dans le fil de ses pensées. Même lorsqu'il y a une adresse, comme c'est le cas pour Sebastian qui interpelle directement le public, elle reste secondaire. Elle est un prétexte dont le personnage se saisit pour faire entendre sa voix et continuer d'exister à travers elle. Dans les deux pièces, les personnages sont d'ailleurs confrontés à leur propre mortalité : Giovanni parce qu'il vient de mourir au fond de l'océan, Sebastian parce qu'il sait qu'il va se tuer après coup. Tous deux parlent pour exister, pour laisser une trace. L'absence de ponctuation, la versification et même le recours au plurilinguisme permettent de faire tomber les limites habituelles du dialogue (ancrage temporel et géographique, respect des règles de conversation).

3. Parler à l'autre... ou pas.

Cette question de l'adresse vient se poser encore autrement dans *Fuck you Eu.ro.pa*⁴²⁴. La narratrice semble à la fois parler à son père, essayer de répondre à la question posée pour le concours, tout en expliquant pourquoi elle ne peut pas y répondre. La parole bute, se contredit,

⁴²³ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.54.

⁴²⁴ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

revient en arrière. Dès le début de la pièce, on comprend qu'il y a quelque chose d'anormal dans la parole qui est transmise :

« Papa, il faut que je te dise quelque chose...

Adipsie,
Aérophobie,
Anémie,
Cyphose,
Cystite,
Cholécystite,
Diaphorèse,
Dysenterie,
Encéphalite,
Phobie,
Glossite,
Hypoesthésie,
Hypocondrie,
Immunothérapie,
Lipothymie,
Méningite,
Microcéphalie,
Myopie,
Nécrose,
Névralgie,
Oligophrénie,
Paralyse,
Paranoïa,
Pyémie,
Poliomyélite,
Psychopathie,
Rachitisme,
Ramollissement,
Schizophrénie,
Sclérose.

Papa, il faut que je te dise quelque chose...
Papa, ceci n'est pas un message d'adieu
Une lettre,
Ou un discours.
Non.
Tu sais trop bien que je n'ai jamais aimé les discours.
Papa, ceci est un essai⁴²⁵. »

Le texte est adressé à Papa. Mais à peine la première phrase passée, la narratrice se lance dans une longue énonciation de maladies diverses et variées, aussi bien mentales que physiques, sans qu'on ne voie de lien, autre qu'alphabétique, entre elles. La liste à peine terminée, la narratrice s'adresse à nouveau à son père, comme si de rien n'était. Comme si ces mots étaient sortis de sa bouche sans qu'elle n'en ait vraiment conscience, ou sans qu'elle y puisse grand-chose.

⁴²⁵ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.15-16.

Comme si elle avait tourné cette liste dans sa tête pendant si longtemps qu’au moment où elle a enfin la parole, la liste sort sans attendre. Dans la foulée, elle cherche aussitôt à étiqueter ce qu’elle est en train de dire, à le faire rentrer dans une case. Voici ce que ce n’est pas, voici ce que c’est. Ce n’est pas une lettre, pourtant elle est adressée ; ce n’est pas un discours, pourtant il est proféré par une seule personne devant un public via le dispositif théâtral. C’est un essai... et en même temps non :

« Papa, ceci est un essai pour un concours lancé par le Club des jeunes premiers ministres.
Que m’a donné mon pays et comment je l’ai remercié ?
Papa, je ne participerai pas à ce concours.
Je ne correspond pas aux critères⁴²⁶. »

C’est un essai basé sur la question posée pour le concours du Club des jeunes premiers ministres auquel elle ne participera pas. Ainsi, dès les premières pages de la pièce, la parole laisse voir l’ambivalence et les contradictions du personnage. Certes, elle ne participera pas au concours, mais il n’en demeure pas moins que la question posée par celui-ci déclenche une réflexion sur elle-même et sur sa vie. C’est cette réflexion qui nous est donnée à voir ici : une pensée qui se construit, dans ses aller-retour, ses contradictions, ses méandres, et parfois d’étranges fragments sans statut, comme cette liste en ouverture.

Par la suite, le plurilinguisme vient marquer d’autant plus cette pensée qui cherche à se construire. Par exemple, dans le dialogue de l’ascenseur déjà évoqué :

« “Bonjour, dis-je. Au rez-de-chaussée ?
_Chto ? me demande-t-elle sans comprendre. *Mojno po ruski ?*
_Oui. Je peux le dire en russe, et en anglais, et en français... *Idi na hui. Va te faire enculer. Fuck you !* Mais je préfère le dire dans ma langue. *Du-te în pizda ma-tiiiiii ! Va te faire foutre*⁴²⁷.” »

Le plurilinguisme vient jeter la confusion sur plusieurs aspects : il ne nous est donnée aucune traduction pour aucune des occurrences présentes, pour certaines, il y a même un doute sur l’identité de la langue⁴²⁸ parlée. Si nous ne parlons par ces langues, nous devons reconstituer ce qui est dit à partir des indices fournis. Mais ceci vient se heurter à un autre problème : dans quelle mesure ce que nous dit la narratrice correspond-il à ce qui s’est vraiment passé, et dans quelle mesure cette scène est-elle fantasmée ? A-t-elle réellement parlé de la sorte à cette femme ? Ou bien est-elle en train de rejouer cette scène en sa faveur, comme il arrive à tout le monde de le faire ? La première hypothèse reste plausible, puisque la narratrice nous a par

⁴²⁶ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.17.

⁴²⁷ *Idem*, p.19.

⁴²⁸ Quelle est « ma langue » quand toute la pièce s’articule autour de la perte de repères culturels et nationaux et que la langue natale semble n’être jamais nommée ?

ailleurs raconté d'autres faits d'armes du même acabit. La seconde l'est tout autant, puisque dans le cadre d'une rêverie, on peut effectivement se laisser aller à envisager toutes les possibilités, à les additionner, et à monter en amplitude, plus que de raison. N'ayant face à nous que la parole de la narratrice, il nous est impossible de trancher. Tout ce que nous pouvons faire, c'est suivre le fil qu'elle déroule pour nous, fil qu'elle-même semble suivre au hasard des associations d'idées.

Dans les pièces monologuées vues jusqu'ici, nous étions vraiment face à un personnage seul, parlant au public, à lui-même, à un personnage imaginaire, quand les trois ne se confondent pas. Pourtant certaines formes de dialogue peuvent faire penser à du monologue. C'est par exemple le cas de *The Cave*⁴²⁹ de Steve Reich. Dans cette pièce, les personnes que l'on entend et que l'on voit sont en fait des personnes qui ont été interviewées pour cette œuvre. Elles répondent à des questions. Si l'on part du principe qu'un dialogue est un échange de répliques entre minimum deux personnes, alors une interview rentre bien dans ce cadre. D'un autre côté, une interview relève moins de l'échange, comme est censé l'être un dialogue, que de la demande d'informations. L'interviewer doit faire en sorte de s'effacer le plus possible afin de laisser la parole à l'interviewée, guidant simplement la conversation par des questions ponctuelles. Finalement, une interview est sans doute bien plus proche du monologue guidé, que du dialogue.

Cela est particulièrement visible dans le dispositif proposé dans *The Cave*. Pour cette pièce, on a posé à chaque personne les questions suivantes : pour vous, qui est Abraham ? Sarah ? Agar ? Ismaël ? Isaac ? La pièce est découpée en trois actes, chaque acte correspondant à une culture, une aire géographique et une période : l'acte I correspond à Jérusalem-Ouest et Hébron durant les mois de mai - juin 1989, l'acte II à Jérusalem-Est et Hébron en juin 1989 et juin 1991, et l'acte III à New York et Austin en avril-mai 1992. La question posée apparaît sur les écrans, généralement dans une petite vidéo en très gros plan où l'on peut voir, et entendre, un stylo écrire la question. La vidéo de la personne interviewée apparaît ensuite sur les écrans. Elle parle en face caméra. Il n'y a donc aucune trace de la personne ayant posé la question. L'interviewer disparaît complètement pour que n'existent plus que la question, et la personne formulant sa réponse.

⁴²⁹ Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

Les deux premières interviews permettent d'ailleurs très bien de se rendre compte du traitement de la parole dans cette œuvre. L'homme qui répond en premier à la question⁴³⁰ « Qui est Abraham ? » y répond par une longue liste, qu'il tient de son père : « I was brought up to think like that, and I guess I still think like that. It's stuck in my mind. My father when I was a young person, well, actually a child, used to count the names of our ancestors, starting with Adam, going all the way down to the twelve ancestors. I remember⁴³¹. » Il fait ensuite toute la liste, en expliquant les étapes éventuelles, jusqu'à arriver à lui. L'ancrage temporel ressort très fortement de cette première réponse, non seulement parce qu'il présente cette généalogie allant de l'origine jusqu'à lui-même, mais aussi parce qu'il replace régulièrement différents éléments à l'intérieur même de cette généalogie. Il nomme la place de son père, qui lui a transmis tout ceci, interrompt son énumération pour replacer un élément. Son discours est aussi émaillé des verbes « think » et « remember », qui agissent comme des ponctuations, le temps qu'il retrouve l'information qu'il souhaite partager. Ici, l'interview disparaît complètement. On ne l'entend pas, et d'une certaine façon, cet homme pourrait très bien se raconter tout ceci à lui-même, justement comme une récitation, ou un souvenir que l'on ressasse. L'interview est alors un prétexte à la parole, une occasion de nous faire entendre le monologue interne de cet homme, qui semble se transmettre de génération en génération.

Le traitement de la seconde interview⁴³², qui répond toujours à la même question, est différent. Si le premier interviewé déroule le fil de ses souvenirs à mesure qu'ils lui reviennent, en silence, et en plan fixe, la parole de la seconde interviewée est aussitôt accompagnée par de la musique. Sa place sur les écrans n'est pas du tout la même non plus. Alors que l'homme n'apparaissait que sur un écran, en plan américain, la femme, elle, apparaît sur plusieurs, en plan américain, en alternance avec un très gros plan sur les cheveux au niveau de sa nuque. Là où l'homme pouvait dérouler le fil de sa mémoire sans interruption, elle est régulièrement interrompue. Elle commence sa phrase, doublée par la musique, elle est coupée, mais la musique continue. Par la suite lors de ses interruptions, la musique reproduit la prosodie et la mélodie de sa parole. Elle vient alors prendre le relai et fait entendre autre chose. Le discours de cette femme est moins personnel. Là où l'homme qui la précède cherche à montrer le lien de

⁴³⁰ Son passage commence à 3 :06, disponible ici : https://youtu.be/U9MTxLCv_nw?t=186 [consulté le 23/02/2021]

⁴³¹ « J'ai été élevé à penser comme ça, et je suppose que je pense toujours comme ça. C'est ancré dans mon esprit. Mon père, quand, j'étais une jeune personne, enfin quand j'étais un enfant en fait, avait l'habitude de compter les noms de nos ancêtres, en commençant par Adam, déroulant la liste des douze ancêtres. Je me souviens. » [traduction personnelle] À partir de 3 :28 ici : https://youtu.be/U9MTxLCv_nw?t=208 [consulté le 23/02/2021]

⁴³² À partir de 4 :48 ici : https://youtu.be/U9MTxLCv_nw?t=287 [consulté le 23/02/2021]

filiation existant entre lui, Abraham, et tous les hommes entre eux, sa réponse à elle est plus centrée sur le personnage d'Abraham, que sur ce qu'il représente pour elle personnellement. Très rapidement, d'autres personnes viennent à leur tour répondre à cette question, toujours en se concentrant sur Abraham, et non sur leur propre personne. Ainsi, les interviewé·es se succèdent rapidement, toujours doublé·es par la musique qui vient faire un lien entre eux. Dans cette partie, le lien ne se fait pas par ancrage généalogique, mais par un lien musical qui vient les connecter les un·es aux autres. La musique vient donc souligner une pensée qui prend forme aux fils des intervenant·es, elle la matérialise.

Ainsi dans *The Cave*, dialogues et monologues se confondent et se mélangent. Ce qui était un dialogue devient monologue grâce à l'effacement d'une des parties, ce qui était monologue de l'interviewé·e devient dialogue avec des personnes qui ne se sont jamais croisées, tout en donnant l'impression d'un monologue musical. Par le traitement musical de la parole, son montage, et ses effets miroirs, nous pouvons voir, et surtout entendre, la pensée se former devant nous.

La langue matérialise la pensée. L'usage de la ponctuation, de la versification, mais aussi la musicalisation de la parole font entendre les chemins qu'elle doit prendre : le rythme parfois hésitant, les irrégularités, les boucles. Si l'on creuse ce qui est dit, les multiples indices, notamment géographiques et temporels, permettent de situer le contexte du personnage, son parcours, son histoire, ainsi que les valeurs qu'il porte. Le plurilinguisme participe aussi bien à la poétisation de la parole, en accentuant son caractère musical, qu'à la disposition d'indices contextuels qui viennent préciser l'ancrage de la pensée. La langue vient matérialiser quelque chose auquel nous n'avons normalement pas accès. Elle en fait quelque chose de visible, de tangible. Et si nous ne pouvons l'attraper que du coin de l'oreille par moment, cela reste néanmoins prégnant et bien présent.

Si la langue permet de matérialiser la pensée, elle peut aussi devenir l'objet même du drame : c'est par elle que le drame se manifeste, et même parfois, c'est la langue qui devient le plus grand drame de la pièce.

C. *Matérialisation du drame*

Dans une dramaturgie monolingue, la langue est un des outils dramaturgiques permettant de porter le drame. Par le discours, les personnages racontent leur situation, leur lien, les enjeux qui les habitent. Si d'autres éléments interviennent dans la construction de

l'intrigue (décors, déplacement, jeu des acteur·ices, etc.), la langue y participe grandement. Pourtant, elle possède aussi ses limites, limites qui ont notamment pu être explorées au travers du théâtre de l'absurde. Ce n'est bien sûr pas la seule forme à avoir exploré ces limites, mais elle présente des similarités intéressantes avec les dramaturgies plurilingues. Dans son livre *Théâtre de l'absurde*⁴³³, Martin Esslin revient notamment sur ce courant et ce qui le distingue de ce qui se fait au théâtre à la même époque. Élément distinctif de cette période pour lui : la perte de sens et de repère causée par la Seconde Guerre mondiale :

« Ce qui distingue cette attitude est le sentiment que les certitudes et les articles de foi du passé ont été balayés, parce que mis à l'épreuve, ils se sont démontrés insuffisants ; tombés en discrédit, ils ont été tenus pour des illusions sans valeur, infantiles. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le déclin de la foi religieuse fut masqué par les religions de remplacement, telles que la foi dans le progrès, dans le nationalisme et dans les différents leurres totalitaires. Tout ceci fut pulvérisé par la guerre⁴³⁴. »

La Seconde Guerre mondiale marque un tournant. Le théâtre, tout comme les autres formes d'art, est alors confronté à la difficulté de représenter, de faire sens, de ce monde. Esslin oppose alors les apports de Sartre et Camus au théâtre avec ceux des auteurs du théâtre de l'absurde. Pour lui, Sartre et Camus utilisent une langue soutenue, qui leur permet de créer une argumentation élégante et rondement menée. Mais ce type d'écriture entretient la conviction que « le raisonnement logique peut offrir des solutions valables à l'existence et que l'analyse du langage conduit à la découverte de concepts fondamentaux⁴³⁵. » Or, si les événements de la Seconde Guerre mondiale ont remis en cause la possibilité d'une quête du progrès ou de sens, par effet ricochet, la capacité de la langue à dire et à faire sens est aussi remise en cause. À l'inverse, la langue que proposent les auteurs du théâtre de l'absurde ne cherche plus à donner du sens au monde, bien au contraire :

« Cela implique en soi une contradiction que les auteurs dramatiques de l'Absurde tentent, plus par instinct et intuition que par un effort conscient, de surmonter et de résoudre. Le Théâtre de l'Absurde a renoncé à argumenter de l'absurdité de la condition humaine, il la *montre* simplement dans l'existence, c'est-à-dire que des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence⁴³⁶. »

Il ne s'agit plus de faire sens, ni de dire l'absurdité, mais bien de créer les images scéniques traduisant l'absurdité de l'existence, de telle sorte que le public puisse l'expérimenter, et non la comprendre, ou l'intellectualiser. Esslin précise encore le rôle de la langue dans ce théâtre :

« Le Théâtre de l'Absurde, par contre, vise à une dépréciation radicale du langage au profit

⁴³³ Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éditions Buchet / Chastel, 1977

⁴³⁴ *Idem*, p.19.

⁴³⁵ *Id.*, p.21.

⁴³⁶ *Ibidem*

d'une poésie qui surgit d'images de scène concrètes et directes. Bien que subordonné, l'élément du langage joue cependant dans cette conception une part importante, mais ce qui *se passe* sur la scène dépasse et contredit souvent les *mots* prononcés par les personnages⁴³⁷. »

Les images scéniques sont donc construites de façon à faire vivre l'absurdité du monde, plutôt qu'à l'expliquer, et la langue fait partie intégrante de cette construction. La langue ne dit pas l'absurdité, elle est utilisée de telle sorte qu'on puisse la ressentir, et la vivre.

Le fonctionnement des dramaturgies plurilingues est finalement assez proche. En effet, elles cherchent moins à nous expliquer les choses, qu'à nous les faire vivre. Le théâtre de l'absurde présente une langue qui ne parvient pas à faire sens du monde, une langue dans l'impasse qui n'a plus rien à dire. En multipliant les langues dans un même espace scénique, les dramaturgies plurilingues nous forcent à admettre que la langue n'est pas suffisante pour faire sens du monde. Nous sommes confronté·es à un théâtre de texte où le texte est en partie inaccessible : parce que les langues sont multiples, une partie du sens nous échappe, disparaît. Nous n'assistons pas à la disparition du sens, nous la vivons.

Dans *Sans sucre*⁴³⁸, Nicoletta Esinencu met la langue en échec. Plus précisément, la langue se désagrège à mesure que les personnages tentent de la maîtriser. Comme dans *Fuck you Eu.ro.Pa !*, l'autrice utilise un système de liste qui vient régulièrement brouiller les lignes de la conversation :

« Le frère : Désalinisation.
L'eau élimine tous les sels de l'organisme, ce qui conduit à l'arrêt respiratoire.
Buvez sans interruption jusqu'à l'apparition de convulsions ou la perte de conscience.

La sœur : Agents conservateurs
Correcteurs d'acidité
Colorants
Antioxydants
Émulsifiants
Additifs
Stabilisateurs
Arômes de synthèse
Édulcorants
Saccharification⁴³⁹. »

Nous sommes face au même phénomène que vu précédemment, même si ici il semble plus facile de comprendre le lien qui existe entre la liste et le reste du dialogue. Elle donne un

⁴³⁷ Esslin, Martin, *Op. cit.*, p.22.

⁴³⁸ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁴³⁹ *Idem*, p.44.

caractère de scientificité et participe à la fragmentation de la pièce : on fragmente le corps pour trouver la meilleure façon de se suicider, on liste les ingrédients pour créer du poison, etc. Même si la liste ici présente ne se relie pas au contexte avoisinant, elle apporte quand même à l'ambiance de la pièce.

Par la suite, la liste se fait à deux :

« Le frère : Une paire de pantalon pour homme par an
La sœur : Dix œufs par personne et par mois
Le frère : Une jupe pour femme par an
La sœur : Un litre d'huile par mois par personne
Le frère : Un manteau d'hiver pour homme tous les trois ans
La sœur : Un kilo de farine par personne et par mois
Le frère : Un manteau d'hiver pour femme tous les trois ans
La sœur : Un kilo de riz par personne et par mois
Le frère : Une paire de bottes pour homme tous les trois ans
La sœur : Une livre de sel par personne et par mois
Le frère : Une paire de bottes pour femme tous les deux ans
La sœur : Un kilo de sucre par personne et par mois.
Le frère : En été deux kilos de sucre par personne et par mois.
Ingrédients :
De la cervelle
Deux, trois oignons
Du sel
Du poivre⁴⁴⁰. »

Au lieu de parler des restrictions alimentaires et vestimentaires, elles nous sont ici imposées, sous forme d'une liste au rythme redondant, comme elles sont imposées aux personnages. Le partage de la parole entre le frère et la sœur permet d'ailleurs de créer un effet de boucle qui amplifie cet effet. Cette liste en duo matérialise aussi la difficulté qu'ont les deux personnages à communiquer ensemble : ils communiquent côte à côte, se retrouvent sur des moments de ce genre, mais semblent incapables de réellement partager quoi que ce soit. La liste n'a d'ailleurs pas de conclusion, puisque le frère enchaîne aussitôt sur une nouvelle liste, celle d'une nouvelle recette.

Par la suite, la parole s'emballe encore, au point de parfois buguer :

« La sœur et le frère : Des ballots de cuisses de poulets congelés importés d'USA
Des ballots Des ballots Des ballots Des ballots Des ballots
Des ballots Des ballots Des ballots Des ballots Des ballots
Des ballots Des ballots Des ballots Des ballots Des ballots⁴⁴¹ »

⁴⁴⁰ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.44-45.

⁴⁴¹ *Idem*, p.47.

Les personnages semblent dans une impasse, incapables de comprendre la situation. De ce fait, le discours se coince sur lui-même, sans pouvoir avancer, sans pouvoir dire. Lorsqu'on répète un mot en boucle, il perd de son sens, devient étrange. Ici, la répétition de l'expression « des ballots » rend d'autant plus absurde l'existence de ces ballots de cuisses de poulet congelés. Là encore, la langue permet de matérialiser l'absurdité de la chose même.

Autre accélération lorsque les personnages parlent d'aller à Berlin, et notamment du mur de Berlin :

« Le frère : Au mur de Berlin tu peux tout simplement marcher entre l'Est et l'Ouest.

Chômage.

La sœur : Ouest Est

West Ost

Ostéopathie

Ostpathie

Westpathie.

Le frère : Aujourd'hui les chars sont entrés dans mon pays.

La sœur : les chars ne sont pas faits pour maintenir la paix

Tu peux rester la face contre le mur

Tu peux rester le dos au mur

Le frère : Le mur de Berlin est tombé

Freedom.

La sœur : Les chars ne sont pas faits pour maintenir la paix

Tu peux rester la face contre le mur

Tu peux rester le dos au mur

Nous avions autrefois un accès à la mer !

Le frère : Je ne veux pas de *freedom*, je veux tout simplement *LIBERTATE !*

Et putain de merde, il pleut encore !

La sœur : Je ne veux pas de *freedom*, je veux tout simplement *LIBERTATE !*

Tu peux rester la face contre le mur

Tu peux rester le dos au mur⁴⁴². »

On retrouve à nouveau un effet de boucle, auquel vient s'ajouter le passage par plusieurs langues. Tout d'abord, un passage obligé par l'allemand pour désigner l'Ouest et l'Est. Allemand qui est très vite tordu au profit du son des mots. Le terme *ost* (est) appelle le français « ostéopathie », qui par ricochet appelle à jouer avec les directions allemandes. Ainsi sont créés les termes « Ostpathie » et « Westpathie » qui font penser à des noms de région, si l'on se base sur le référentiel allemand. Dans le même temps, le suffixe français « -pathie » renvoie à quelque chose que l'on éprouve. C'est un suffixe que l'on retrouve dans de nombreux mots courants comme antipathie, apathie, homéopathie, sympathie, et bien sûr, ostéopathie. Ces néologismes tendraient à dire que l'on peut éprouver l'ouest et l'est de quelque chose, ce qui correspond au discours tenu, où l'Est et l'Ouest sont matériellement représentés par un mur qui

⁴⁴² Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.54-55.

Plus de ponctuation, plus d'espace, une boucle, des mots géants quelque part entre le néologisme et le *Frankenwört* allemand. La langue ici ne cherche plus tellement à faire sens, elle devient un bloc inarticulable, impossible à mâcher, à digérer, à recracher. Elle devient monstrueuse. Les personnages ne savent plus dire, ne savent plus où se situer. À l'écoute comme à la lecture, il faut un effort énorme pour réussir à distinguer les mots au sein du bloc. Et que faire de la « réplique » suivante, qui n'est qu'une série de lettres égrainées sur la page ? Faut-il les prononcer individuellement ou dans un souffle ? Faut-il reconstituer des mots, et si oui, dans quel ordre ? Nous sommes mis face au démantèlement de la langue, démantèlement que nous subissons autant que les personnages. La langue est donc bien ici la matérialisation du drame : nous le vivons, l'entendons, plus qu'on ne nous l'explique.

Cette matérialisation passe aussi par les jeux sonores qu'impose le plurilinguisme. Dans leur article *Jeux phoniques et rythmiques*⁴⁴⁴, Geneviève Jolly et Marie-Christine Lesage évoquent déjà ces questions dans les textes monolingues. Elles y montrent notamment comment la langue devient un matériau sonore donnant une certaine corporalité à l'écriture : « [Cette conception du dialogue] localise la parole dans le corps, et fait de l'énonciation un geste qui tend le corps tout entier en direction du public⁴⁴⁵. » La langue ici devient donc corps : elle a besoin du corps des comédien·nes pour exister. Pourtant, les deux autrices expliquent que ces voix peuvent déjà s'entendre au niveau des textes, créant ainsi une double théâtralité : celle du papier, où seuls les mots existent, et celle des corps qui vient s'y superposer : « D'où une double théâtralité ; celle d'un texte transformé par la voix et le corps de l'acteur ; celle d'un texte comportant des échos phoniques, un rythme qui crée du sens⁴⁴⁶. » Ceci n'est pas sans effet sur le dialogue : le personnage devient finalement plus abstrait, au profit de la constitution d'un « espace sonore, rythmique et poétique qui surplombe l'individualité de chacune des voix en jeu⁴⁴⁷. » C'est dans cette dimension sonore, dans cette disparition du personnage au profit de sa voix et des sons qu'il profère que la langue peut faire entendre l'ampleur du drame.

C'est notamment ce que l'on peut observer dans *Machinations*⁴⁴⁸ de Georges Aperghis. La situation scénique est la suivante : quatre femmes, chacune devant un pupitre où une caméra filme leurs mains et les objets qu'elles y posent, chacune avec un écran au-dessus d'elle, et un homme sur le côté, devant un ordinateur. D'une certaine façon, cette installation contient en

⁴⁴⁴ Jolly, Geneviève, Lesage Marie-Christine, « Jeux phoniques et rythmiques. », in Ryngaert, Jean-Pierre [dir.], *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005, p.51-55.

⁴⁴⁵ *Idem*, p.51.

⁴⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁴⁷ *Ibid*

⁴⁴⁸ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

elle toute la fable de la pièce. Le livret du spectacle commence par une description de celui-ci, et on y trouve notamment le passage suivant :

« À leurs côtés, un peu plus loin, leur faisant face, donc de profil pour le public, se tient un homme devant son ordinateur. Il scrute attentivement le jeu des quatre femmes, et y intervient à sa façon (manipule leur voix, leur phrasé, accentue tel ou tel paramètre de leur flux sonore, partant de leurs propres voix, déclenche des tempêtes, rivalise en virtuosité avec elles, etc⁴⁴⁹). »

La voix passe donc des quatre femmes, les diseuses, à l'ordinateur. La langue dans cette pièce est la plupart du temps réduite à son unité la plus petite, à savoir le phonème. Ces phonèmes peuvent être plus ou moins difficiles à prononcer, en plus d'être inhabituels, ce qui oblige à un certain effort de prononciation. À l'inverse, la machine ne connaît pas les limitations du corps humain. Elle peut donc plus facilement s'emparer de ces sons pour en faire ce qu'elle souhaite. Ainsi, l'ordinateur peut récupérer les sons prononcés par les diseuses, s'emparer de leur voix, et en faire quelque chose de complètement différent. En opposant ainsi humaines et machine, aussi bien physiquement que vocalement, la pièce vient poser la question de l'humanité : finalement, ce qui fait de nous des êtres humains, est-ce notre capacité à dire ? Et plus précisément encore, si la langue est une chose humaine⁴⁵⁰, notre capacité à la prononcer fait-elle de nous des êtres humains ?

On peut entendre cette opposition dès le début de la deuxième partie de l'œuvre⁴⁵¹. On peut y entendre une diseuse qui prononce ses phonèmes de manière très lente, en les prolongeant le plus longtemps possible. En fond, la voix de l'ordinateur. Au premier abord, on dirait juste une nappe de son déformé, difficilement identifiable. En tendant l'oreille, on réalise qu'il s'agit là aussi de phonèmes qui sont prononcés, mais la voix est encore plus ralentie et déformée que ce que fait la diseuse. D'une certaine façon, on a l'impression que l'ordinateur tâche de produire le même effet que la diseuse, mais ses capacités physiques sont par définition beaucoup moins limitées. Lorsqu'on interroge Olivier Pasquet, qui a conçu le logiciel utilisé pour l'ordinateur dans cette pièce, à ce sujet, il explique la chose suivante :

« Georges est arrivé avec des phonèmes enregistrés. Il m'a demandé de fabriquer des outils informatiques pour lire ces phonèmes de façon plus ou moins aléatoire, pour créer avec eux des rythmes, des phrasés. Puis j'ai construit des machines (i.e. des algorithmes informatiques) qui allaient choisir, dans cette archive de phonèmes, ceux qui étaient dotés de telle et telle caractéristiques. Sans qu'il me l'ait dit expressément, j'ai très vite senti que Georges cherchait, entre les "diseuses" qui énonceraient les phonèmes et la machine, un

⁴⁴⁹ Livret de présentation, p.2.

⁴⁵⁰ En tout cas dans l'imaginaire collectif.

⁴⁵¹ Disponible à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=6qND1EhybsM> [consulté le 01/03/2021]

rapport de type question-réponse plutôt qu'un accompagnement⁴⁵². »

Dans ce passage, on peut déjà se rendre compte de cela : il ne s'agit pas d'un simple accompagnement, comme si la diseuse parlait sur un fond musical quelconque. Diseuses et ordinateur semblent rivaliser de virtuosité pour enchaîner leurs phonèmes. Un parallèle s'instaure alors entre l'ordinateur et les diseuses. Cependant, le rythme et la superposition des échanges laissent moins entendre l'impression d'un schéma de question-réponse que la sensation d'une dispute entre les deux côtés. Comme s'il y avait un conflit, ou tout au moins une volonté de s'imposer dans l'espace sonore. L'ordinateur reprenant parfois des parties dites par les diseuses, il peut être encore plus difficile de réussir à identifier qui parle : la machine, ou les humaines ? Petit à petit, les voix humaines et mécaniques finissent par se mélanger. Parfois, une voix se dégage, mais se pose alors une question : voix humaine directe, ou voix reprise par l'ordinateur ? Il plane une incertitude sur les voix entendues. Où s'arrête l'humain, où commencer la machine ?

D'autant que par effet miroir, cela nous oblige à nous interroger : pourrions-nous prononcer les sons que les diseuses prononcent ? Dans cet échange de sons, de phonèmes entre humaines et machine, où les lignes se brouillent, quelle place occuperions-nous ? Là encore, cette question ne nous est pas posée, elle ne nous est pas présentée par une intrigue et des personnages puisqu'il n'y a ici ni texte ni personnage, mais uniquement des sons sur lesquels nous projetons nos propres images. Dans un entretien figurant dans le programme du spectacle, Georges Aperghis et François Regnault, qui a collaboré à la création des textes, expliquent la chose suivante :

« François Regnault : Quand les « diseuses » disent, ce sont les seules associations phonématiques qui finissent par créer des impressions, des passions. Quand l'une d'elles a un grand moment rauque de gutturales et de rrrr..., on a le sentiment qu'elle est absolument en colère, qu'elle râle. Ce sont des ébauches de personnages, des ébauches de rapports entre les quatre "diseuses". Mais il ne faudrait surtout pas que l'on raconte...

Georges Aperghis : ... Car il n'y a rien de joué. En fait, c'est le phonème qui joue. De plus, quand l'ordinateur s'y met, le personnage qui est en train de parler est en même temps dissocié : on voit quelqu'un qui dit rrrr..., qui ne joue pas du tout, et ce qu'on entend c'est une colère. C'est cette dissociation-là qui est intéressante⁴⁵³. »

Les deux hommes mettent bien l'accent sur l'importance des phonèmes : ils ne sont pas joués ni interprétés, mais nous les vivons quand même comme tels. Le drame se joue donc bien au cœur de la langue, c'est même elle qui le joue à notre insu.

⁴⁵² Aperghis, George, *Machinations*, textes réunis par Peter Szendy, Ircam-L'Harmattan, 2001, p.109.

⁴⁵³ *La fabrique des machinations*, entretien tiré du programme du spectacle lors de son passage au centre Pompidou.

Machinations se joue majoritairement au niveau des phonèmes, plus petite entité de la langue. En tout cas au niveau de la langue parlée. Si l'on passe au niveau de la langue écrite, la lettre devient la plus petite entité de langue possible, et c'est cette entité qu'explore *Leçons de ténèbres*⁴⁵⁴ de Patrick Kermann. La pièce est découpée en vingt-deux scènes suivant l'alphabet hébreu. La pièce fonctionne ainsi comme un abécédaire, chaque lettre appelant une scène. Chaque scène est par ailleurs complètement indépendante. Si certaines se répondent, ou prennent des motifs similaires, il n'y a pas non plus ici de fable à suivre du début à la fin. Ce retour à la lettre n'est pas innocent. Il ne s'agit pas de mettre au défi les acteur·ices, ou d'inventer une nouvelle langue, mais plutôt de revenir au matériau de base. L'alphabet hébreu a la particularité d'associer à chaque lettre une valeur numérique, et une valeur symbolique, si bien que chaque lettre porte déjà en soi tout un espace de sens, sans avoir besoin de recourir aux mots. Si l'on considère que chaque lettre possède une valeur numérique, il n'est donc pas si surprenant de les trouver en tête de scène : finalement, c'est un moyen comme un autre de numéroter les scènes. Pour ce qui est de la dimension symbolique, si elle existe effectivement, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de trouver une interprétation qui soit unique et universelle. Certaines suivent l'étymologie : les caractères hébreux étant des graphèmes, leur dessin s'est modifié avec le temps, mais certains avaient une forme très reconnaissable. Ainsi *alef* signifierait le bœuf, car dans une graphie plus ancienne on pouvait clairement voir le dessin d'un bœuf. En dehors de cela, il existe d'autres interprétations, mais qui sont plus personnelles ou sujettes à débat. Il ne sera donc pas possible ici de trancher et donner une interprétation de chaque lettre qui viendrait éclairer la scène.

Toutefois, même si ces lettres sont cantonnées à leur valeur numérique, ne faisant donc rien d'autre que numéroter les scènes, le choix de cet alphabet n'est pas anodin. Dans un contexte où nous sommes habitués à voir les chapitres de nos livres numérotés en nombres arabes ou romains, cette numérotation particulière attire aussitôt notre attention. Visuellement, il s'agit d'un mot, mot dont on peut tout ignorer. On peut ainsi ne pas savoir qu'*alef* se trouve être la première lettre de l'alphabet hébreu. Si on le sait, on peut ne pas savoir qu'elle possède aussi une valeur numérique. De sorte que l'attention vient dans tous les cas se focaliser sur elle, la mettant en valeur. C'est au sein de cet alphabet que « quelque chose » se passe. Un quelque chose difficile à définir, comme nous le montre la toute première scène :

« C'est nuit. C'est nuit maintenant. Ou il fait sombre, très. Il fait très sombre. Ou je ne vois rien, mes yeux ne voient plus rien. Il fait nuit, nuit noire, et je ne vois rien plus rien. Mes yeux sont ouverts et ne voient rien. Mes yeux sont ouverts sur la nuit, mes yeux sont ouverts

⁴⁵⁴ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

et ne voient rien, mes yeux ne voient plus rien, mes yeux ouverts sur la nuit ne voient rien.
Ou mes yeux sont fermés. Ou il fait noir, très, et mes yeux ne voient rien,
oh
oh tout juste
rien mes yeux ne voient rien il fait nuit
oh
là-bas
tout là-bas mes yeux voient
mes yeux sont fermés mes yeux sont fermés et c'est nuit noire
oh
mes yeux
mes yeux voient si
mes yeux voient
des
des ombres⁴⁵⁵ »

Le discours de cette scène peine à avancer. La parole tourne en rond sur elle-même, se reprenant par hoquet pour tenter de formuler quelque chose. Cette voix non identifiée passe ainsi beaucoup de temps à parler de l'obscurité qui l'entoure, de ses yeux qui pourtant sont ouverts, et des ombres qui avancent. Qui est cette voix ? Où est-elle ? Pourquoi fait-il si noir ? Qui sont ces ombres ? Que veulent-elles ?

L'explication est sans doute à trouver dans le thème de la pièce qui tente, par des moyens différents à chaque scène, de raconter l'holocauste, événement considéré indicible par excellence. Revenir à la lettre, cela peut être une façon de revenir à la base pour mieux avancer. C'est aussi une façon de revenir à l'essentiel : revenir à la lettre hébreu, c'est une façon de remettre au centre de la pièce le peuple juif. Revenir à la lettre, c'est contourner la contrainte de l'indicible : on ne dit pas, on montre du doigt l'endroit qu'il faut regarder. C'est aussi peut-être une façon de montrer comment la violence de l'événement a été marquante : ici, elle s'inscrit au cœur même de l'alphabet. Chaque lettre ouvre une scène, ainsi chaque lettre est porteuse du drame théâtral qui va se jouer devant nous.

Ainsi la langue peut servir d'outil dramaturgique de trois façons. D'abord, en faisant entendre les territoires en présence. S'il s'agit d'une géographie officielle, la langue fonctionne alors comme un point de repère spatio-temporel qui nous ancre. À l'inverse, le plurilinguisme peut aussi faire entendre un paysage intérieur et son évolution. Par la langue, nous pouvons entendre la façon dont les personnages se positionnent les uns par rapport aux autres : s'ils cherchent à créer des murs entre eux, s'ils cherchent à se fondre dans la masse, quitte à faire disparaître une part de leur identité, ou si au contraire, ils cherchent une position d'équilibre. Si le plurilinguisme crée bien des îlots plus ou moins indépendants au sein d'un même texte, il

⁴⁵⁵ Kermann, Patrick, *Op. cit.*, p.11.

participe aussi très largement à brouiller les pistes et les contours. Il introduit une nuance là où les choses semblent se rigidifier au premier abord. Cette capacité à brouiller les pistes, le plurilinguisme l'utilise aussi pour matérialiser la pensée. Il matérialise le moment où la pensée se cherche, tourne, se forme. Il est alors un moyen de montrer l'errance, la quête de l'autre, et de soi-même. Enfin, la langue peut être elle-même le lieu du drame théâtral. Pour cela, différents moyens sont possibles : montrer la dégradation de la langue, la parole qui peine de plus en plus à se former, à faire sens, mais aussi la déconstruction totale de la langue en revenant à ses bases, qu'il s'agisse du morphème ou de la lettre. En mettant en scène cette déconstruction, voire cette destruction, les dramaturgies plurilingues nous font vivre l'incapacité de la langue à faire sens du monde qui nous entoure.

Le plurilinguisme n'est donc pas un élément nouveau, il apparaît régulièrement à travers l'histoire dans différentes formes d'art : *commedia dell'arte*, motet pluritextuel, roman, poésie, etc. Les différences d'usage sont liées à la nature même des langues : une langue ne peut jamais être complètement extraite d'un contexte socioculturel. Elles reflètent donc toujours un certain état du monde. Ce qui va changer en revanche, c'est ce que font les artistes des a priori que nous avons à l'encontre de ces langues et des cultures qu'elles portent, ou que nous imaginons qu'elles portent. D'un point de vue formel, au théâtre comme en musique, les moyens mis en place sont multiples. Ils explorent le fonctionnement même de la langue, ces limites, ces usages, sa forme, les matériaux qui la composent, ses relations au corps et aux différents éléments de la représentation. Surtout, les dramaturgies plurilingues matérialisent ce qui est habituellement invisible : les liens entre culture, les tensions, les silences, les sons de la langue et leur importance dans nos imaginaires. L'accès au sens dépend aussi bien des choix faits par les artistes que des connaissances linguistiques et culturelles du public. La subjectivité de chacun·e fait donc partie intégrante de ces pièces puisque c'est elle qui leur donne leur cohérence.

Le plurilinguisme fait perdre de son monolithisme à l'œuvre : il ouvre les frontières, multiplie les niveaux de lecture, et crée des espaces dans la pensée. Il matérialise sur scène les trajectoires des personnages, aussi bien familiales qu'internes, ainsi que les héritages culturels et les histoires nationales. Pour soutenir cette fragmentation linguistique, les œuvres sont souvent construites à partir de matériaux divers : pièces antérieures, citations, références culturelles, extraits de journaux, d'émissions, vidéos d'interviews, enregistrements... Chaque nouvel élément est ainsi incorporé comme pour créer un nouveau langage plus complet dans lequel les langues ne seraient vraiment plus qu'un élément parmi d'autres.

Par la langue, les dramaturgies plurilingues montrent l'évolution des personnages, mais aussi l'impact des imaginaires que nous associons à une langue et/ou une culture. Elles jouent avec les stéréotypes linguistiques, culturels, pour les mettre en évidence ou les remettre en question. De ce fait, elles interrogent la dichotomie entre représentation mimétique et représentation poétisée : la limite entre ces deux modes de représentation devient ici moins évidente. À partir du moment où la subjectivité des artistes et du public prend une part aussi importante dans la construction du sens, le détour par le poétique est systématique, et la connaissance des références nécessaires pour qu'il y ait vraiment mimétisme.

Enfin, les dramaturgies plurilingues présentent différents rapports entre les langues, rapports que l'on retrouve déjà dans les communautés plurilingues : elles s'absorbent et s'influencent les unes les autres, s'isolent, s'assument. Par-là, elles montrent en fait que les langues ne sont jamais traitées à égalité et que leurs rôles sont toujours différents. Outre la matérialisation de ces rapports de force, les dramaturgies plurilingues matérialisent la construction de la pensée, ses avancées, ses errances, ses boucles. Et dans certaines œuvres, elles deviennent le sujet même du drame en montrant à quel point elle ne peut plus faire sens.

Finalement, l'un des usages principaux du plurilinguisme dans ces œuvres, c'est bien la traduction du réel : qu'il s'agisse d'une représentation mimétique ou poétique, des errances des personnages ou d'une nation, des interrogations sur la nature de l'humanité, ou encore de la façon de représenter l'irreprésentable. Comment donc représente-t-on le réel en passant par la langue, et plus précisément, la présence de plusieurs langues ?

- Ah mais non justement pas comme Hitler, comme tu le sais très bien le Adolf de Hitler s'écrit avec un f, alors que le mien, le Adolphe français s'écrit phe.
- Mais c'est pareil !
- F et ph c'est pareil ? Je pensais que pour un normalien tu serais un peu plus à cheval sur l'orthographe.
- Non mais à l'oreille c'est pareil ! Adolf ou Adolphe, c'est pareil !
- Vincent, ce que Pierre veut dire c'est que les gens ne vont pas entendre "Adolphe", ils vont entendre "Adolf", tu comprends comme dans "éléphant".
- J'aime bien quand tu me parles comme à un attardé mental.
- Excuse-moi, mais il faut être attardé mental pour ne pas comprendre qu'on ne peut pas appeler son fils Adolf !
[...]
- Enfin Adolphe n'est pas responsable de ce qu'a fait Adolf !
- Quand tu parles de ce qu'il a fait, tu parles de la mort de millions de personnes ! Il n'a pas volé une bicyclette merde !
- Mais mon Adolphe non plus il faut que je te le dise en quelle langue ?
- ESSAIE L'ALLEMAND⁴⁵⁶ !

Partie II : Représenter le réel

D'une certaine façon, on peut dire que la langue est un mirage. Elle donne l'impression d'être un accès « franc » et simple au réel, comme si elle pouvait être purement descriptive. Le mot est un signe qui fait appel à un élément de réel extérieur. Si j'écris « arbre », il n'est nul besoin de planter un arbre entre ces pages pour que chacun voie ce dont je veux parler. Pourtant, les chances pour que nous nous représentions le même arbre sont ridiculement basses. Et ce n'est qu'un arbre... Cette impression d'accès *direct* au réel relève en quelque sorte du mirage. Lorsqu'Adorno compare langage et musique dans leurs capacités de représentation respectives, il parvient à la conclusion que les deux échouent, mais pour des raisons différentes :

« Le langage signifiant voudrait dire l'absolu de façon médiate, et cet absolu ne cesse de lui échapper, laissant chaque intention particulière, du fait de sa finitude, loin derrière lui. La musique, elle, l'atteint immédiatement, mais au même instant il lui devient obscur, tout comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive, et ne peut plus voir ce qui est parfaitement visible⁴⁵⁷. »

La langue (puisque c'est bien de cette partie du langage dont il est question pour Adorno) se donne des allures d'instantané alors qu'elle passe par l'intermédiaire d'un signe⁴⁵⁸. De fait, ce signe arrête dans une position bien particulière l'idée que l'on cherche à représenter, se faisant, cette idée est figée et perd une partie de sa substance. De son côté, la musique parvient certes à conserver cette mouvance, mais de fait, cela devient trop à absorber pour celui qui l'entend, si

⁴⁵⁶ De La Patellière, Alexandre, Delaporte, Matthieu, *Le Prénom*, 2012

⁴⁵⁷ Adorno, Theodor, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 [original 1963], p.6.

⁴⁵⁸ Si l'on reprend, à nouveau, la définition de la langue par Saussure : la langue est un ensemble arrêté de signes linguistiques qui sont l'union d'un signifiant (image acoustique) et d'un signifié (concept). De fait, le signe matérialise définitivement les idées plus abstraites, et surtout plus mouvantes.

bien qu'il reste impossible d'avoir accès à cet absolu. La langue et la musique ne peuvent donc donner qu'un accès limité au réel de par leur nature de médiation.

De la même façon, le théâtre est aussi considéré comme un outil de médiatisation. Cette fois-ci, de façon évidente puisque l'on considère que cela fait partie de sa nature même. Maryvonne Saison rappelle de fait qu'au théâtre on parle bien de « représentation », à savoir la transformation d'un acte de pensée en un acte concret⁴⁵⁹. Le théâtre se base sur un système de renvoi à la réalité, par conséquent, ce renvoi peut créer de multiples représentations différentes « plus ou moins subjectives, plus ou moins abstraites, plus ou moins liées à la perception ou relatives au vécu⁴⁶⁰. » L'illusion de l'accès direct au réel au théâtre est ainsi des plus limitées.

« [Le théâtre contemporain] témoigne de la conscience d'une altérité, de l'incitation à l'ouverture au monde et à l'histoire. Mais il signale également, par sa force et sa fréquence, la conscience d'un certain empêchement ou d'une déviation de la perception spontanée de ce qui constitue notre réalité⁴⁶¹. »

Non seulement le théâtre ne peut pas offrir un accès direct à la réalité, mais il témoigne même de l'impossibilité d'y accéder complètement. Pour Maryvonne Saison, la recherche esthétique dans le théâtre contemporain doit s'interroger sur sa façon de percevoir le réel qu'elle cherche à représenter⁴⁶².

On retrouve ces deux aspects dans les dramaturgies plurilingues. Dans ces œuvres, il est difficile de continuer à croire que la langue puisse donner un accès direct au réel puisque la multiplication des langues révèle immédiatement la supercherie : le premier réflexe serait de penser que puisque nous ne comprenons pas les mots, nous ne pouvons avoir accès à ce qui est dit, pourtant quelque chose se comprend. De fait, nous sommes amené·es à prendre conscience de ce que charrie la langue, et par là même, qu'elle est loin d'être aussi directe que nous le pensons. De plus, parce que l'usage des langues auquel ces œuvres nous confrontent étant loin d'être purement mimétique, ou parce que nous avons connu d'autres récits sur les mêmes sujets, mais cette fois racontés de façon exclusivement monolingue, nous avons aussi conscience qu'il s'agit là d'un choix artistique. Il y a bien une volonté particulière de représenter les choses en incluant cette question de la langue. Langue, qui est elle-même un système de représentation si l'on reste sur la définition de Saussure.

⁴⁵⁹ Saison, Maryvonne, *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.11.

⁴⁶⁰ Saison, Maryvonne, *Op. cit.*, p.11.

⁴⁶¹ *Idem*, p.13.

⁴⁶² *Ibidem*

C'est peut-être la raison pour laquelle l'illusion de l'immédiateté de la langue est entretenue : pour qu'elle puisse faire système de représentation, il faut que le groupe soit d'accord sur la façon dont elle représente et ce qu'elle représente. C'est bien cela qui est mis en crise dans les dramaturgies plurilingues : d'un côté, puisqu'il y a plusieurs langues, il y a plusieurs systèmes de représentation qui cohabitent, il faut donc trouver un nouvel accord ; de l'autre, la langue est un même système de représentation qui se subdivise sous différentes formes qui se complètent ou se rejettent et un équilibre doit être trouvé pour la survie de tous. Il y a donc nécessité dans ces œuvres de créer un nouveau système de représentation. Mais selon quels mécanismes ? Cette nécessité de créer de nouvelles conventions représentatives vaut aussi bien au sein des œuvres, lorsque les personnages sont eux-mêmes confrontés à cette difficulté, qu'à la réception de l'œuvre, où le public doit pouvoir trouver une porte d'entrée afin de s'approprier ce qui se joue devant lui.

Cependant, cette mise en place d'une nouvelle convention ne se fait pas de manière ouverte comme on établit un règlement intérieur. Il s'agit d'interprétations aussi bien du côté des artistes que de celui du public. Comme le souligne Maryvonne Saison, la part de subjectivité dans la représentation du réel est grande puis qu'on peut en envisager des « plus ou moins subjectives, plus ou moins abstraites, plus ou moins liées à la perception ou relatives au vécu⁴⁶³ ». De fait, les dramaturgies plurilingues, puisqu'elles jouent avec les conventions et obligent à repenser la langue elle-même, jouent constamment sur la tension entre réel et fantasme du réel. La distinction entre les deux peut aussi bien être impossible à saisir qu'exhibée afin de rappeler le caractère factice de cette entreprise. Comment finalement peut-on donner une sensation de réel dans des œuvres qui travaillent à sa déconstruction permanente ? Quels enjeux sont ainsi mis au jour ?

⁴⁶³ Saison, Maryvonne, *Op. cit.*, p.11.

Chapitre 1 : Partir sur des bases communes

En multipliant les langues, les dramaturgies plurilingues brouillent les pistes. Une langue est souvent considérée comme un élément permettant d'unifier un groupe. « Une langue une nation », dit-on en France, au point d'en effacer les langues régionales, et toutes celles de ses immigré·es. D'une certaine façon, on peut retrouver le même principe en art « une langue, une œuvre ». Ceci peut paraître logique, surtout dans des arts basés sur la parole : parler une seule et même langue permet de s'assurer la compréhension d'un public qui sera alors celui de la langue de l'œuvre. Devant une œuvre plurilingue, cette unité s'efface. Plusieurs langues sont présentes, ce qui engendre différentes inquiétudes : celle de ne pas comprendre et celle de voir l'unité et la cohérence de l'œuvre s'effriter. Pourtant, on constate que le sens se transmet bien. On peut poser l'hypothèse suivante : derrière ce qui semble confus, voire chaotique, au premier abord, des conventions s'établissent et permettent la transmission du sens. À partir de là, comment recrée-t-on une unité linguistique ? Comment permet-on au public d'acquérir les éléments nécessaires pour comprendre ces pièces ? Et surtout, qu'est-ce qui fait qu'on y croit ?

I. Ancrer le groupe, encre le sens

La présence de plusieurs langues sur scène entraîne plusieurs problèmes. Le premier, et le plus évident, est celui de la compréhension du texte : soudainement, ce qui était aisément accessible, au point que pouvoir comprendre les mots relèverait de l'évidence, devient impossible. La présence d'autres langues oblige à considérer que le sens des mots prononcés n'est pas aussi transparent qu'il y paraît, et que toute une panoplie d'éléments vient compléter les mots. Ce premier problème en entraîne un autre. Dans un contexte monolingue, la langue est un lieu commun : on la partage, mais surtout, on s'en sert pour construire des bases communes à partir desquelles les relations peuvent se construire. Dans le cas du plurilinguisme, ce lieu commun éclate, se fragmente. Il n'y a plus ni immédiateté ni évidence. Ce qui paraissait simple, et qui en réalité ne l'était déjà pas, devient soudainement complexe. Ce qui se faisait habituellement sans que nous en ayons conscience demande ici des efforts. Dans le même temps, cela met justement au jour la complexité de ce qui se joue habituellement, et offre ainsi la possibilité de mieux le comprendre. Dans un tel contexte, comment établir des liens, des relations, entre les personnages ? Entre l'œuvre et son public ? Comment constituer de nouvelles conventions à l'aide de celles contenues dans chaque langue ? Quelle marge de création est réellement possible ?

A. Construire les liens

Si la langue est un lieu commun qu'on se partage, commençons par en énoncer un : le théâtre se fait à plusieurs. Même les pièces monologuées présentes dans ce corpus ont besoin d'une adresse, au public ou à un personnage absent, pour exister. La langue fait partie des éléments qui permettent de constituer un lien, de s'assurer que l'on partage les mêmes valeurs, que l'on se comprend. C'est un élément essentiel aussi bien à la constitution du groupe, puisqu'elle le soude et transmet ses valeurs, qu'à la construction de l'individu, socialisé via les discours dans lesquels il baigne. Il peut donc sembler logique que le théâtre, art collectif, mette en scène la création de ce lien par la langue. Parce qu'il est un art du groupe, il est aussi l'endroit idéal pour explorer le fonctionnement du groupe en question. C'est, entre autres choses, ce que Valère Novarina explore dans son recueil d'aphorismes *Pendant la matière*⁴⁶⁴. Bien que ces fragments relèvent plus du poétique que du scientifique, ils restent des tentatives de formulation intéressante de ce qui peut se passer sur scène, dans un théâtre. Ces tentatives poétiques me semblent un point de départ intéressant pour comprendre ce qui se joue dans un premier temps dans les dramaturgies plurilingues :

« LXXXIII : Le monde est suspendu à la parole. Le monde et nous-mêmes, nous sommes réunis par ce que nous entendons à l'intérieur des mots. L'univers et nous, nous sommes réunis dans l'instant de la parole. L'instant de la parole réunit l'univers. Nous sommes réunis à lui par un instant parlé. La parole nous a été donnée non pour parler, mais pour entendre. La parole ne nous a été donnée que pour entendre ce qui est tu. Tu nous as donné la parole pour t'entendre⁴⁶⁵. »

De nombreuses choses sont dites ici. Tout d'abord, Novarina place la parole au centre de la relation, voire comme une clé de voûte du monde. Il faut déjà noter qu'il fait la différence entre langue, voix, parole et mot. La parole renvoie à la voix proférée et proférant des mots. Au fil des fragments, on la comprend comme du son, mais aussi comme un chemin, une traversée entre les êtres. Dans ce fragment-ci, la parole est un lieu dans lequel se retrouvent les êtres humains et l'univers. Elle est aussi un moment, le moment où elle est proférée et dans lequel les choses peuvent prendre forme et exister. Novarina la définit aussi par des éléments qui pourraient sembler contre-intuitifs. Souvent, quand on parle de la parole, on pense à la personne qui la prononce. Ici, il met en avant qu'elle est faite pour être entendue : c'est l'élément clé de la parole. Autre paradoxe : « La parole ne nous a été donnée que pour entendre ce qui est tu. » Autrement dit : dire le silence. Plus précisément encore, la parole sert à dire ce que l'on refuse de dire. Elle est donc à la fois l'expression du silence et sa solution. Par un effet d'homophonie,

⁴⁶⁴ Novarina, Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991

⁴⁶⁵ Novarina, Valère, *Op. cit.*, p.27-28.

Novarina fait ensuite le lien entre le fait de taire quelque chose et la personne nous ayant donné la parole : Dieu. La présence du divin, plus ou moins ouvertement nommée, traverse tout le recueil de Novarina⁴⁶⁶. Dans la Bible, c'est de la parole de Dieu que naissent le monde et la vie. Si la parole divine donne la vie, alors entendre la parole prend une tout autre ampleur : entendre la parole, ce n'est pas seulement écouter, c'est aussi recevoir la parole de Dieu, et donc recevoir le souffle divin. Dans *Sur le langage en général et sur le langage humain*⁴⁶⁷, Benjamin aussi analyse ce passage de la Bible en relevant l'importance de la nomination des choses. Dieu a insufflé le souffle à l'homme, et pas là même, le langage et l'esprit. Benjamin relève que pour la création de l'homme par Dieu, la Bible dit simple « Il créa », ce qui signifie que pour créer, il faut nommer. En offrant la langue à l'homme, il lui a confié son pouvoir créateur. Ainsi, l'essence spirituelle même de l'homme est le langage qui a servi à la Création. L'essence linguistique de Dieu serait le verbe, élément qui permet de créer, celui de l'homme, le fait de nommer, soit le nom : « En comparaison de l'infinité absolument illimitée et créatrice du verbe divin, l'infinité de tout langage humain reste toujours d'essence limitée et analytique⁴⁶⁸. » Le langage de l'homme n'est finalement qu'un reflet du verbe dans le nom : il ne crée pas, il ne peut que nommer, à rebours de ce qui a été créé, mais par cette nomination, il rend compte de la création faite et de ses possibilités.

Il nous reste encore à faire le lien avec le théâtre. Ce que Novarina fait dans plusieurs autres aphorismes, dont celui-ci :

« CXX : Par instant, le monde peut arriver entièrement à l'intérieur de nous. Au théâtre, on voit que l'espace est entièrement à l'intérieur de tout : au théâtre, nous sommes en paroles et hors de nous-mêmes, vers l'acteur devant nous, hors de lui-même, et portant devant lui tout son corps en paroles. Au théâtre, on peut voir la naissance du monde dans nos paroles. L'acteur a l'espace entièrement à l'intérieur de lui : on tend l'oreille vers lui pour voir la naissance du monde⁴⁶⁹. »

L'idée « d'intérieur » est aussi présente dans le premier aphorisme cité qui parlait de l'intérieur des mots, comme si les choses, les êtres vivants, mais aussi les concepts étaient finalement systématiquement creux, et devaient donc être remplis. Cette caractéristique rend fatalement tous les éléments de l'univers poreux. Ainsi, là où nous pensons remplir, il arrive que le monde nous remplisse. Ce qui, de manière moins poétique, peut s'expliquer de multiples manières :

⁴⁶⁶ Et plus largement, on en voit régulièrement les traces au fil de son œuvre.

⁴⁶⁷ Benjamin, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres I*, Paris, Folio Gallimard, 2000, p.142-165.

⁴⁶⁸ Benjamin, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres I*, Paris, Folio Gallimard, 2000, p.142-165., p.155.

⁴⁶⁹ Novarina, Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p.35.

cadre de vie, environnement social, éducation reçue, rencontres, événements marquants, etc. De multiples façons, le monde nous remplit bel et bien. Novarina projette ensuite cet état de fait au théâtre. C'est ce qu'englobe la notion de *theatrum mundi* : le monde est un théâtre, et le théâtre est un monde. D'une certaine façon, c'est le même mouvement qui se joue : nous remplissons le monde, et le monde nous remplit, le théâtre contient le monde comme le monde contient le théâtre. Comme il le disait plus tôt :

« XXII Ce n'est pas nous qui sommes nés au monde, c'est le monde qui nous apparaît, qui naît en nous. Au cours de notre vie, nous sommes le théâtre du monde qui naît en nous. Nous ne mourons pas : le monde se retire de nous. Ce que le théâtre démontre : l'acteur n'est pas sur le théâtre, c'est le théâtre qui apparaît à l'acteur. Entends cette apparition⁴⁷⁰. »

Sur scène donc, le public peut observer ce double mouvement. On constate que l'espace qui fait le monde se trouve à l'intérieur de nous, puisqu'il y a laissé sa marque. C'est, entre autres choses, la parole qui permet de rendre ce monde extérieur à nous. La parole sur scène rend toutes ces choses habituellement cachées à l'intérieur, matérielles. Comme elles existent par les acteurs et actrices, que c'est par leur corps que cette parole existe, nous pourrions presque les toucher. Mais le théâtre étant un espace de fiction, il peut alors s'affranchir des règles de la réalité. Sur scène, tout peut alors exister, le monde entier peut y être créé, et ce par le talent des acteurs et actrices. Pour Novarina, ceci se fait par la parole. On peut supposer qu'il centre cette capacité du théâtre à représenter le monde sur le texte, car il est lui-même auteur de théâtre. Mais on peut aussi faire le rapprochement avec la parole créatrice de Dieu à laquelle il faisait référence plus tôt. Sans aller jusqu'à considérer les artistes de théâtre comme des êtres divins, il leur octroie tout de même la capacité d'insuffler la vie à un univers entier, sur scène, grâce à leur performance.

Plus tôt, Novarina affirmait d'ailleurs ceci : « XXVI Le théâtre ne représente aucun morceau du monde. Le théâtre contient le monde en paroles. Il va jusqu'où peut aller la voix⁴⁷¹. » Pour lui, il n'est pas tant question de *représentation*. Le théâtre n'est pas un miroir dans lequel se reflète le monde, ou une peinture chargée d'en fixer l'image. Parce que le théâtre est parlant, le théâtre contient le monde. Ceci est rendu possible par le souffle de vie que la parole libère. Le théâtre serait donc capable de créer, de montrer, de porter, tout ce que la voix peut contenir et dire.

⁴⁷⁰ *Idem*, p.12.

⁴⁷¹ Novarina, Valère, *Op. cit.*, p.13.

Si *Pendant la matière* est un ouvrage de réflexion poétique, il a quand même le mérite de mettre en évidence et en mots certaines sensations flottantes, souvent difficiles à nommer. Parler de « matière », tout considérer en termes d'espace, possédant des contours, un intérieur, un extérieur, révèle les mouvements, les traversées et les liens entre les corps, la voix, la parole, les mots, le théâtre, le monde. L'ouvrage met en lumière des mécanismes qui peuvent être similaires, et surtout qui se nourrissent les uns des autres. D'une certaine façon, à travers ces différents aphorismes choisis, on se rend compte que le théâtre ne se contente pas de représenter, il révèle : il fait advenir un monde déjà existant au sein même des artistes au plateau, et de la langue. Bien sûr, cette réflexion pourrait être élargie aux autres éléments de la mise en scène, toutefois, le fait que Novarina se concentre sur la question de la langue correspond aux problématiques de cette thèse. S'il faut ne retenir qu'une chose de ces réflexions, c'est que toutes ces choses sont liées. Par un mouvement, par la parole, par un souffle, par la matière, elles sont liées. C'est plus particulièrement la langue qui semble assurer ce travail de lien, notamment parce que la parole serait porteuse du souffle de Dieu.

Si l'on s'éloigne du poétique autant que du mystique, on peut néanmoins constater l'importance de la langue dans la création d'un lien entre les individus. Pour observer cela, on peut notamment se pencher sur l'acquisition de la langue. En effet, cet instant permet d'observer les dynamiques réciproques que nous avons observées dans sa version poétisée par Novarina : les parents transmettant leur langue à leur enfant créent un lien entre eux, l'apprentissage de cette langue par l'enfant entretient ce lien. À ce moment de la vie, on assiste donc autant à l'apprentissage de la langue, qu'à celui de la conversation, dans sa fonction de lien entre les individus. Qui plus est, en nous arrêtant sur les processus d'acquisition du langage, nous pourrions aussi constater que malgré toutes les observations scientifiques, un mystère demeure : comment la langue advient-elle au sein de nos esprits ? Nous pouvons observer la vitesse d'acquisition, l'âge moyen auquel cela se produit et les conditions nécessaires. Toutefois, expliquer *comment* cela a lieu reste compliqué, voire impossible. D'où l'intérêt de telles explorations poétiques : combler les lacunes toujours présentes de la science. Pour comprendre ce qui se joue dans les dramaturgies plurilingues, il nous faudra associer les deux : éléments scientifiques et exploration poétique. Et puisque ces œuvres nous confrontent à des langues que nous ne pouvons parler et avec lesquelles nous apprenons à composer au fil de la représentation, il est important de préciser les processus d'acquisition du langage.

Dans son article *Affectivité et acquisition du langage*⁴⁷², Maddalena De Carlo résume rapidement les différentes étapes de cette acquisition. Dès les premiers mois, les enfants peuvent distinguer les sons de leur langue de ceux des langues étrangères. Les premiers sons articulés apparaissent entre 7 et 10 mois, les premiers mots reconnaissables vers 1 an et ils sont prononcés à un à un. Puis les choses s'accélèrent :

« Vers 18 mois, le nombre de mots s'accroît très rapidement, au rythme d'un nouveau mot au moins toutes les deux heures, on parle en effet "d'explosion lexicale". La syntaxe apparaît à la même époque, avec des chaînes de longueur minimale (deux mots⁴⁷³). »

Vers deux ou trois ans, l'acquisition de la langue s'accélère encore, de telle sorte qu'il n'est plus possible pour la recherche d'en décrire la séquence exacte. À cette période, les enfants acquièrent la grammaire ainsi que les règles syntaxiques qui sont respectées dans 90% des cas. « En général, il est possible d'affirmer que toutes les langues sont acquises, avec le même degré d'aisance, par tous les enfants, avant l'âge de 4 ans⁴⁷⁴. » À partir de là, De Carlo articule son article sur les hypothèses visant à expliquer *comment* une telle chose est possible.

« Aucune des différentes approches ne répond au problème fondamental : comment et pourquoi un individu en phase d'apprentissage et qui peut observer un élément contextuel (un objet, un être animé, etc., et tous ses éléments constitutifs) décide-t-il quelle est la représentation linguistique appropriée à tel élément particulier⁴⁷⁵ ? »

Elle s'intéresse dans un premier temps au *baby talk*, à savoir la façon qu'ont les mères de s'adresser à leur enfant. Son étude était d'abord restreinte au lexique, simplifié par les adultes, ainsi qu'aux traits prosodiques dont l'intentionnalité est perçue comme exagérée. Par la suite, ses caractéristiques syntaxiques et sémantiques ont aussi fait l'objet d'études.

« Tous les spécialistes observent que, quand les adultes s'adressent aux enfants, ils modifient intuitivement leur expression linguistique courante. Quand les mères s'adressent aux enfants en train d'acquérir le langage, elles se réfèrent au contexte situationnel partagé et emploient une langue simplifiée du point de vue propositionnel, limitée dans le vocabulaire, énoncée lentement, répétitive, déictique. En revanche, les productions des adultes, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne sont en rien simplifiées dans la structure syntaxique : elles présentent un grand nombre de phrases interrogatives (où dans beaucoup de langues l'ordre des mots n'est pas canonique) ou de phrases impératives (où à différence des phrases déclaratives, le sujet est toujours omis⁴⁷⁶). »

La simplification ne se fait donc pas tout à fait comme on pourrait le penser au premier abord. Le vocabulaire est restreint et la prosodie est ralentie, toutefois, la syntaxe conserve sa richesse,

⁴⁷² De Carlo, Maddalena, « Affectivité et acquisition du langage », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3 (n° 131), p.275-290.

⁴⁷³ *Idem*, p.277-278.

⁴⁷⁴ De Carlo, Maddalena, *Op. cit.*, p.277.

⁴⁷⁵ *Idem*, p.278.

⁴⁷⁶ *Id.*, p.279.

ce qui implique une grande diversité dans les structures de phrase. Autre fait intéressant : on retrouve ces caractéristiques dans toutes les classes sociales et différents locuteurs, y compris chez des enfants de 4 ans s'adressant à des enfants de 2 ans.

Ces études portent majoritairement sur les productions linguistiques prises de manière isolée. Or, pour mieux comprendre l'établissement de ce *baby talk*, il est tout aussi important de se concentrer sur la relation dans laquelle il se constitue.

« Une fois observé que le langage maternel s'adapte aux capacités de l'enfant, le problème est de comprendre comment cela se réalise : par quels mécanismes les mères gardent-elles le contenu de leurs productions au niveau de l'enfant⁴⁷⁷ ? »

La première réponse que propose De Carlo, c'est de rappeler que la mère ne parle pas à l'enfant, mais bien *avec* l'enfant. En effet, les réactions de l'enfant à la production linguistique de la mère lui permettent de s'adapter par la suite.

« La plupart des expressions maternelles sont des réponses à des expressions de l'enfant et presque tout ce que les mères disent est précédé et suivi d'une production de l'enfant : en d'autres mots, les enfants et les mères sont constamment engagés dans des *conversations*. Il s'agit de conversations très spéciales dues au fait que les participants ne se trouvent pas sur un pied d'égalité : la mère peut contrôler beaucoup mieux la production linguistique, mais, en dépit de cela, c'est l'enfant qui domine la conversation et la mère qui suit la direction prise par l'enfant⁴⁷⁸. »

On aurait pu penser que le contrôle de la conversation serait assuré par la mère, puisqu'elle possède une plus grande maîtrise du code linguistique. Mais dans la mesure où la conversation est calée sur la compréhension de l'enfant et sa capacité à la suivre, c'est bien lui qui mène l'échange, et qui pousse la mère à s'adapter en fonction de lui. « Il est intéressant de souligner que ce type de langage sémantiquement pertinent aux intentions de l'enfant, commence bien avant l'émergence du langage⁴⁷⁹. » De ce fait, presque dès le début des échanges entre la mère et l'enfant, il y a bien une mise en place du schéma conversationnel « parler – écouter – répondre ». La présence de ce schéma montre qu'il s'agit bien d'une construction qui se fait à deux entre la mère et l'enfant avec notamment la création de repères et de références communes, puisque dans un premier temps, la conversation ne se fait qu'à partir d'éléments présents dans l'environnement direct de l'enfant. « Ces observations montrent que mère et enfant s'efforcent de se représenter le monde de la "même" façon, mais nous ne savons encore rien sur *comment* ils le font⁴⁸⁰. »

⁴⁷⁷ *Id.*, p.281.

⁴⁷⁸ De Carlo, Maddalena, *Op. cit.*, p.282.

⁴⁷⁹ *Ibidem*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

C'est bien ce point de l'acquisition de la langue qui peut nous être particulièrement utile dans le cadre des dramaturgies plurilingues. Bien sûr, il n'y est pas question d'avoir accès à la langue pour la toute première fois de sa vie. Toutefois, la façon dont nous sommes confronté·es à la langue étrangère ne correspond pas à une situation habituelle. La plupart du temps, l'exposition à une langue étrangère se fait dans un cadre bien précis : un cours d'apprentissage de langue, un voyage, ou dans le cadre d'une œuvre étrangère. Les dramaturgies plurilingues empruntent à ces modes d'exposition, mais elles diffèrent de par leur caractère transgressif, comme l'expliquait Chiara Denti :

« Puisque de tels textes transgressent la loi non écrite du monolinguisme de l'œuvre, ils demeurent longtemps cantonnés aux marges : indignes d'attention de la part du critique, ces textes sont réduits à des anomalies aux allures inquiétantes⁴⁸¹. »

Dans ce cadre précis, c'est comme si la langue étrangère faisait irruption, et ce de manière plus ou moins violente. On est donc finalement plus proche de la situation où il nous faut acquérir la langue pour la première fois : sans préparation, sans repères, en partant de rien, ou presque. Qui plus est, cela pose finalement les mêmes questions que l'acquisition de la langue chez les jeunes enfants : si, comme expliqué précédemment, nous pouvons observer la vitesse d'acquisition moyenne, ce qui de la langue est acquis et comment c'est utilisé, le mystère demeure presque entier en ce qui concerne le *comment* les enfants acquièrent tout cela, *comment* ils font le tri dans les informations reçues, et *comment* ils arrivent à les associer aux éléments constituant leur environnement. Les mêmes questions demeurent dans le cadre des dramaturgies plurilingues : nous pouvons repérer les différents chemins permettant de constituer un sens, la façon dont chaque référence est utilisée, et à quelle vitesse tous les éléments sont intégrés à la langue de l'œuvre. Mais la façon dont chacun·e trouve ces chemins, s'en empare, ou crée les siens, reste à l'état d'hypothèse. Ces hypothèses peuvent être plus solidement étayées que celles concernant l'acquisition de la langue, toutefois, elles peuvent difficilement être définitives et absolues tant ceci relève de l'individualité de chacun·e. C'est à cet endroit que l'on peut voir le lien avec l'acquisition de la langue, acquisition qui n'est permise que par le lien unissant les différents locuteur·ices.

Tentons toutefois de retracer la création de ces chemins. Certaines œuvres en effet illustrent très clairement la façon dont la langue naît, émerge. C'est par exemple le cas de *Machinations*⁴⁸² où plusieurs éléments font penser à l'acquisition de la langue. D'abord, la

⁴⁸¹ Denti, Chiara, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. », in *Meta*, 62 (3), p.521–537., 2017, p.523.

⁴⁸² Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

langue est souvent réduite à des morphèmes, à des sons. L'œuvre⁴⁸³ s'ouvre sur une série de sons désarticulés et non identifiables. On ne reconnaît a priori aucune langue en particulier. Sur scène, quatre femmes face à nous, appelées les « diseuses » puisque c'est à elle que revient la tâche de parvenir à prononcer les morphèmes en question. Pourtant, ce ne sont pas elles qui prennent la parole en premier, mais l'ordinateur. Les morphèmes que l'on entend sont hachés, montés, et bouclés, de telle sorte que si l'on voulait simplement retranscrire les sons prononcés, la tâche serait extrêmement ardue. L'oreille n'est pas plus capable d'entendre séparément ces différents sons que la bouche humaine de les prononcer. Que l'ordinateur ouvre l'œuvre, et non les diseuses, pose justement la question de la faisabilité de cette langue. Dans l'imaginaire collectif, la langue serait le propre de l'être humain. Or, *Machinations*, œuvre qui cherche à explorer la matière même de la langue, commence en donnant la parole à une machine. Tout au long de la pièce, nous sommes invités à nous demander ce qui fait sens, ce qui constitue la langue. Sans que l'on s'en rende compte, nous sommes confrontés à cette question de l'acquisition de la langue, de la façon dont, petit à petit, nous nous emparons des sons qui nous entourent pour en faire émerger quelque chose de cohérent : la langue. Ici, nous sommes tout d'abord face à une langue qui n'est même pas humaine : elle n'est pas reconnaissable, n'est a priori pas prononçable telle quelle, et n'apparaît d'ailleurs pas dans la bouche d'un être humain, mais par le biais d'une machine. Les diseuses n'arrivent qu'ensuite, avec un débit cette fois limité par les possibilités du corps humain⁴⁸⁴. Qui de l'ordinateur ou des diseuses est dépositaire de cette langue ? Comment s'y retrouver ? Tout au long de la pièce, le contrôle de la situation, et de ce qui se dit, passe de l'ordinateur aux diseuses, et inversement, créant parfois des impressions de conversations, ou de transmission. Finalement, seul le public est dans une position où il lui faut tout démêler, tout apprendre, pour comprendre ce qui se passe.

À première vue, ces sons ne sont associés à aucun sens prédéfini. Pourtant, quelque chose se *raconte*. L'œuvre donne bien l'impression de langue(s) construite(s). Cette impression, c'est le public qui la forge. La pièce n'a effectivement pas été écrite dans l'optique d'imiter la langue, mais seulement d'en utiliser des éléments, justement dépossédés de sens. Il se raconte quelque chose, pas au sens d'une fable qui sous-tendrait l'œuvre, mais bien parce que nous projetons du sens dessus. Parce que les diseuses sculptent ces morphèmes en leur donnant une tessiture, un volume, une hauteur, ils donnent une impression d'intentionnalité. C'est peut-être

⁴⁸³ Disponible ici <https://youtu.be/4VPan4XfjT8> [consulté le 08/09/2021]

⁴⁸⁴ Même si pour le coup, il s'agit ici de professionnelles de la voix. Leurs capacités sont donc supérieures à celles de la plupart des gens. Nous sommes donc, là encore, obligés de nous interroger sur notre propre capacité à pouvoir ou non prononcer cette langue.

cette intentionnalité que nous interprétons comme du sens, comme quelque chose que l'on raconte, parfois comme une conversation, voire une dispute. On retrouve bien dans cette dynamique celle de l'acquisition de la langue entre l'enfant et ses parents. *Machinations* nous force à faire face à une masse de sons, de voix, sans référence claire, et dans laquelle nous devons trouver du sens, sans référentiel, ou très peu. C'est bien la relation entre les diseuses et la machine, et entre les diseuses elles-mêmes, qui va nous permettre de reconstruire quelque chose. On en a un exemple dans la partie VI⁴⁸⁵ de l'œuvre. Les diseuses prononcent leurs morphèmes en surarticulant et très rapidement. On reconnaît parfois des mots, voire des bouts de phrases, en français, mais la prosodie utilisée rend une langue censée nous être familière complètement étrangère. Privés des appuis rythmiques et mélodiques que nous avons l'habitude d'utiliser, toujours inconsciemment, pour comprendre le français, un temps d'adaptation plus ou moins long est nécessaire pour parvenir à reconstituer mots et phrases, un peu comme lorsque nous parlons à une personne dont le français n'est pas la langue première. En arrière-plan, on peut entendre la machine. Elle fait écho aux diseuses, reprenant quelques suites de sons retravaillés par l'ordinateur. Lorsque les diseuses se taisent, on n'entend plus que la machine qui produit des nappes de sons, se mêlant les unes aux autres comme une masse difforme. Elle diffuse ensuite les voix des diseuses, enregistrées et manipulées, au point qu'il y a une confusion entre les diseuses et la machine : il devient difficile de savoir qui parle, qui utilise quelle voix. Les sons se mélangent à nouveau jusqu'à former un immense magma saturé, puis c'est le silence. Une diseuse reprend alors la parole, encore plus vite qu'au début de cette partie, toujours en articulant de manière excessive. On reconnaît le mot « fini » qui revient souvent, puis des phrases, complètement absurdes, au point qu'on se pose la question : a-t-on bien compris ? Bien entendu ? Les autres diseuses font des bruits, des bruits de respiration. L'ordinateur diffuse à nouveau des enregistrements des voix, il devient encore plus difficile d'identifier la provenance des voix.

Il y a bien quelque chose qui se raconte. D'abord littéralement, puisque des mots et des phrases sont prononcées, on peut parfois les reconnaître, les identifier. Ce n'est pas pour autant que ces mots nous racontent quelque chose. Le discours peut être difficilement, ou partiellement, intelligible, et lorsqu'il l'est, il fait à peine sens. Ce n'est donc pas tant la langue elle-même qui fait sens et raconte une histoire, mais bien la façon dont elle circule : des diseuses au public, entre les diseuses, entre les diseuses et la machine. Ce qui fait sens, c'est la façon dont une voix se détache des autres pour prendre le devant de la scène, et dans la foulée le

⁴⁸⁵ Disponible ici <https://youtu.be/NXbZ4M9GtzM> [consulté le 08/09/2021]

contrôle du sens, c'est la relation entretenue entre les différents protagonistes présents, c'est la confusion engendrée par les enregistrements de la machine, c'est la perte de repère alors que la langue que nous connaissons est tordue en tous sens au point de la rendre étrangère. L'histoire se raconte par les mouvements de la langue et les locuteur·ices qui la portent.

Dans cette scène, on peut voir apparaître des jeux d'imitation et de reprise. On constate d'ailleurs que cette imitation ne s'arrête pas à l'aspect purement sonore du morphème : il y a volonté de s'emparer pleinement de la voix de l'autre, ainsi que de ce que cette voix contient. Cette partie de la relation entre les diseuses et la machine n'est pas sans rappeler d'autres mécanismes de l'acquisition de la langue chez l'enfant qui passent en bonne partie par l'imitation de ce qu'il entend. Cette imitation cherchant aussi à reprendre les intentions derrière les sons, on parle aussi de syntonisation :

« Même si la syntonisation est proche de l'imitation elle en diffère dans sa qualité : l'imitation communique une forme, la syntonisation des sentiments. L'imitation ne permet pas à deux individus de remonter aux états internes respectifs, mais elle fixe l'attention sur le comportement manifeste. Les syntonisations au contraire déplacent l'attention sur ce que le comportement cache, sur l'état interne partagé par les deux membres du couple⁴⁸⁶. »

Syntonisation et imitation fonctionnent toutes les deux en miroir, mais elles ne cherchent pas à refléter la même chose. L'imitation reste en surface, sans prendre en compte les émotions et les intentions qui ont poussé à l'action. Tandis que la syntonisation tente d'incorporer ces éléments dans sa reprise.

On avait déjà des formes de syntonisation dans la partie VI de *Machinations*, mais la partie IX⁴⁸⁷ pousse les choses encore plus loin. Les diseuses proposent un jeu : il s'agit du jeu de l'imitation dont le but consiste à déterminer si oui ou non les machines peuvent penser. Une diseuse se charge alors d'expliquer le protocole de l'expérience : soit deux duos, A et B, et C et D, à qui on peut poser des questions censées permettre de débusquer la machine. Les autres diseuses donnent alors des exemples de questions et de réponses. Dans cette partie, si la plupart du temps mots et phrases sont parfaitement intelligibles, la prosodie reste non naturelle, provoquant toujours un certain effet d'étrangeté, qui dans le cas présent donne l'impression de personnes qui auraient beaucoup de mal à mentir. Pendant toutes les explications, l'ordinateur produit différents bruitages en fond sonore. Le discours des diseuses se perd, prend parfois des allures d'invocation mystique. On perd de vue le déroulement de l'expérience pour passer au

⁴⁸⁶ De Carlo, Maddalena, « Affectivité et acquisition du langage », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3 (n° 131), p.275-290., p.285.

⁴⁸⁷ Disponible ici <https://youtu.be/L9mfULNfBWI> [consulté le 08/09/2021]

descriptif d'une partie d'échecs. Les voix se tordent et passent aléatoirement d'une hauteur à une autre tandis que la machine continue de produire des nappes de sons mimant plus ou moins l'intention contenue dans les productions des diseuses. Elles reviennent finalement à l'explication des règles, mais leurs voix sont bien moins nettes qu'au début de la partie. C'est finalement la machine qui conclut en expliquant qu'elle a changé les règles et qu'il ne lui est donc plus possible de prendre en compte tous les paramètres et que par conséquent « nous ne pouvons pas être des machines. »

On a bien plusieurs moments d'imitation et de syntonisation dans cette partie. Comme à d'autres moments de l'œuvre, l'ordinateur reprend et diffuse des passages enregistrés des voix des diseuses. Il y a donc bien ici un phénomène d'imitation complet. Mais régulièrement, il va plus loin. L'ordinateur ne se contente pas de diffuser des extraits préenregistrés, il crée aussi des paysages sonores reprenant les intentions des diseuses. Les choses sont même poussées à l'extrême : le but de l'expérience proposée consiste à débusquer la machine parmi les intervenant·es. Les diseuses parlent de telle sorte que par moment, elles perdent en humanité, paraissent plus mécaniques, artificielles. Et c'est finalement l'ordinateur lui-même qui, tout en admettant avoir changé les règles du jeu, conclut qu'aucun ne peut être une machine. Ici, la syntonisation en passe aussi bien par la langue que par le statut être humain / machine : on ne se contente pas d'imiter la façon de parler ou d'être de l'autre, on reprend jusqu'à ses émotions et sa nature profonde. Dans une conférence⁴⁸⁸ de 2008, François Regnault, philosophe ayant écrit les textes du spectacle, revient sur plusieurs de ces éléments, et notamment sur la façon dont l'être humain utilise sa voix, que cela soit pour parler ou pour chanter. Il interroge ainsi le travail d'Aperghis de la façon suivante :

« Pourquoi faut-il que le même animal qui fait des sons comme la nature et qui produit des significations avec des articulations comme la nature n'en fait pas, se mêle aussi de chanter comme les oiseaux ? Après tout, la parole ne nous suffisait-elle pas ? Pourquoi désirons-nous en outre préférer quelque chose qui soit, si j'ose dire, harmonieux ! Mais on peut retourner la question, inverser l'ordre, en supposant que chanter est plus proche des sentiments, des passions, que de l'intelligence et du concept, et a dû donc être notre premier langage⁴⁸⁹ [...]. »

Effectivement, si le sens passait uniquement par la langue, alors pourquoi chanter plutôt que parler ? La supposition faite par Regnault, c'est que le chant serait alors plus près des émotions,

⁴⁸⁸ Regnault, François, « Né malentendu : autour des *Machinations* de Georges Aperghis », texte tiré de la conférence donnée le 17 février 2008 dans le cadre des rencontres « Un dimanche, une œuvre » au Centre Pompidou, in *L'Étincelle, journal de la création à l'IRCAM*, disponible en ligne [URL : <http://etincelle.ircam.fr/793.html#> consulté le 04/01/2022]

⁴⁸⁹ *Ibidem*

et serait ainsi plus apte à les transmettre. C'est d'ailleurs bien là le principe des syntonisations évoquées par les linguistes, et le phénomène qui traverse la pièce.

« Toute la recherche autour du chant dans la musique contemporaine démontrerait donc à l'envi que chaque compositeur doit quasiment inventer un système nouveau en multipliant les instances possibles entre le parler pur, qui est un fantôme, et le pur chanté, qui est un idéal ou un rêve⁴⁹⁰. »

En remettant la pièce dans le contexte historique, le philosophe rappelle que cette question du parler et du chanter se pose depuis qu'il y a de la voix dans la musique, et qu'elle est une part intégrante de l'opéra. Chaque artiste doit alors trouver son propre équilibre à l'intérieur de ces questions. *Machinations* en propose une version intéressante puisque les voix parlées prononcent des sons tellement imprononçables qu'ils en paraissent chantés. Dans cet équilibre, le passage des phonèmes entre les diseuses et la machine met en avant les émotions sous-jacentes sans qu'elles soient éclipsées par les mots.

Cette traversée de *Machinations* met ainsi en valeur les mécanismes de l'acquisition de la langue que l'on peut retrouver dans les dramaturgies plurilingues : morcellement et étrangéisation d'une langue connue qui en devient inconnue, importance de la prosodie dans la compréhension et la reconnaissance des mots, appropriation de l'envers des mots et ce qu'ils contiennent au-delà de leur sens premier. Tout ceci nous donne déjà une petite idée de la façon dont le sens se construit dans ces œuvres malgré l'inintelligibilité de la langue. Dans son article, Maddalena De Carlo propose l'hypothèse suivante :

« L'attribution de sens pourrait alors relever de deux processus : le premier considéré comme *signification*, se basant sur des règles linguistiques et sur des signes conventionnels ; le deuxième considéré comme *relation*, se basant sur l'inférence, la médiation, la mise en relation d'univers apparemment distincts⁴⁹¹. »

Il y aurait bien d'un côté les mots, la grammaire, et toutes les conventions contenues dans la langue, et de l'autre, toute une partie du sens basé sur la relation entre les interlocuteurs, leurs capacités à se mettre d'accord sur une convention, à relier des choses qui à première vue ne le sont pas, et à s'adapter à l'autre. Ce sont des choses qu'on a pu observer dans *Machinations*, et que l'on retrouvera dans bon nombre d'œuvres du corpus.

*Monnaie de singe*⁴⁹² de Didier Galas présente d'autres exemples d'imitations et de syntonisation. Surtout, la pièce montre bien comment il est nécessaire de tomber d'accord sur

⁴⁹⁰ *Ibid*

⁴⁹¹ De Carlo, Maddalena, « Affectivité et acquisition du langage », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3 (n° 131), p.275-290., p.288.

⁴⁹² Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

la valeur d'un signe pour parvenir à se comprendre. En effet, Maddalena De Carlo rappelle la chose suivante :

« Mais, si malgré les différences entre les actions et les réactions de l'enfant et de la mère, les deux arrivent à une syntonisation, il est nécessaire que ces différentes expressions comportementales soient interchangeable, qu'elles aient des éléments communs⁴⁹³. »

C'est bien là que réside toute la difficulté de la chose : comment être sûr que ce qui est imité, syntonisé, l'est dans le respect de l'intention originelle ? L'établissement du lien, et celui du signe, en dépendent. C'est le problème que rencontrent les personnages de *Monnaie de singe*. Nous avons déjà pu étudier⁴⁹⁴ la rencontre entre Arlequin et Taro Kaja, et la difficulté provoquée par leur interprétation différente de ce qui se fait ou non sur un théâtre : les deux cherchaient à reconnaître chez l'autre un des personnages de sa tradition théâtrale, Taro Kaja était par ailleurs choqué de voir Arlequin porter chaussures et chapeau sur le théâtre, et lorsqu'il a voulu qu'il les ôte, Arlequin l'a pris comme une atteinte à son intégrité physique. À la suite de ce passage, s'en suit un moment où les deux essaient de se comprendre en poussant l'autre à s'imiter... avec un succès relativement limité :

« Taro Kaja *Désignant les chaussures d'Arlequin* : Korewa nan ja ? [*Qu'est-ce que c'est que ça ?*]

Arlequin : Souliers ! Ce sont des souliers, chef !

Taro Kaja: Kono butai no ue wo hakimonono wo haku to iu mono wa aru no ka ? Hayaku tore !... [*A-t-on idée de porter des chaussures sur une scène de théâtre ? Déchaussez-vous, et vite !*]

Arlequin : Mon ami, si mes galoches te dérangent ? Qu'à cela ne tienne... je les enlève !

[*Il ôte ses chaussures et les dépose au sol après avoir jonglé avec elles*]

Taro Kaja: Hayô tore ! [*Allez, plus vite que ça !*] [*Montrant du doigt le chapeau d'Arlequin*]

Korewa nan ja ?

Arlequin : Chapeau, chef ; c'est un chapeau !

Taro Kaja : Sono kabutte iru mono mo tore ! [*Dépêchez-vous d'ôter aussi ce couvre-chef !*]

Arlequin : Nom d'une poule enragée ! Maintenant, c'est mon couvre-chef qui t'étouffe ? Le voilà ôté ! Mais je vous préviens, compère, je n'offrirai pas en pâture à la lubricité de vos prunelles la blanche porcelaine du volume de mon cul ! [*Il pète d'un seul coup et très aigu*]

Taro Kaja : Mazu shimo ni iyô ! [*Asseyez-vous, pour commencer !*] [*Il lui montre la position assise*]

Arlequin *S'exécutant* : Cela doit être le rituel d'accueil des Enfers ? Obéissons !

[*Les deux personnages sont assis au centre du théâtre.*]

Taro Kaja : Otachare... Hayô otachare ! Nani wo musa to shite ?... Sate sate, rachi no akanu yatsu ja. Midomo no ato kara tsuite maire ! Yoi na ?... [*Allez, debout ! Et plus vite que ça ! Qu'est-ce que c'est que ces manières ?... Non, mais, il est complètement idiot ou quoi ! Mettez-vous derrière moi et avancez ! Compris ?...*]

⁴⁹³ De Carlo, Maddalena, *Op. cit.*, p.287.

⁴⁹⁴ Voir notamment p.138.

[*Arlequin suit les indications de Taro Kaja. Appliqué au début, il finit par transformer la marche de kyogen en une imitation de poule puis de danseuse étoile.*]

Taro Kaja *Déconcerté par les manières d'Arlequin* : Nani wo shite ? Hayô tate ! Hayô tate to iu ni ! Sate sate, musa to shita yatsu ja ! Onore kono... butai no ue de kono yôna musa to shita koto ga aru mono ka ? [*Qu'est-ce que vous faites ? Debout, et vite ! Je vous dis de vous dépêcher ! Non, mais vraiment, il n'a aucune éducation ! Mais comment est-ce qu'on peut faire des choses aussi inconvenantes sur une scène de théâtre ?*]

Kore ! Kore !

Arlequin *Agacé par le ton totalitaire de son interlocuteur, il interrompt sa danse pour remettre ses chaussures et son chapeau* : Oh, ça va, maître radoteur ! Non, mais, je rêve ! D'abord, mes semelles vous dérangent : bon, passons ! puis c'est mon feutre : bien, pourquoi pas ! Quand, enfin, c'est ma marchade en glissade ! Alors, là, non ! Je suis fatigué des pieds ! Baste ! Ça dépasse les limites de l'entendement ! Brisons là !

Taro Kaja: Nani shimasu ka ?

Arlequin : Canaille de démon ! Si vous persistez ainsi, vous recevrez de ma main un masque sur votre visage fade !

Taro Kaja: Midomo ga ashikatta ! [*Excusez-moi, j'ai eu tort !*]

Arlequin : Bouffon, tu n'es qu'un malotru, un agité du bocal et un coupeur de couilles !

Taro Kaja: Naze koko ni oraneba naranaïka ? [*Pourquoi est-ce que je suis forcé d'être là ?*]

Arlequin : Fantoche ! Lunatique ! Acariâtre ! Éventé

Taro Kaja : Sate satemo korewa chotto totemo haiiiiiiii ! ! ! ! !...

[*Après une séquence de lutte, Arlequin se retrouve à terre et Taro Kaja se bloque dans sa colère⁴⁹⁵.*] »

Plusieurs choses mettent les personnages en échec dans ce passage. Tout d'abord, comme déjà évoqué, le fait qu'ils appartiennent à des conventions théâtrales différentes, ce qui leur donne deux interprétations distinctes de ce qui se fait ou ne se fait pas au théâtre (porter un chapeau et des chaussures, ne pas porter de maquillage codifié). Au-delà de cela, d'autres éléments posent problème. Les deux personnages décident tout d'abord de tenter de se mettre d'accord. Taro Kaja tâche d'expliquer à Arlequin ce qu'il attend de lui, et Arlequin applique les consignes du mieux qu'il peut. Sans langue commune, ils doivent se reposer sur des gestes pour réussir à se faire comprendre. De la même façon qu'un parent explique à un jeune enfant en associant mots et gestes, les syntonisations donc, chaque personnage parle sa langue tout en joignant le geste à la parole. De sorte qu'Arlequin comprend qu'il lui faut retirer chapeau et chaussures. Pour des actions simples, ce système fonctionne. Mais les choses se compliquent rapidement lorsque Taro Kaja cherche à initier Arlequin à sa façon de faire du théâtre. Lui montrant la position assise, il s'attend à ce qu'Arlequin se place derrière lui, mais celui-ci croit qu'il doit simplement imiter, comme dans un jeu de miroir. L'intention devient trop complexe pour loger dans un simple geste. Malgré tout, Arlequin se reprend et comprend ce que Taro Kaja attend de lui. Il se place correctement et entame la marche... qu'il adapte alors à sa façon. Pour lui, c'est une

⁴⁹⁵ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur, p.7-10.

invitation à jouer ensemble. Par conséquent, il propose ce qui lui vient à l'esprit pour que cet ensemble existe. Mais pour Taro Kaja, l'essentiel était de *bien* faire, plutôt que de s'amuser. Il prend donc très mal le comportement d'Arlequin. Chacun à son tour s'énerve, si bien que les excuses et la confusion de Taro Kaja passent inaperçues. C'est le fait de se battre ensemble qui pousse Arlequin à mettre de côté sa colère pour tenter à nouveau de s'entendre avec son partenaire d'infortune. Ce n'est qu'à partir de là qu'ils vont comprendre que tous deux sont étrangers à l'endroit qui les entoure, et vont recommencer à chercher une façon de se comprendre.

Pour que les deux personnages puissent se comprendre et réellement commencer à travailler à l'établissement d'un code, il leur faut tout d'abord trouver ce qu'ils ont en commun. Sans cela, soit l'un essaie toujours d'imposer sa façon de faire à l'autre, soit chacun est condamné à fonctionner de manière isolée. À partir du moment où ils comprennent qu'ils appartiennent tous les deux à des mondes théâtraux différents et qu'ils sont aussi perdus l'un que l'autre, ils parviennent à communiquer bien plus efficacement.

« La syntonisation remodèle les comportements par l'emploi de métaphores non verbales et de l'analogie. Si l'on imagine une progression évolutive de l'imitation au symbole, la métaphore et l'analogie des syntonisations constituent l'étape intermédiaire : c'est une étape fondamentale pour assurer l'acquisition du langage⁴⁹⁶. »

On peut voir que l'explication de Maddalena De Carlo se vérifie ici : pour créer un langage commun, il faut que les protagonistes en passent par imitation et syntonisation, une étape insuffisante pour se comprendre réellement, mais grâce à laquelle ils peuvent poser des bases et modifier leurs comportements en fonction. La voix, comme vecteur de la langue, ne suffisant pas, il leur faut passer par le corps et ses capacités pour ressentir le lien entre eux. Le corps vient en quelque sorte pallier l'absence de langue commune.

La création d'un lien solide entre les différents protagonistes d'une interaction est donc nécessaire pour parvenir à dépasser les difficultés posées par la multiplication des langues dans un même espace. Ce lien constitue la base d'une relation de confiance grâce à laquelle il est possible de trouver une base commune sur laquelle construire. Ce phénomène suit un mécanisme assez similaire à celui de l'acquisition de la langue chez l'enfant : confrontation à une masse de sons et d'éléments variés qu'il faut parvenir à trier, imitation et syntonisation des expressions, gestes et intentions de l'autre jusqu'à parvenir à produire un vocabulaire minimum.

⁴⁹⁶ De Carlo, Maddalena, « Affectivité et acquisition du langage », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3 (No. 131), p.275-290., p.287.

À partir de là, et pour pouvoir aller plus loin, il faut que les différents protagonistes d'une interaction fixent la signification des éléments constituant leur langage commun et mettent ainsi en place de nouvelles conventions.

B. De l'importance de la convention

En multipliant les langues, les dramaturgies plurilingues perturbent les repères habituels. Chaque œuvre oblige ses protagonistes autant que son public à reprendre au début, à la base de l'acquisition du langage, de la création des liens, et ce dans le but d'établir une nouvelle convention selon laquelle l'écosystème à l'intérieur et autour de l'œuvre pourra fonctionner. Sans convention fonctionnelle, il ne peut y avoir création de sens, de fable, et l'œuvre ne serait alors que du bruit difforme.

Une très bonne illustration de ce phénomène se trouve dans le film *Les Traducteurs*⁴⁹⁷ : le troisième tome du best-seller *Dedalus* de l'auteur Oscar Brach va être publié prochainement. Son éditeur, Éric Ångström, décide de frapper fort en organisant une sortie mondiale, et ce afin de limiter le risque de voir le livre fuiter avant la date. Pour cela, il faut synchroniser les traductions. Il réunit donc les neuf traducteurs et traductrices, travaillant dans les langues où la série s'est le mieux vendue (à savoir : anglais, allemand, russe, portugais, danois, mandarin, espagnol, grec et italien), dans un bunker de luxe situé sous un manoir en France. Si l'endroit est aménagé pour se donner des airs d'agréable retraite avec bibliothèque et piscine souterraines intégrées, les méthodes de travail sont verrouillées de manière drastique : pas d'accès à internet, le livre leur est distribué par feuillets d'une dizaine de pages seulement, interdiction de faire sortir les feuillets de l'espace de travail dédié, pas le moindre contact avec l'extérieur pendant les deux mois alloués à ce travail, etc. Malgré tout, un hacker parvient à s'emparer du livre et menace de le faire fuiter si une rançon ne lui est pas versée. Pour l'éditeur, une seule conclusion logique : la fuite vient d'un membre de l'équipe de traduction qu'il faut alors débusquer. Le film devient un huis clos dont le but est de faire craquer le coupable, quel que soit le prix à payer. La tension monte dangereusement, et alors qu'il ne reste plus que la fin du livre à divulguer, l'éditeur, soutenu par ses gardes, perd définitivement ses moyens et menace d'une arme traducteurs et traductrices à tour de rôle. Si le groupe ne réagit pas assez vite, le coup partira. Il faut donc se synchroniser pour le mettre hors-jeu. Mais comment ?

La lingua franca du groupe est le français, langue du roman *Dedalus*. C'est aussi la langue de l'éditeur. De désespoir, le traducteur espagnol proteste dans sa langue. Lorsque

⁴⁹⁷ Roinsard, Régis, *Les Traducteurs*, Trésor Films ; Mars Films, France 2 Cinéma, Wild Bunch, 2019

l'éditeur répond « En français le bègue. », il réalise aussitôt qu'il ne parle pas espagnol. Les traductrices portugaise et allemande signalent qu'elles, si. De rapides consignes sont échangées pour savoir qui s'occupe des gardes, qui de l'éditeur. Le traducteur italien signale que lui ne parle pas l'espagnol, ce qui lui vaut lui une réprimande de l'éditeur qui le somme de trouver un moyen de comprendre. L'Italien précise alors qu'il est dans son camp. Le traducteur chinois s'écrie que lui ne parle pas espagnol. Heureusement, la traductrice russe parle aussi mandarin. De l'espagnol, elle lui traduira les consignes. L'attaque se fera à trois, mais le traducteur espagnol signale que l'éditeur sait forcément compter jusqu'à trois en espagnol et comprendra. La traductrice russe décide alors de compter en mandarin. Elle aura à peine le temps de prononcer les mots « yī èr », que l'éditeur hurle « san », soit le chiffre trois, et lui tire dessus. Dans cette scène, la difficulté à trouver une convention fonctionnelle coûte la vie d'une traductrice. Parce que le groupe n'a pas été assez rapide à trouver une façon de communiquer, la tension, l'énervement, et la rage de l'éditeur n'ont fait que monter en puissance jusqu'au moment fatal.

Si l'exemple est un peu extrême, il permet néanmoins de montrer rapidement l'importance d'établir une convention commune pour fonctionner. En l'absence de convention, le système est voué à s'écrouler. Dans cette scène, la convention en vigueur jusque-là, à savoir parler français, n'a brusquement plus de sens, puisque l'éditeur ne doit pas pouvoir comprendre ce qui se dit dans le groupe. La tension de la scène repose sur le fait qu'ils disposent d'un temps limité pour parvenir à réinventer une nouvelle convention de but en blanc. Ce travail de création leur fait perdre un temps précieux et limite de ce fait leur chance de succès. Ici, la nécessité vitale de parvenir à établir une convention commune prend une forme littérale. Si ce n'est bien sûr pas toujours le cas, la nécessité de s'entendre sur un code commun est toujours présente.

Plusieurs conventions, plusieurs codes se heurtent dans les dramaturgies plurilingues, et ce à plusieurs niveaux. Pour commencer, la langue elle-même est une convention. C'est déjà ce que disait Ferdinand de Saussure : « La langue est une convention et la nature du signe dont on est convenu est indifférente⁴⁹⁸. ». En effet, comme le rappelle Roman Jakobson⁴⁹⁹, ce que nous percevons du monde, ce ne sont initialement pas des signes, ce sont des informations à partir desquelles nous construisons nos propres modèles de représentation. La langue n'est qu'un outil pour le représenter. Le travail du linguiste consiste alors, selon lui, à inventorier les signes sur

⁴⁹⁸ de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1985, p.26.

⁴⁹⁹ Jakobson, Roman, « Linguistique et théorie de la communication », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.87-99., p.91.

lesquels un groupe s'est mis d'accord pour représenter le monde :

« Tandis que le physicien crée des constructions théoriques, appliquant son propre système hypothétique de nouveaux symboles sur les indices extraits, le linguiste, lui, recode seulement, il traduit dans les symboles d'un métalangage les symboles déjà existants qui sont en usage dans la langue de la communauté linguistique donnée⁵⁰⁰. »

Une langue est une convention pour dire le réel, pour traduire et communiquer les perceptions du monde qui nous entoure. Faire cohabiter plusieurs langues, c'est faire entrer plusieurs conventions en collision. C'est ce qui se passe dans *Les Traducteurs* : dans quelle langue décrire la situation pour agir ? Dans quelle langue compter jusqu'à trois ? Le contexte particulièrement angoissant vient secouer les conventions préétablies par le groupe. Le code utilisé jusque-là pour dire le réel ne supporte pas la pression et vole en éclat. Ce que montre cette scène, c'est que non seulement il est nécessaire que le groupe se mette d'accord sur un code pour fonctionner, mais il faut aussi que ce code puisse s'adapter au contexte dans lequel il évolue. Sans cela, le code et le groupe qui le porte sont voués à disparaître.

La langue est une convention, un système, que Ferdinand de Saussure définit comme un « système de signes où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et de l'image acoustique, et où les deux parties du signe sont également psychiques⁵⁰¹. » De ce point de vue, on peut donc considérer la langue comme un système de représentation du réel où signifiant et signifié forment un système de représentation à part entière. Cette distinction a été rapportée au théâtre via les recherches en sémiologie notamment : il s'agissait alors de considérer que les différents éléments de la représentation comme des signes du monde extérieur. Dans son ouvrage *Le théâtre au croisement des cultures*⁵⁰², Patrice Pavis s'interroge sur la représentation de cultures différentes au sein même du théâtre. Pour lui, plusieurs problèmes se posent, et notamment celui-là : si le théâtre est un système de représentation, il est un système de représentation intelligible dans un contexte donné, celui d'une culture précise. À partir de là, comment représenter convenablement une culture extérieure à ce système ? Ce problème se pose d'un point de vue historique, par rapport à l'historicité des classiques, que d'un point de vue purement culturel. Pour lui, le théâtre peut alors fonctionner comme un laboratoire qui permet de faire des échanges, des tests⁵⁰³. Afin de visualiser les efforts à fournir pour se faire, Pavis

⁵⁰⁰ *Ibidem*

⁵⁰¹ de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1985, p.32.

⁵⁰² Pavis, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990

⁵⁰³ *Idem*, p.7.

propose un concept de sablier, qui serait quelque part entre « la moulinette et l'entonnoir⁵⁰⁴ ». Dans le bulbe du haut, on place la culture source, celle que l'on considère comme étrangère et que l'on souhaite présenter à son public. Elle doit alors passer par une série de filtres afin d'être transmise dans la culture cible. Ces systèmes de filtre ont plusieurs fonctions : rendre accessible la culture source pour le public de la culture cible tout en s'en appropriant les codes.

« La représentation théâtrale de la culture oblige à trouver des moyens spécifiquement scéniques pour représenter (ou jouer – *to perform*) une culture étrangère ou domestique, à utiliser le théâtre comme instrument pour transmettre et produire des informations sur la culture véhiculée⁵⁰⁵. »

Au théâtre, la langue reprend sa place d'élément de langage parmi les autres puisqu'elle n'est qu'un élément de la représentation parmi d'autres. De fait, ce système de filtres peut entraîner des transformations plus ou moins grossières des cultures sources. Malgré tout, selon Pavis, le théâtre peut alors jouer un rôle pédagogique. Il agirait comme un médiateur donnant accès aux cultures différentes de la nôtre. Parce qu'il est un système de représentation, le théâtre met en scène les différentes conventions, les différents codes, de façon explicite.

« Quand on se souvient, avec Lotman, que l'appropriation culturelle de la réalité se fait sous la forme d'une traduction d'un extrait de la réalité en un texte, on comprend que, a fortiori, la mise en scène ou la transposition interculturelle soit une traduction sous la forme d'une appropriation d'une culture étrangère qui possède ses propres modélisations⁵⁰⁶. »

Pavis entend le terme de « traduction » au-delà de la simple question de passer un texte d'une langue à une autre. La traduction c'est aussi saisir le réel à travers des mots. À partir de là, mettre en scène ces mots, et donc ce réel, c'est aussi une traduction. Écrire ou mettre en scène à partir d'une culture autre que la sienne, c'est une traduction du réel qui nécessite de s'approprier cette culture pour être capable de la représenter avec ses propres moyens, ses propres mots. Si langue et théâtre sont tous deux des systèmes de représentation, le théâtre est un système englobant dans lequel la ou les langue(s) prennent place aux côtés des autres éléments de la représentation afin de traduire le réel sur scène. Sur la traduction en tant que telle, Pavis dit d'ailleurs la chose suivante :

« On ne traduit pas simplement un texte linguistique en un autre, on confronte et on fait communiquer grâce à la scène des situations d'énonciation et des cultures hétérogènes, séparées par l'espace et le temps⁵⁰⁷. »

⁵⁰⁴ *Id.*, p.9.

⁵⁰⁵ *Id.*, p.20-21.

⁵⁰⁶ Pavis, Patrice, *Op. cit.*, p.21.

⁵⁰⁷ *Idem*, p.135.

Parce que le théâtre est avant tout un espace matériel, il peut servir de laboratoire, et il peut permettre le croisement de cultures qui, soit ne se croisent pas en temps normal, soit se croisent, mais sans qu'on ait le temps de prendre du recul sur les modalités de cette rencontre. Ces rencontres scéniques, fantasmées ou imprégnées du réel, peuvent alors suivre divers scénarios, dans lesquels il est possible de modifier un paramètre ou un autre afin de mieux comprendre les mécanismes du monde qui nous entoure.

Langue et théâtre sont donc des systèmes de représentation que les dramaturgies plurilingues exploitent pleinement. La musique en tant que système de représentation n'est pas non plus en reste. Si la musique est, elle aussi, composée de signes, au moins dans son écriture, un signe musical ne se réfère pas à quelque chose d'extérieur à la musique, il n'est pas là pour représenter directement un élément du réel. En revanche, elle obéit bien à des codes, des conventions. C'est d'ailleurs autour de ces codes que de nombreuses querelles s'articulent au fil de l'histoire. Antoine Hennion étudie son rôle social, la place qu'elle joue dans la construction de notre identité, en tant qu'individu et en tant que groupe. Dans son ouvrage *La passion musicale : sociologie de la médiation*⁵⁰⁸, il revient notamment sur les polémiques qui ont eu cours autour de la musique baroque, de son interprétation et de sa réappropriation au fil du temps. Il résume cette querelle de la sorte⁵⁰⁹ : d'un côté, l'argument musicologique qui veut que grâce aux recherches archéologiques menées, on sait maintenant bien plus précisément à quoi ressemblait cette musique, ce qu'il faut faire, ce qu'il ne faut pas faire ; d'un autre côté, l'argument moderniste selon lequel nos goûts ne sont plus les mêmes et que les instruments comme les techniques de sonorisation ont fait des progrès.

« C'est de théorie de la musique qu'il est question. Non pas Danhauser, une blanche égale deux noires, mais la vraie : quand on aime la musique, de quoi est-il question⁵¹⁰ ? »

Pour Hennion, le problème est un peu plus profond qu'une simple question de respect ou non des conventions de l'époque, ou qu'une question de goût, puisque l'un comme l'autre sont des produits de leur époque. Pour mieux comprendre ce qui se joue dans ces débats, il se concentre notamment sur les polémiques entourant les questions du rythme dans la musique baroque, et comment celui-ci a pu être compris différemment en fonction des périodes. En effet, il rappelle que les systèmes de notation ont évolué, ce qui a pu parfois entraîner des problèmes de lecture. De plus, la façon de considérer les temps dans une mesure n'a pas toujours été la même, ce qui

⁵⁰⁸ Hennion, Antoine, *La passion musicale : sociologie de la médiation*, Paris, éditions Métailié, 1993

⁵⁰⁹ *Idem*, p.27.

⁵¹⁰ *Id.*, p.28.

a pu donner lieu à des interprétations différentes d'une même partition. « Le débat technique est clair, mais il masque le vrai problème⁵¹¹. » En effet, avec les connaissances d'aujourd'hui, on peut retracer comment ces soucis techniques se sont posés au fil des siècles, comment chaque époque y a répondu, et pourquoi. Ce qui, selon Hennion, est plus difficile à repérer, ce n'est pas où se situe le débat technique, mais ce qui fait qu'il y a débat :

« C'est un rapport au temps, et non à sa seule notation, qui a changé, tel que la musique le sort de nous pour l'afficher hors de nous, devant nous, dans des objets, des œuvres, les barres régulièrement espacées de partitions, plus tard les pulsations réglées des métronomes⁵¹². »

La question n'est pas simplement de savoir comment interpréter les temps marqués sur la partition par un code ou un autre, mais de comprendre quel rapport une époque entretient avec le temps et comment celui-ci se traduit dans sa musique. La mesure du temps est par excellence une convention sociale, en témoignent la cohabitation des calendriers solaires et lunaires dans nos sociétés, ou encore les cartes des fuseaux horaires. Il est donc logique que la musique, art du temps par excellence, repose sur des conventions liées à sa mesure, conventions étroitement liées au contexte culturel. De sorte que Hennion résume le problème posé aux musicien·nes par la musique baroque de la sorte : « Ce n'est pas que je ne puisse faire [des temps inégaux], c'est que je ne le veux pas : tout mon corps musical y résiste⁵¹³. » Ce n'est pas que ces musicien·nes n'ont pas su lire les partitions, mais qu'elles proposaient une lecture allant à l'encontre de conventions si profondément ancrées qu'on oublie qu'elles sont là.

« C'est l'interprétation que nous donnons de la querelle baroque : les révisions des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ne sont pas le résultat d'erreurs de lecture ; les erreurs de lecture ont été exploitées au contraire par des musiciens qui ont profité là de l'évolution parallèle de la musique et de sa notation, pour acclimater un répertoire ancien à un temps musical moderne distinct de celui des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, et qui ne pouvait plus tolérer l'inégalité⁵¹⁴. »

Le problème serait donc habituellement présenté à l'envers : on pense à des erreurs de lecture qui nuiraient à l'œuvre, là où ces « erreurs » de lecture ont pu être plus ou moins volontaires, afin de s'adapter, ou de se renouveler. Plus largement, ces questions d'erreurs de lecture et/ou d'interprétation obligent à se demander ce qu'est une interprétation fidèle puisque toute interprétation d'une œuvre musicale est en fait une réappropriation de celle-ci. De fait, des écarts plus ou moins conséquents apparaîtront fatalement. La question est peut-être moins de

⁵¹¹ *Id.*, p.58.

⁵¹² *Id.*, p.59.

⁵¹³ Hennion, Antoine, *Op cit.*, p.59.

⁵¹⁴ *Ibidem*

savoir ce qu'est une interprétation fidèle, que de savoir quel écart à l'œuvre est autorisé à un moment donné. C'est ce que reflètent ces débats autour de la mesure du temps, puisque la mesure du temps social et celle du temps musical sont intrinsèquement liées :

« Car dès qu'il est acquis et partagé, ce temps musical est oublié comme tel pour être repris par le temps social, qui lui applique à nouveau ses accents et ses distorsions, et peut ainsi continuer à exprimer "spontanément", avec sensualité, les mouvements de nos corps collectifs et individuels : c'est ce qu'est en train de réaliser le renouveau baroque, par rapport à la rigidité à laquelle était parvenue l'interprétation classique – et si, pour ce faire, il réécrit quelque peu le passé et s'invente une rupture révolutionnaire, il n'est pas le premier dans l'histoire⁵¹⁵ ! »

Il y a bien des aller-retour existants entre temps social et temps musical, au point qu'il est difficile de savoir lequel influence l'autre en premier. De la même façon que le son de la langue disparaît derrière le sens des mots, les conventions auxquelles obéit la mesure du temps disparaissent derrière la musique, qui prend alors des airs de spontanéité, là où elle est en fait le produit d'un contexte culturel bien précis.

Les différents axes de ce travail se recoupent donc ainsi : la langue est une convention sociale sur laquelle s'entend un groupe linguistique donné ; le théâtre est un art de la représentation, qui va utiliser les conventions existantes, les mettre en scène, les détourner ; la musique ne cherche pas à signifier, ni à représenter, mais tout comme la langue ou le théâtre, elle obéit à des conventions qui nourrissent son écriture, son interprétation, et sa réappropriation. La question est donc de savoir comment ces différentes conventions, et surtout les rapports entretenus avec ces conventions, s'articulent dans le cadre des dramaturgies plurilingues.

On peut à première vue distinguer trois formes de rapports à la convention que les œuvres vont pouvoir adopter.

Premièrement, il y a les œuvres qui intègrent à l'intérieur même de leur fable la nécessité de trouver une convention commune pour fonctionner. Dans ces œuvres, les personnages ont conscience d'être confrontés à d'autres personnes issues de sphères culturelles et/ou de langues différentes. Les raisons varient d'une œuvre à l'autre, mais il leur faut trouver un moyen de fonctionner ensemble. C'est le cas notamment de *Monnaie de singe*⁵¹⁶, déjà évoqué plus tôt

⁵¹⁵ *Idem*, p.61.

⁵¹⁶ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

pour ces questions, mais aussi de *L'Européenne*⁵¹⁷, *L'escalier des aveugles*⁵¹⁸, *Sans sucre*⁵¹⁹, et *À la renverse*⁵²⁰. Dans ces pièces, la multiplication des langues est souvent source de conflits : c'est un obstacle qu'il faut surmonter. La cohabitation et la manière de rencontrer pleinement l'autre sont des sujets centraux de ces œuvres qui cherchent une résolution au problème. *Sans sucre* et *À la renverse* sont légèrement différentes. Dans la première, face au monde soviétique qui se désagrège, le frère et la sœur listent les recettes de suicide. Toute volonté de résolution du problème est abandonnée. Le rapport à la convention est ici complètement retourné : on ne cherche pas à se mettre d'accord sur comment résoudre le problème, on cherche à se mettre d'accord sur comment tout arrêter avant qu'il ne soit trop tard. Il y a bien création d'une convention commune à cette fratrie, mais son but est la mort. *À la renverse* met en scène un conflit social dans une usine française fraîchement rachetée par une multinationale. La direction se trouve donc à des milliers de kilomètres des grévistes. S'il y a bien des négociations en jeu, l'utilisation de l'anglais pour les membres de la direction, et du français pour les ouvriers et ouvrières symbolise l'isolement réciproque des deux groupes. Revoir la convention collective est bien au centre de la pièce, mais son bilinguisme témoigne de l'impossibilité pour les deux groupes de s'entendre. Enfin, *L'escalier des aveugles* fait office d'exception ultime dans ce groupe, puisqu'on n'y trouve aucune trace de conflit. Il s'agit d'une simple promenade à travers les rues madrilènes. Pour que le visiteur et ses guides puissent s'entendre et se comprendre, il leur est nécessaire de trouver un fonctionnement commun. On devine cependant la complicité et la volonté que tout se passe bien. Si le conflit est donc surreprésenté dans ce groupe, ce type d'œuvre permet de réaliser que ce n'est pas la seule option existante.

Deuxièmement, on trouve les œuvres cherchant à établir une convention nouvelle avec le public. Appartiennent à cette catégorie *11 septembre 2001*⁵²¹, *The Cave*⁵²² et *Die Hamletmaschine Oratorio*⁵²³. Les œuvres de cette catégorie cherchent à explorer un nouveau rapport créé avec le public. On y trouve notamment les deux pièces les plus purement bilingues du corpus. *11 septembre 2001* est construite à partir d'extraits de la presse et présentée, dans sa forme livresque en tout cas, comme un livre bilingue, c'est-à-dire avec les deux langues en face à face, l'anglais sur la page de gauche, le français sur la page de droite. C'est une configuration

⁵¹⁷ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁵¹⁸ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁵¹⁹ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁵²⁰ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980 pour la première version, Vinaver, Michel, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002

⁵²¹ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

⁵²² Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

⁵²³ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000

éditoriale rare au théâtre. Il existe bien des pièces présentées de façon bilingue, mais ce sont en général des éditions visant à promouvoir l'apprentissage de langues étrangères. Dans le cas présent, la pièce a directement été pensée et présentée pour conserver la langue de l'événement. Il est aussi précisé dans la note liminaire que le nom des personnes qui s'expriment doit apparaître dans la mise en scène. Ce détail en apparence anodin témoigne de l'importance accordée à l'origine de la parole. En l'affichant de la sorte, on exige du public de témoigner une attention toute particulière à cette information. Si la mise en scène peut choisir de ne conserver qu'une langue ou d'offrir les deux à l'oreille, *Die Hamletmaschine Oratorio* en revanche impose d'entendre à la fois l'original allemand, dans une version musicale, soit déjà détournée de ce qu'elle était, et sa traduction en français, une démarche là encore peu courante. L'œuvre finale affiche l'entièreté de sa filiation historique, et ce de manière relativement lisible. On ne présente pas une œuvre sur scène, mais bien trois œuvres réunies en une seule : *Hamlet* de Shakespeare, *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller, et *Die Hamletmaschine Oratorio* de Georges Aperghis, de sorte que le public puisse mettre en perspective les trois œuvres. Enfin, *The Cave* se trouve à mi-chemin entre l'opéra et le documentaire. La voix parlée y devient mélodie, l'écriture devient instrument de musique, la musique se fait presque parole. Le public est constamment confronté à la nécessité de repenser ce qu'il croit être la source de ce qu'il entend ou voit. L'œuvre se fait tout en glissement et décale constamment les perspectives habituelles. Les pièces de cette catégorie imposent donc un travail de remise en question de ce que nous pensons connaître du fonctionnement d'une pièce de théâtre ou d'un opéra.

Troisièmement, on trouve les œuvres qui mettent en scène un échec de la convention. Il peut s'agir aussi bien de l'échec du groupe à trouver une convention, que de l'échec total de la convention à faire fonctionner le groupe. On trouve ici *Munich-Athènes*⁵²⁴, *Nothing hurts*⁵²⁵, *Leçons de Ténèbres*⁵²⁶ et *Le voisin d'en face*⁵²⁷. Toutes ces pièces présentent une situation intime, collective, ou sociale, dans laquelle il est impossible d'établir une convention permettant au groupe de fonctionner. Les couples de *Munich-Athènes* et *Nothing hurts* se déchirent (parfois littéralement) à force de ne pas trouver de moyens de se parler, de s'entendre, de se comprendre. À l'instar du film *Les Traducteurs* évoqué plus tôt, les personnages en arrivent à des extrémités fatales, car incapables de parvenir à trouver un terrain d'entente qui permettrait une résolution

⁵²⁴ Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992

⁵²⁵ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

⁵²⁶ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

⁵²⁷ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/2019], et partition transmise par l'artiste

des problèmes, ou au moins leur reconnaissance. Sans cela, ils semblent enfermés dans des boucles éternelles dont la seule sortie est la mort. *Leçons de Ténèbres* et *Le voisin d'en face* viennent plutôt témoigner d'événements collectifs qui, malgré leur place prépondérante dans nos sociétés, ont toujours autant de mal à être mis en mot, à savoir l'Holocauste, et la guerre d'indépendance de l'Algérie. Dans les deux cas, les conséquences de ces événements sont encore palpables, les traces qu'ils ont laissées encore visibles. Pour le premier, on a souvent considéré qu'il était impossible de dire l'horreur des camps. *Leçons de Ténèbres* donne une forme, et paradoxalement, des mots, à cette impossibilité. Chaque scène semble être une nouvelle tentative pour dire ce qu'il est impossible de dire, chaque scène semble échouer, et c'est l'ensemble de ces échecs qui parvient à tracer les contours de l'horreur. Pour ce qui est de la guerre d'Algérie, cela reste un sujet sensible en France. *Le voisin d'en face* ne cherche pas à représenter directement le conflit. L'œuvre propose d'ailleurs très peu de mots intelligibles et se concentre plutôt à faire entendre des sons issus du français et de l'arabe. Elle contourne ainsi le problème des sensibilités à fleur de peau : il s'agit de faire se rencontrer, et se confronter, les deux langues du conflit, plutôt que les individus qui les portent. La pièce ne *dit* rien, elle laisse entendre. Ainsi, les pièces de cette catégorie présentent soit les dégâts causés par l'incapacité à se mettre d'accord sur une convention, soit comment la convention du groupe peut être insuffisante pour dire ce qu'il y a à dire.

Comme toujours, ces trois formes sont présentées de manière distincte pour en faciliter la compréhension, mais en réalité, les frontières entre chaque rapport sont bien plus poreuses, au point que certaines œuvres le logent justement au creux de cette frontière.

Les pièces monologuées vont se trouver à cheval entre la nécessité de créer une nouvelle convention avec le public et l'intégration directe de cette recherche de convention dans la fable. Les personnages des pièces *The great disaster*⁵²⁸, *Fuck You, Eu.ro.Pa*⁵²⁹ ! et *Le 20 novembre*⁵³⁰ sont en constante recherche d'une façon optimale leur permettant de dire ce qu'ils ont à dire. Tous trois se perdent dans leurs souvenirs, tentent de les réassembler dans le bon ordre pour parvenir à dire ce qu'ils veulent. Leur adresse oscille entre des personnages absents, présents uniquement dans leur mémoire ou leur parole, et le public. Quant aux langues employées, elles relèvent aussi bien de la fidélité narrative que du fantasme mainte fois répété. Les trois personnages cherchent donc une nouvelle convention qui leur permettrait d'exprimer

⁵²⁸ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

⁵²⁹ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁵³⁰ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

pleinement leur pensée, tout en proposant une relation avec le public différemment renouvelée à chaque moment de la pièce.

Enfin, entre la recherche d'une nouvelle convention avec le public et la mise en échec de ladite convention, on trouve *La scène*⁵³¹. Dans cette pièce, est visible ce qui ne l'est normalement pas, comme les « techniciens du drame », est invisible ce qui d'habitude l'est, comme les personnages vraiment présents. On trouve bien une liste de personnages, mais elle s'avère très vite plus qu'incomplète. Des machines évoluent au milieu des humains comme n'importe quel autre personnage. Des personnes célèbres, des mythes et des légendes sont utilisées, détournées, personnifiées. Les conventions connues, qu'elles soient théâtrales ou sociales, sont donc constamment remises en cause et il est nécessaire de s'y adapter. Régulièrement, la pièce va mettre en échec la langue. Soit au travers de machines qui vont la phagocytter jusqu'à la vider de son essence, soit par du remplissage, soit tout simplement en énonçant de fausses vérités sur la langue, sans qu'il soit possible de les remettre en question ou de percevoir le subterfuge. Finalement, dans cette pièce, respecter les conventions établies revient à dévoiler leurs faiblesses et leurs limites.

Si face aux dramaturgies plurilingues, nous ne nous retrouvons pas complètement perdus, si nous parvenons malgré tout à reconstruire du sens, c'est parce qu'elles utilisent les conventions, linguistique, théâtrale, et musicale, que nous connaissons. Elles les détournent, les confrontent à des obstacles qu'elles doivent alors contourner ou résoudre, elles en montrent l'absurdité et les limites. Malgré toute l'étrangeté qu'elles montrent en apparence, elles n'en demeurent pas moins construites à partir d'éléments de réel que nous connaissons, parfois sans même que nous en ayons conscience. Pour fonctionner, les dramaturgies plurilingues doivent trouver un moyen de faire fonctionner ensemble les différentes conventions utilisées, référencées ou détournées. Finalement, quelle marge de création au sein de ces conventions, autour d'elles, ou malgré elles, les dramaturgies plurilingues possèdent-elles vraiment ?

C. *Mais vous n'aurez pas ma liberté de créer*

Sans convention linguistique, un groupe ne peut communiquer. Sans convention artistique, une œuvre reste hermétique. De la même façon, nous n'avons pas accès à la langue ou à l'œuvre dont nous ignorons les conventions. Le défi des dramaturgies plurilingues consiste

⁵³¹ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

donc à rendre accessibles les conventions selon lesquelles elles fonctionnent. Puisque de telles œuvres transgressent la règle implicite du monolinguisme, comme le disait Chiara Denti⁵³², il serait tentant de croire que plus aucune règle ne régit ce lieu. Comme s'il n'existait aucun juste milieu, on passerait d'une œuvre monolingue, obéissant bien sagement aux règles de la langue qui la domine, à un marasme bouillonnant de langues apparaissant soudainement de manière plus ou moins aléatoire. La multiplication des langues entraînerait alors la suppression des règles qui les régissent, du contexte culturel qui les a vues naître, et de celui dans lequel elles se retrouvent transposées. En vérité, c'est exactement l'inverse qui se produit. Sous des airs de bouillonnement incontrôlé, les dramaturgies plurilingues sont en fait parfaitement réglées. Pour qu'il y ait création, il faut un cadre.

Pour comprendre le fonctionnement de ce cadre dans un contexte plurilingue, on peut encore revenir au fonctionnement de la langue. Dans son article *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*⁵³³, Roman Jakobson revient, entre autres choses, sur la capacité de création des individus au sein d'une langue. La langue est découpée en entités plus petites : les mots. Pour pouvoir se faire comprendre, il faut combiner les mots de différentes façons. « Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité⁵³⁴. » Les lettres ou sons sont combinés pour former des mots, les mots, unités simples, sont combinés de façon à former des phrases, plus ou moins complexes, elles-mêmes combinées pour former un discours complet. Ce que Jakobson explique, c'est que les locuteur·ices ne sont pas complètement libres de leur choix. Pour commencer, il faut faire la sélection en fonction des mots communs à chacun. Les locuteur·ices d'une même langue ont à peu près le même « fichier de représentations préfabriquées⁵³⁵ » dans lequel ils choisissent une des « possibilités préconçues ». « Ainsi pour être efficient l'acte de parole exige l'usage d'un code commun par ceux qui y participent⁵³⁶. » Ce code commun est nécessaire pour qu'il y ait compréhension, mais cela veut aussi dire qu'il limite la création langagière des locuteur·ices : si l'un des deux ne possède pas certains éléments de compréhension, alors le code commun n'est plus suffisant pour permettre la compréhension.

⁵³² Denti, Chiara, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. », in *Meta*, 62 (3), p.521–537., 2017, p.523.

⁵³³ Jakobson, Roman « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.43-67.

⁵³⁴ Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.43-67., p.45-46.

⁵³⁵ *Idem*, p.46.

⁵³⁶ *Ibidem*

Dans *L'Européenne*, plusieurs passages montrent les personnages justement en train de chercher ce qui fait le code commun : quelle langue commune ? Qu'est-ce qui est intercompréhensible ? Différentes solutions sont trouvées, essayées au fil de la pièce, avec plus ou moins de succès. Dans le passage suivant, le performer portugais s'adresse au musicien polonais, tandis que l'artiste allemande continue de dépouiller les bulletins utilisés dans sa performance en lien avec le vote de la constitution européenne :

« Calisto Quim *en portugais* : La fille, là, vous voyez, la fille, la fille qui est arrivée.
Musicien 3 *en polonais* : Quoi ?
Calisto Quim *en portugais* : Il faut s'en méfier de cette fille, je vous jure moi je serais vous, moi je m'en méfiera de cette fille.
Musicien 3 *en polonais* : vous parlez d'une fille ?
Calisto Quim *en portugais* : C'est très à la mode ce qu'elles font ces filles, dès que vous faites ça hop tout le monde se met à cracher au bassin.
Musicien 3 *en polonais* : Oui.
Calisto Quim *en portugais* : Elle dit que son truc c'est l'ego, c'est l'auto-art, l'ego, l'auto-j'sais-pas-quoi, bon très bien, mais moi ça m'intéresse pas.
Musicien 3 *en polonais* : Vous parlez toujours d'une fille. Toujours la même fille.
Calisto Quim *en portugais* : Ben voilà, exactement. Alors vous arrivez, avec dans vos bagages une personne, vous annoncez à tout le monde que c'est la doyenne des Européens, et là moi, j'aimerais bien savoir comment on peut en être sûr, vu qu'elle vient des pays de l'Est, et qu'à cette époque-là dans les pays de l'Est les registres et tout ça c'était pas d'une exactitude...
Musicien 3 *en polonais* : L'Est. L'est de l'Europe.
Calisto Quim *en portugais* : Donc elle dit qu'elle est avec la plus vieille femme d'Europe, Marina Magdalena j'sais-pas-quoi, je sais pas si elle est yougoslave ou polonaise ou slovaque, non je crois que c'est la fille qui est slovaque, je sais plus si elle est slovaque, remarque si elle est slovaque (ou slovène peut-être ?) ... Non, mais si elle est slovaque, c'est bizarre quand même que l'autre, la vieille, ne soit pas slovaque aussi...
Musicien 3 *en polonais* : Polonaise ? Il y a une Polonaise ?
Calisto Quim *en portugais* : Polska ? Polonaise ? Vous croyez ? non je suis pas sûr qu'elle soit polonaise (la fille hein, pas la vieille), j'avais l'impression que c'était plus Slovaquie ou Slovaquie, ou Estonie je sais plus, en tout cas la vieille, elle est dans un sale état, il paraît qu'ils l'ont mise dans un complexe médical avec assistance respiratoire et tout...
Musicien 3 *en polonais* : La fille de l'Est⁵³⁷ ? »

Dans ce passage, Calisto extrapole sur ce qu'il croit savoir d'une des artistes présentes dans la résidence. Il construit un raisonnement, parle comme il pense, comme s'il réfléchissait à haute voix. À partir des bribes qu'il possède, il construit une réflexion, des hypothèses, qu'il expose alors au musicien. Or, celui-ci ne parle pas la même langue que lui. Le polonais et le portugais n'appartiennent d'ailleurs même pas à la même famille de langues. Malgré tout, il arrive à glaner quelques mots, à partir desquels il lui faut à son tour reconstruire ce qu'il suppose être le discours de Calisto. En l'absence de répertoire commun, l'aller-retour de la conversation fonctionne extrêmement mal. Le musicien semble servir de faire valoir à Calisto qui a plus

⁵³⁷ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007, p.23-24.

besoin de s'entendre parler que de réellement discuter. Pas de répertoire commun dans lequel puiser, pas de possibilité de construire quelque chose ensemble. La conversation est donc vouée à l'échec.

Jakobson poursuit⁵³⁸ en disant que les locuteur·ices n'inventent finalement pas tant que ça, puisqu'ils puisent dans des combinaisons déjà préexistantes, déjà entendues ailleurs. Les traits distinctifs, qui paraissent propres à chacun n'apparaissent pas hors contexte : c'est le produit d'un environnement, d'une éducation, d'influences diverses. L'individu en lui-même ne fait qu'utiliser ces différents éléments, il ne les crée pas. De plus, les combinaisons possibles sont limitées par le code de la langue dans laquelle l'individu s'exprime :

« Même lorsque d'autres combinaisons de phonèmes sont théoriquement possibles, le locuteur, en règle générale, n'est qu'un usager, non un créateur de mots. Mis en présence de mots particuliers, nous nous attendons à trouver des unités codées. Ainsi pour comprendre le mot *nylon* on doit savoir quelle est la signification assignée à ce vocable lexical du français moderne⁵³⁹. »

Ainsi, même si les combinaisons de sons peuvent sembler infinies, pour parvenir à se faire comprendre, il faudra choisir les combinaisons déjà existantes dans la langue, et qui sont déjà associées à un sens donné, et connu. Si de prime abord, la liberté de création des individus paraît sans limites, elle n'existe que dans un cadre parfaitement délimité. Finalement, la véritable liberté de création de l'individu repose dans ses choix de combinaison. Jakobson explique ainsi qu'il y a une échelle ascendante de la liberté au sein des unités linguistiques⁵⁴⁰. Au niveau des phonèmes, la liberté des locuteur·ices est nulle : le code préexistant dans la langue contient déjà toutes les combinaisons possibles. La liberté de combiner les phonèmes à loisir pour en faire des mots existe bien, mais elle est limitée : créer des mots ne se fait pas indéfiniment et sans contraintes. La contrainte s'amointrit quand il s'agit de combiner les mots pour en faire des phrases.

« Enfin, dans la combinaison des phrases en énoncés, l'action des règles contraignantes de la syntaxe s'arrête et la liberté de tout locuteur particulier s'accroît substantiellement, encore qu'il ne faille pas sous-estimer le nombre des énoncés stéréotypés⁵⁴¹. »

La plus grande source de liberté des locuteur·ices se trouve donc au niveau de la construction de leur discours. C'est d'ailleurs souvent ce que nous percevons en premier lieu : l'aisance de notre locuteur·ice donne effectivement une impression de liberté, et surtout de maîtrise, totale,

⁵³⁸ Jakobson, Roman, *Op. cit.*, p.47.

⁵³⁹ *Ibidem*

⁵⁴⁰ Jakobson, Roman, *Op. cit.*, p.47.

⁵⁴¹ *Idem*, p.47-48.

là où cette liberté énonciatrice est en fait le fruit de contraintes existant à de plus petits niveaux linguistiques. De la même façon que les artistes de cirque apprennent à camoufler les efforts nécessaires pour offrir leur performance, les contraintes du code linguistique sont éclipsées par le discours global.

Les dramaturgies plurilingues vont respecter exactement cette logique : à l'échelle du morphème, la liberté de création est très limitée, et c'est au niveau de l'énoncé que la liberté de création sera la plus grande. Cette liberté de création reste toutefois soumise à la nécessité d'obéir à une convention générale permettant de faire fonctionner les différentes langues ensemble.

Au niveau du morphème... dans *Le voisin d'en face*⁵⁴², Álvaro Martínez León se concentre en bonne partie sur des morphèmes des langues française et arabe (d'Algérie). Quelques mots apparaissent ici ou là, mais ce n'est pas l'essentiel de l'œuvre. La partition indique d'ailleurs que les deux chœurs doivent être constitués en fonction de la maîtrise de la langue des artistes. Elle donne ensuite une explication du système de notation utilisé dans la partition, puis une explication de l'écriture phonétique employée pour traduire les sons de chaque langue. Les morphèmes sont ici traités d'un point de vue purement musical. Pouvoir prononcer la langue correctement est au centre de l'œuvre. La contrainte est donc très forte : il faut avant toute chose pouvoir respecter les sons de la langue.

« Le groupe 1 travaille principalement sur la phonétique de la langue algérienne et le groupe 2 sur celle de la langue française. Toutefois, chaque groupe aura des interventions dans lesquelles il se sert de la sonorité de la langue de l'autre groupe.

Signes partagés par les deux langues :

[a] comme s(a)c
[e] comme m(é)tro
[i] comme sour(i)s
[u] comme p(ou)le
[b] comme (b)allon [...]

Signes spécifiques de la langue algérienne :

[dʒ] comme (j)uice en anglais
[r] comme mu(r)o en espagnol
[rr] comme pe(rr)o en espagnol
[θ] comme (th)ing en anglais
[ð] comme (th)ese en anglais
[x] comme (j)amón en espagnol
[h] comme (h)ere en anglais
[ʔ] impulsion glottale sonore

⁵⁴² Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisin-den-face> consulté le 08/05/2019], et partition transmise par l'artiste

ait disparu, oui, comment dire, je suis vraiment désolée, mais à partir de demain midi ou au plus tard après-demain soir, tout ça ne se passera plus, j'ai changé, sincèrement, j'ai vraiment changé, enfin, je veux du moins, je le veux très fort, chéri, euh tu peux me prêter de l'argent, oui enfin, environ 4 milliards à peu près, je te les rendrai, sinon vraiment je ne peux plus vivre, cette fois-ci je ne les jetterai pas dans les toilettes quand je serai bourrée en tirant la chasse comme avec les 5 milliards, sincèrement, j'ai changé, j'ai réfléchi et je trouve que je me suis vraiment bien comportée, et je suis désolée, enfin euh, là, je repars juste pour euh 3 semaines avec Tim et Michael et ensuite, enfin, je te l'avais dit, dans trois semaines, lundi après-midi, alors je serai vraiment quelqu'un d'autre, et tout est différent et je ferai davantage attention à nous eux, parce que c'est aussi ce que je veux, que tu sois bien avec moi, que tu sois heureux, et que TU ME FASSES CONFIANCE TU DOIS POUVOIR ME REFAIRE CONFIANCE C'EST IMPORTANT POUR MOI PARCE QUE SANS CONFIANCE ON NE PEUT TOUT SIMPLEMENT PAS VIVRE⁵⁴⁷ »

Dans ces passages très longs, on peut voir la pensée du personnage se former, se contredire, chercher un chemin. La liberté de création est très grande. Ici, le personnage cherche différents alibis, différentes façons de s'excuser. Même s'il s'agit d'un monologue, on peut deviner les interventions ponctuelles de celui à qui elle s'adresse, interventions qui l'obligent à reprendre son récit, le compléter, l'amender. En faire un monologue montre justement la vacuité de ce qui est dit : toute explication, toute excuse, est aussitôt balayée par ce qui arrive juste derrière. En laissant s'étendre la parole sur un aussi long moment, on se rend d'autant mieux compte qu'elle n'arrive pas à dire, malgré le foisonnement de mots qu'elle arrive à ordonner ensemble.

Falk Richter utilise ce procédé dans d'autres scènes de *Trust*, et cette fois-ci, il y inclut des passages en anglais.

« [...] Kay les regarda partir et pensa tout bas, mais sans volonté ni résistance : “Salope, salope de merde, espèce de conne, idiote, bordel, fuck”, s’assit dans sa voiture où il entendit à la radio la voix de Judith, qui soufflait plus qu’elle ne chantait « YOU NEED MORE THAN A GERHARD RICHTER HANDING ON YOUR WALL », non, là, ce n’est pas exact, le souffle de Judith qui dit maintenant “Too much of anything is never enough”, il ne l’entendra qu’en remontant dans le taxi pour retourner à l’aéroport dans le taxi pour retourner à l’aéroport Charles de Gaulle pour continuer son voyage à Shanghai, pourquoi Shanghai, nous résoudrons cette question plus tard, [...] nous montons dans le taxi qui nous mène à l’aéroport pour attraper le vol de nuit pour Shanghai pour y retravailler avec le chercheur islando-japonais spécialiste des systèmes sociaux Atsuh Lyngursvötsson à la nouvelle édition de son ouvrage en cinq volumes L’EFFONDREMENT DES SYSTÈMES du déclin de l’Empire romain à l’effondrement du socialisme soviétique, car d’ici l’année 2010 il faut que cette analyse ambitieuse et précieuse, devenue une référence universelle, se complète d’un sixième volume EFFONDREMENT DU SYSTÈME FINANCIER DANS LE CAPITALISME HIGH-TECH APRÈS L’EFFONDREMENT DU SOCIALISME SOVIÉTIQUE et il faut résoudre la question préliminaire, - ce système aura-t-il disparu dans les 5 à 10 ans à venir, comme le système soviétique, va-t-on le remplacer et si oui, par quel nouveau système ? Nous montons alors dans le taxi, hésitants, et demandons au chauffeur d’augmenter le volume de la radio où Judith est en train de chanter “You need more, you need more, you need more, you need more, you need LOVE”

⁵⁴⁷ *Idem*, p.27-28.

et nous relisons encore nos notes pour ce colloque imminent⁵⁴⁸ [...] »

La longueur du monologue cette fois n'a pas pour fonction de montrer le personnage se perdant dans ses propres faux semblants. L'enchaînement interminable vise plutôt à donner une sensation de temps, puisqu'on nous signale que des années passent entre le début et la fin, une sensation de distance grâce aux différents aller-retour et voyages faits tout au long de ce monologue, mais aussi à changer de point de vue. Par moment, les choses se passent à travers Kay, et par moment, nous sommes directement impliqués dans ce qui se raconte. On passe d'un « il » à un « nous ». L'anglais, via la chanson de Judith, sert de fil conducteur à toute la scène. La scène s'ouvre d'ailleurs sur l'omniprésence de la musique :

« De temps à autre on joue tous de la musique simplement. Tout le monde joue d'un instrument et ceux qui ont une belle voix chantent⁵⁴⁹. »

Les passages en anglais permettent ici de matérialiser la présence de la musique qui sert alors d'ancrage dans le réel face à un discours qui ne sait plus ni quand il commence ni quand il se termine. Cette matérialisation est d'autant plus forte que les occurrences en anglais sont écrites en majuscule, ce qui les détache automatiquement du texte. La liberté de création linguistique trouve toute sa puissance dans la longueur et l'articulation de ce monologue, mais ce sont bien ces quelques lignes d'anglais qui structurent un tant soit peu le discours, et lui permettent de ne pas aller complètement à la dérive, comme la corde qui empêche le bateau de se détacher du port en pleine tempête.

Pour que les dramaturgies plurilingues puissent dire le réel, il leur faut passer par plusieurs étapes. Tout d'abord, elles doivent construire des liens. Ces liens peuvent se faire entre les personnages, entre la scène et la salle, entre la fiction et le réel. Sans liens, le sens ne peut se déplacer d'un pôle à un autre. Il est donc essentiel de prendre le temps de relier les différents éléments entre eux pour permettre au sens d'apparaître. C'est la force de ce lien qui va permettre de déployer les forces nécessaires pour surpasser l'effet d'étrangéité causé par le plurilinguisme. Les bases de ce lien une fois créées, il est possible d'établir une convention commune. La question de la convention se pose à deux niveaux. Tout d'abord, au niveau de la fiction : les personnages vont souvent devoir se mettre en quête d'une convention commune grâce à laquelle ils pourront dépasser leurs différences. Ensuite, l'établissement de la

⁵⁴⁸ Richter, Falk, *Op. cit.*, p.20. puis p.22.

⁵⁴⁹ *Idem*, p.19.

convention sort du simple niveau de la fable pour gagner celui de la construction de l'oeuvre, c'est-à-dire qu'elle doit créer une nouvelle grille de lecture établissant les règles de fonctionnement de l'oeuvre. Puisque créer une oeuvre plurilingue revient à enfreindre la règle tacite du monolinguisme, il faut donner de nouvelles clés d'accès pour comprendre l'oeuvre. Bien entendu, la création d'un lien, entre les personnages, ou entre l'oeuvre et son public, et l'établissement d'une convention ne sont pas des étapes fixées dans cet ordre précis. Bien au contraire, c'est tout un système d'aller-retour se faisant entre ces deux pôles qui les font se consolider mutuellement. Une fois les règles du jeu bien établies, on peut s'interroger sur la liberté de création linguistique réelle dans ces oeuvres. On constate alors à quel point il est nécessaire de poser un cadre solide pour que la multiplication des langues au sein d'une même oeuvre fasse sens. Ce ne sont plus directement les mots qui font sens, mais la façon dont ils évoluent au sein de ce cadre-là. Les infractions au code, les détournements et les mises en échec de la langue ne racontent pas une histoire, ils sont l'histoire. À l'inverse des oeuvres monolingues, le signifiant fait ici bien plus sens que le signifié.

II. Entre réel et fantasme

Dans la partie précédente était posée la question de l'opposition entre l'utilisation du plurilinguisme comme poétisation du monde, ou comme sa représentation fidèle. Dans cette optique, il était important de savoir à quel point l'usage du plurilinguisme correspondait à la réalité, quelles libertés auteurs et autrices ont prises pour créer leurs oeuvres. Mais la question peut être posée autrement. Au lieu de se demander si le plurilinguisme présenté est une représentation exacte de la réalité, on peut s'interroger sur le rapport entretenu avec cette réalité au sein de ces oeuvres. Qu'il soit poétique ou fidèle à la réalité, le plurilinguisme est une intrusion violente du réel : parce qu'il brise l'habitude du monolinguisme et les codes de la fiction qu'il porte. En effet, il y a une certaine sécurité dans le monolinguisme : l'impression que quoi qu'il arrive, on pourrait avoir accès à l'entièreté du monde. Si le monde entier parle ma langue, alors le monde entier existe dans ma langue et je peux y évoluer sans risque. L'apparition d'une autre langue, que potentiellement on ne parle pas, vient briser cette illusion de sécurité et d'unité. On peut faire le parallèle avec la situation au Royaume-Uni : l'apprentissage des langues y est en perte de vitesse constante, puisque l'anglais serait parlé partout, mais le Brexit vient rebattre les cartes de la réalité linguistique du pays :

« For a number of years now, the provision of languages in British schools and universities

has been in decline. Yet, as Brexit looms largely on the horizon, there has been much talk in the media and from politicians about the need for a “global Britain⁵⁵⁰”. »

Le Brexit s’approchant, il n’est plus possible pour les habitant·es du Royaume-Uni d’ignorer la nécessité linguistique ou leur retard en la matière. C’est entre autres par la langue que le réel refait irruption dans le quotidien des Britanniques et les oblige à un décentrement nécessaire pour continuer à fonctionner.

Ainsi utiliser plusieurs langues décentre automatiquement le public : en faisant cela, on ouvre le théâtre sur le monde, en rappelant qu’il existe d’autres sphères culturelles que la nôtre, d’autres codes, d’autres fonctionnements, d’autres réalités. Au-delà de la fidélité effective de ces représentations, il peut être intéressant de se demander quelle crédibilité le public leur accorde et selon quel motif ?

A. *Un air authentique*

Les dramaturgies plurilingues brisent la loi tacite des œuvres littéraires censées être monolingues, et ce parfois en dépit de la vraisemblance. La multiplication des langues implique une contrainte : l’accès au sens devient plus compliqué, moins évident, il demande un effort supplémentaire, et génère parfois des frustrations quand on ne parvient pas à le trouver. Comme par effet miroir, on peut avoir tendance à penser que « cette complication *doit* avoir un sens ». La complication qu’entraîne le plurilinguisme doit pouvoir être justifiée. L’une de ces justifications internes me semble être la notion d’« authentique ». De la même façon que les étiquettes « nos régions ont du talent » et autres dérivés présents dans les supermarchés nous vendent un ancrage fort au territoire, les langues étrangères dans une œuvre nous font miroiter un ailleurs qu’on imagine soudain plus proche. Dans les supermarchés, la traçabilité du produit jusqu’à son origine est censée lui donner une certaine valeur, une qualité. Ces campagnes de communication visent à retirer l’impression de flou sur la chaîne de distribution : les produits viennent de région que nous connaissons, nous pouvons donc nous y fier, comme si cette identification retirait tout soupçon. La langue dans les œuvres plurilingues procède d’un fonctionnement relativement similaire : elle permet d’identifier l’origine presque géographique

⁵⁵⁰ Stollhans, Sasacha, Speicher, Oranna, « English is not enough – British children face major disadvantage when it comes to language skills », in *The Conversation*, publié le 25/02/2019 [URL : <https://theconversation.com/english-is-not-enough-british-children-face-major-disadvantage-when-it-comes-to-language-skills-110386> consulté le 14/08/2023] « Depuis un certain nombre d’années, les effectifs en langue dans les écoles britanniques sont en baisse. Pourtant, alors que le Brexit se profile de plus en plus à l’horizon, il y a eu beaucoup de discussions autour d’un “Royaume-Uni mondialisé” dans les médias et par les politiques » [traduction personnelle]

d'un discours. La mention « de nos régions » aussi bien que l'identification d'une langue donne des allures d'authenticité à un produit en créant un effet de réel.

Dans son article, *Authenticity as authentication*⁵⁵¹, Allan Moore tâche de définir cette notion d'authenticité dans le milieu de la musique, et explique notamment que cette notion ne s'applique pas en fonction de l'œuvre elle-même, mais en fonction des personnes qui l'écoutent :

« As suggested above, discussions of the attribution of authenticity cannot always take place with explicit reference to matters of sonic design. I start, therefore, from an assumption that authenticity does not inhere in any combination of musical sounds. 'Authenticity' is a matter of interpretation which is made and fought for from within a cultural and, thus, historicised position. It is ascribed, not inscribed. [...] Whether a performance is authentic, then, depends on who "we" are⁵⁵². »

L'authenticité n'est pas un élément caractérisant quelque chose de manière objective, c'est au contraire une valeur attribuée en fonction des codes d'une culture dont les membres ont plus ou moins conscience. C'est via cette caractéristique d'authenticité que le public peut juger les artistes et leur prestation :

« It is used in a socio-economic sense, to refer to the social standing of the musician. It is used to determine the supposed reasons she has for working, whether her primary felt responsibility is to herself, her art, her public, or her bank balance. It is used to bestow integrity, or its lack, on a performer, such that an 'authentic' performer exhibits realism, lack of pretence, or the like.⁵⁵³. »

Dans le cadre des dramaturgies plurilingues, et pour l'étude présente, ce n'est pas tant l'authenticité attribuée aux artistes qui nous intéresse, mais celle attribuée aux langues utilisées. Dans la réflexion de Moore, l'authenticité accordée à un artiste sert à évaluer son intégrité et à se faire une idée sur ses priorités. Le parallèle a ses limites, car contrairement aux artistes, la langue n'est pas un être pensant cherchant à atteindre un objectif précis, mais plutôt un être agi par les locuteurs·ices en son sein, et qui s'en servent, consciemment ou non, pour atteindre leurs

⁵⁵¹ Moore, Allan, « Authenticity as authentication », in *Popular Music*, Mai 2002, Vol. 21, No. 2, p.209-223.

⁵⁵² *Idem*, p.210. « Comme suggéré plus haut, les discussions autour de l'attribution de l'authenticité ne peuvent pas toujours avoir lieu dans le cadre de références explicites à des questions de conception sonore. Par conséquent, je pars de la supposition que l'authenticité n'est pas inhérente à la moindre combinaison de sons musicaux. "L'authenticité" est une question d'interprétation qui est faite et défendue à l'intérieur d'une position culturelle, et par là même, historicisée. Elle est attribuée, non intrinsèque. [...] Qu'une performance soit authentique ou non dépend donc de qui "nous" sommes. » [traduction personnelle]

⁵⁵³ Moore, Allan, *Op. cit.*, p.211. « On l'utilise dans un sens socio-économique pour se référer au statut social des musicien·nes. On l'utilise pour déterminer les raisons potentielles les poussant à travailler, savoir si leur responsabilité première les vise eux-mêmes, couvre leur art, leur public, leur compte en banque. On l'utilise pour reconnaître l'intégrité, ou son absence, d'un·e artiste, de telle sorte qu'un·e artiste "authentique" montre ostensiblement du réalisme, une absence de faux semblant, ou quelque chose d'approchant. » [traduction personnelle]

propres objectifs. À partir de là, on peut s'interroger sur les travestissements que les locuteur·ices font subir à la langue dans ce but. Toutefois, on peut supposer que si les langues qui nous sont présentées sont authentiques, alors, ce qu'elles ont à dire l'est tout autant. Ce n'est plus une question d'intégrité, mais plutôt de crédibilité : l'intégrité supposée d'un artiste donne de la valeur à sa musique, la crédibilité supposée d'une langue donne de la valeur à l'imaginaire qu'elle porte. De la même façon, si le public pense qu'un·e artiste ne « fait ça que pour l'argent », il aura tendance à considérer la qualité de la production musicale comme moindre, et si la langue présentée ne nous semble pas « réelle » à l'oreille, elle sera aussitôt discréditée. Pour mieux comprendre ce mécanisme, on peut reprendre les trois définitions de l'authenticité telles que présentées par Moore dans cet article.

La première est ce qu'il appelle « l'authenticité de l'expression » :

« What unites all these understandings of authenticity is their vector, the physical direction in which they lead. They all relate to an interpretation of the perceived expression of an individual on the part of an audience. Particular acts and sonic gestures (of various kinds) made by particular artists are interpreted by an engaged audience as investing authenticity in those acts and gestures - the audience becomes engaged not with the acts and gestures themselves, but directly with the originator of those acts and gestures. This results in the first pole of my perspective: authenticity of expression, or what I also term “first person authenticity”, arises when an originator (composer, performer) succeeds in conveying the impression that his/ her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience⁵⁵⁴. »

L'authenticité ne se trouve pas dans la musique elle-même, ni même dans le geste musical qui la porte, mais dans les oreilles de son public. C'est bien le public qui va décider si l'artiste qui joue est authentique. Le geste en lui-même, l'œuvre, disparaissent complètement derrière la personne qui les produit. La justesse du geste tout comme l'inventivité présente dans l'œuvre disparaissent derrière l'artiste. Cette évaluation ne relève donc pas de critères objectifs. Au point même que le public peut donc reconnaître comme authentiques des éléments musicaux qui ne le sont pas ou à l'inverse déclarer inauthentique des éléments qui pourtant le sont. En 2016, l'artiste de black metal Myrkur⁵⁵⁵ racontait les attaques régulières qu'elle reçoit de la

⁵⁵⁴ *Idem*, p.214. « Ce qui unit toutes ces interprétations de l'authenticité c'est leur vecteur, la direction physique qu'elles pointent. Elles sont toutes liées à une interprétation de l'expression d'un individu telle que perçue par le public. Des actes particuliers et les mouvements sonores (de différents genres) faits par des artistes en particulier sont interprétés par un public impliqué qui confère de l'authenticité à ces actes et mouvements – le public ne s'implique pas avec les actes et les mouvements eux-mêmes, mais directement avec les instigateurs de ces actes et mouvements. Ce qui donne lieu au premier point de ma réflexion : l'authenticité de l'expression, ou comme je l'appelle aussi “authenticité à la première personne”, apparaît quand un instigateur (compositeur·ice, musicien·ne) réussit à donner l'impression que son énonciation est celle de l'intégrité, que cela représente une tentative de communiquer dans une forme directe avec un public. » [traduction personnelle]

⁵⁵⁵ Voir notamment Ziegler, Hannah, *Myrkur on Exclaim! TV Aggressive Tendencies*, publié le 02/06/2016 [URL : <https://exclaim.ca/music/article/myrkur-on-exclaim-tv-aggressive-tendencies> consulté le 12/05/2022] ou

communauté. Elle est constamment accusée de ne pas savoir jouer, d'être reconnue par les grands noms de la scène uniquement parce qu'elle est une « femme dans un milieu majoritairement masculin », de ne pas maîtriser les codes, etc. Pourtant, lorsque l'on analyse sa musique et son univers, on y retrouve bien les éléments qui font l'essence du black metal, jusqu'à l'anonymat total de l'artiste (en tout cas jusqu'en 2016), une tradition du genre. Ce qui pose problème n'est finalement pas la musique proposée par Myrkur, mais bien le sexisme latent des fans de ce genre musical, qui considèrent son travail comme non authentique, car elle vient du milieu de la musique pop et n'est donc pas apte à rendre honneur au genre. On voit bien dans ce genre de situation comment la perception d'authenticité par le public n'est pas corrélée à l'authenticité de l'œuvre elle-même.

On peut observer quelque chose de relativement similaire dans les dramaturgies plurilingues, à la différence que je souhaite interroger la façon dont le critère d'authenticité est attribué ou non aux personnages⁵⁵⁶. *La Scène*⁵⁵⁷ de Valère Novarina est le parfait exemple de ce mécanisme, et ce dès le début de la pièce :

« Une personne : Qui viendra ouvrir la mer ?

Le pauvre : “L'air est rempli de pyramides aux droites rayonnantes qui partent de tous les points des corps lumineux et qui forment des angles d'autant plus aigus qu'elles s'éloignent de leur point d'origine.”

La machine à dire la suite : Quodcumque Aristoteles et tota Philosophia de hoc dixerint, nihil melius est quam tabaccum. Illud est studium omnium honestorum hominum, ac qui sine tabacco vivit, vita non dignus est ! Non solum delectat cerebraque hominum purgat sed etiam animas virtutem docet bonusque vir fieri cum illo discitur.

Athéniens ! Un forcené vient d'être maîtrisé par les brigades grammaticales d'intervention alors qu'entré par effraction dans les locaux vacants de l'imprimerie nationale il tentait d'intervertir l'ordre alphabétique de toutes les lettres de porter outrage à l'ordre du langage.

Aaaah ! Sur un échantillon de onze milliards onze cent onze millions onze mille cent soixante et onze et une personnes sondées sur-le-champ aux premières heures de la matinée, aaah ! 71% auraient préféré échapper à cet examen – parmi le restant desquelles, seules 16,78% l'ont été avec joie ; trois pour cent des premières demeurant toutefois sans opinion après la treizième tentative de sondage – dont 27% déclarent avoir tout de même quelque chose à dire, mais ne pas savoir comment le formuler – 1% du quart de celles-ci, soit moi-même, avouent être prêts *in fine* à se rallier quoi qu'il arrive à la tendance générale – à savoir qu'“Il n'est de gouvernement supérieur à l'opiniocratie”, viennent de constater à l'unisson 53,1416% des instituts de sondage

encore Kelly, Kim, *Of Course Crybaby Black Metal Fans Are Sending Death Threats to Myrkur*, publié le 07/01/2016 [URL : <https://www.vice.com/en/article/6vgqe8/myrkur-facebook-threats> consulté le 12/05/2022]

⁵⁵⁶ En vérité, on pourrait mener la même analyse au niveau des artistes interprétant ces œuvres. Les questions d'authenticité et de légitimité à jouer tel ou tel rôle sont fréquentes, et on peut supposer qu'il en va de même avec leur capacité à s'exprimer dans une langue ou une autre. En témoignent par exemple les scènes de film américain où les acteurs·ices se risquent à parler français avec un talent tel que le public français ne peut comprendre sans les sous-titres. De telles scènes montrent à quel point le mésusage d'une langue peut briser l'investissement du public dans un personnage. La capacité de l'acteur·ice à utiliser une langue est donc un facteur essentiel à son authenticité.

⁵⁵⁷ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L., 2003

consultés par les enquêteurs de *Démométrie, la température du peuple*⁵⁵⁸. [...] »

Dans ce passage, plusieurs types de discours s'enchaînent très rapidement. On commence tout d'abord avec une question dont on ignore à la fois l'adresse et l'énonciateur. Malgré tout, cette question oblige à s'interroger et à chercher une réponse. L'attention du public se focalise donc dans l'espoir que les répliques suivantes offriront un semblant de réponse. La réplique suivante, présentée comme une citation de par la présence des guillemets, n'a pourtant pas l'air d'y répondre un tant soit peu. Toutefois, le fait qu'elle soit présentée comme une citation, une référence à un élément extérieur, lui donne un caractère presque académique. D'autant que sa formulation brouille les pistes : les tournures sont très sérieuses, pourtant l'enchaînement des mots ne donne pas l'impression de faire grand sens. Il s'agit ici plus d'une parodie de discours savant, ou qui se veut savant, que d'une réelle réponse. Cette impression de discours savant est d'ailleurs confortée par la réplique suivante qui n'est autre qu'une traduction en latin du début du monologue sur le tabac de Sganarelle qui ouvre le *Dom Juan* de Molière. Or, dans l'imaginaire collectif, le latin est en général associé à un discours savant, appartenant à l'élite. Si l'on n'est pas capable de reconnaître la référence à l'oreille, ce qui est le cas de beaucoup de gens, on captera juste le fait qu'un personnage est capable de réciter du latin avec aisance et naturel. La suite de la réplique de la Machine à dire la suite emprunte cette fois au discours journalistique en présentant tout d'abord un récit de fait divers, puis à l'explicitation d'enquête statistique. Là encore, on peut reconnaître les structures, les formulations, mais il est difficile de faire sens de l'ensemble. Le ton de ce début se veut donc très parodique : il reprend des éléments de langage connus pour jouer avec et en montrer le côté artificiel. Malgré tout, l'enchaînement démontre une certaine maîtrise : même sans comprendre ce qui est dit, on reconnaît aussitôt ce dont il s'agit. Le sens s'efface derrière la structure du discours, et s'il est correctement performé, on lui accorde la valeur qui y est habituellement associée : exactitude, vérité, fiabilité. Ce qui est effectivement dit importe peu, contrairement à la manière dont c'est dit. Et même si le passage se veut parodique, la maîtrise du code lui donne un aspect authentique.

Le même mécanisme se retrouve plus tard, et amplifié :

« Rachel : Si je n'avais pas le mot *pied*, aurais-je souffert de cet appendice ? Si je n'avais le mot *préholiteuse*, aurais-je eu ma tortillonose au plaquet sublunal ? Sans le mot *mal*, éprouverais-je encore ma douleur ? Certes oui ! Car je suis, Seigneur, un animal dans ta main⁵⁵⁹. »

⁵⁵⁸ Novarina, Valère, *Op. cit.*, p.9-11.

⁵⁵⁹ Novarina, Valère, *Op. cit.*, p.117.

Dans ce passage de la pièce, plusieurs personnages s'interrogent sur le rapport à la langue, et notamment sur les liens qu'elle entretient avec la réalité du monde et son impact matériel. Les questions de ce genre s'enchaînent, jusqu'à cette réplique de Rachel, qui en vient à inventer complètement des mots le temps d'une phrase. Logée entre toutes les autres répliques, cette phrase passe presque inaperçue. Là encore, l'aisance de la déclamation oblige à simplement supposer qu'on ne connaît pas les mots en question, qu'il s'agit d'un vocabulaire technique et médical. Si bien qu'au lieu de décrédibiliser ce passage, ces inventions viennent au contraire renforcer le caractère sérieux et existentiel de cette déclaration, ce qui lui confère d'autant plus d'authenticité.

L'authenticité ici est donc attribuée à la forme du discours, à l'imaginaire qu'il porte et aux personnages qui leur donnent toute leur puissance, indépendamment de ce qui se dit effectivement, et de l'absence parfois flagrante de sens.

La deuxième forme d'authenticité que Moore repère est ce qu'il appelle une « authenticité d'exécution » :

« The acquisition of an authentic mode of expression from those whose possession it is gives rise to the second pole of my perspective: authenticity of execution, or what I also term "third person authenticity". This arises when a performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another, embedded within a tradition of performance⁵⁶⁰. »

Dans cette interprétation de l'authenticité, ce qui compte c'est la transmission d'une tradition, et la capacité de l'artiste à s'inscrire à l'intérieur de celle-ci. On est authentique parce qu'on est capable de faire honneur à une tradition. C'est une authenticité qui s'évalue par le respect donné à ce qui est venu avant nous.

Dans le cadre des dramaturgies plurilingues, plusieurs œuvres rentrent parfaitement dans le cadre de cette définition. *Die Hamletmaschine Oratorio*⁵⁶¹ de Georges Aperghis en est le parfait exemple puisqu'elle est l'aboutissement d'une longue transmission artistique, qui n'est pas sans rappeler ce qu'évoquait Barthes dans son texte *La mort de l'auteur*⁵⁶². En effet,

⁵⁶⁰ Moore, Allan, « Authenticity as authentication », in *Popular Music*, Mai 2002, Vol. 21, No. 2, p.209-223., p.214. « Acquérir un mode d'expression authentique de ceux qui la détiennent donne naissance au second point de ma réflexion : l'authenticité d'exécution, ou ce que j'appelle aussi "authenticité à la troisième personne". Celle-ci apparaît quand un·e artiste réussit à transmettre l'impression de représenter de manière exacte les idées d'un·e autre, inscrites dans la tradition de la performance. » [traduction personnelle]

⁵⁶¹ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000

⁵⁶² Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, éditions du Seuil, 1993

il y explique qu'avant d'écrire un auteur se nourrit des mots des autres : ceux du monde qui l'entourent, et qui sont déjà chargés d'une histoire, ceux d'autres auteur·ices avant lui.

« Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture⁵⁶³. »

Pour Barthes, il y a ainsi une passation qui se fait au sein même de l'écriture, et ce quelle que soit l'œuvre. Une œuvre renvoie toujours à d'autres, ou *a minima*, elle renvoie toujours au « dictionnaire » que les auteur·ices se sont constitué à partir de la langue dans laquelle ils baignent, langue qui porte elle aussi les traces de ses locuteur·ices précédent·es. Ce phénomène est donc particulièrement visible dans cette œuvre d'Aperghis qui matérialise justement ce processus de citations aux générations précédentes. Elle reprend la pièce du dramaturge allemand Heiner Müller, *Hamlet-machine*⁵⁶⁴, qui elle-même était une réinterprétation de la pièce de Shakespeare, *Hamlet*. La pièce de Müller est une réécriture qui tente de rassembler, en quelques pages, différentes interprétations du personnage d'Hamlet pour présenter celle qu'en fait l'auteur. Au milieu du texte allemand, plusieurs passages sont écrits en anglais dans un style dont l'emphase rappelle quelque peu celui de Shakespeare :

« I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
WIE EINEN BUCKEL SCHLEPP ICH MEIN SCHWERES GEHIRN
ZWEITER CLOWN IM KOMMUNISTISCHEN FRÜHLING
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LET'S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON⁵⁶⁵ »

Ce qui dans la version française devient :

« I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
COMME UNE BOSSE JE TRAÎNE MA LOURDE CERVELLE
DEUXIÈME CLOWN DANS LE PRINTEMPS COMMUNISTE
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LET'S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON⁵⁶⁶ »

⁵⁶³ *Idem*, p.67.

⁵⁶⁴ Müller, Heiner, *Hamlet-machine, et autres pièces*, Paris, les éditions de Minuit, 1979/1985

⁵⁶⁵ Müller, Heiner, *Die Hamletmaschine*, PDF de la pièce mis à disposition par la Ruhr Universität, p.1. [URL : <https://staff.germanistik.rub.de/koehnen/wp-content/uploads/sites/36/2014/06/M%C3%BCller-Hamletmaschine-Textpdf.pdf> consulté le 13/11/2023]

⁵⁶⁶ Müller, Heiner, *Hamlet-machine, et autres pièces*, Paris, les éditions de Minuit, 1979/1985, p.70.

Le texte en anglais ne fait pas seulement référence à Hamlet puisqu'on y parle de Richard III, qui n'est pas un personnage figurant dans la pièce originelle. En revanche, Shakespeare a bel et bien écrit une pièce qui lui est consacrée. Par cette référence, Müller crée un lien entre les différentes pièces de Shakespeare : entre le prince qui a tué le roi, et le prince dont on vient de tuer son père, le roi. Le travail de Müller vient s'ajouter à celui de Shakespeare en créant de nouvelles passerelles. De ce fait, il s'inscrit dans la tradition léguée par le dramaturge britannique.

Georges Aperghis procède d'une façon similaire. Il part de l'œuvre de Müller dont il fait un opéra. Pour ce faire, il utilise le texte allemand originel, auquel il superpose une traduction en français. Les deux langues se succèdent tout au long de la pièce, ce qui rend le texte relativement intelligible au public francophone. De cette façon, il rend l'œuvre accessible à son public, tout en s'inscrivant dans la tradition théâtrale dont elle est issue. D'autant plus que les deux langues n'ont pas le même usage : l'allemand est utilisé par un chœur, et le français par les solistes. Cette distinction n'est pas sans rappeler la présence du chœur dans les tragédies grecques, ancrant l'œuvre jusqu'aux origines mêmes du théâtre occidental. Qui plus est, la forme de l'opéra est aussi une forme musicale chargée d'histoire, en France comme en Allemagne, avec ses codes, son histoire, son public, ses références. L'authenticité d'exécution est donc bien présente dans les dramaturgies plurilingues, que cela passe par la langue, ou bien par la forme artistique choisie.

Enfin, la troisième définition de l'authenticité que Moore propose est celle de « l'authenticité d'expérience » :

« So, here we have what I identify as “second person” authenticity, or authenticity of experience, which occurs when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that that listener's experience of life is being validated, that the music is “telling it like it is” for them⁵⁶⁷. »

Il ne s'agit cette fois plus de ce qui est dit, ni de la manière dont s'est dit, ni même de l'histoire portée par un élément. L'authenticité s'attache ici à ce qui est transmis et à son caractère « *relatable* » : en anglais, le verbe *to relate* signifie « s'identifie à / se reconnaître dans », quelque chose de *relatable* est donc un élément dans lequel on peut se reconnaître.

⁵⁶⁷ Moore, Allan, « Authenticity as authentication », in *Popular Music*, Mai 2002, Vol. 21, No. 2, p.209-223., p.220. « Voici enfin ce que j'identifie comme étant l'authenticité “à la seconde personne”, ou authenticité d'expérience, qui se produit lorsqu'une performance réussit à transmettre à un·e auditeur·ice l'impression que ses expériences de vie sont légitimées, que la musique “le dit comme si c'était” pour eux. » [traduction personnelle]

Là encore, plusieurs œuvres jouent sur cette dimension authentique plus biographique. Lorsque Lars Norén écrit *Le 20 novembre*⁵⁶⁸, il intègre directement des textes écrits par Sebastian Bosse lui-même sur son blog et ses réseaux sociaux. Le but est de rendre la parole à Sebastian, non seulement car les médias et l'opinion publique plaquent souvent des interprétations toutes faites sur ce type d'acte, mais aussi, car c'est une façon de redonner une certaine forme d'humanité à ce garçon. La préface du texte publié explique d'ailleurs la chose suivante :

« Littleton est une ville aux États-Unis qui compte environ 40 000 habitants. Elle est devenue “célèbre” en 1999 suite à un massacre au lycée de Columbine, au cours duquel quinze personnes périrent. Il se trouve que l'un des principaux employeurs de Littleton est Lockheed Martin, un des plus grands fabricants d'armes du monde. Où sont les causes et quels sont les liens ? Sont-ils les prémices d'une nouvelle forme de guerre civile ? Quand un fou dit la vérité, de quelle vérité, s'agit-il ? Qu'est-ce que ce discours, cette “prise de conscience” nous raconte sur notre culture, ou notre absence de culture⁵⁶⁹ ? »

Entendre le discours des coupables, c'est aussi poser la question de ce qui les relie au monde. Face à des horreurs de cette envergure, le premier réflexe est en général de rejeter les coupables en dehors de l'humanité, d'en faire des monstres. Ce faisant, leurs actes semblent dépourvus de toute raison, ou justification. Il suffirait alors de rejeter les auteurs·ices de ces violences pour régler le problème. Si le but de la pièce est d'éviter de présumer des raisons des coupables sous un prétexte ou un autre, la préface perpétue tout de même l'un de ces clichés en renvoyant les *school shooters* au statut de « fou », ce qui les maintient dans une forme d'aliénation : le fou est maintenu en bordure de la société. De cette mise à l'écart, la parole du fou est lue selon deux points de vue extrêmes : rejetée, car considéré comme monstrueuse et sans valeur, survalorisée, comme ici, comme si le fou pouvait apporter toutes les réponses à une société qui l'a initialement rejeté. Il est intéressant donc de noter que malgré cette volonté de sortir des discours préfabriqués sur ces questions, la pièce perpétue malgré elle l'un de ces discours communs.

Malgré cet écueil, la préface de la pièce explicite bien le but que s'est fixé Norén : plutôt que de rejeter Sebastian hors de l'humanité, il cherche à retracer les lignes qui le relient à nous et qui font de lui un membre de la communauté. Si le personnage est régulièrement en position d'agression par rapport au public, il lui arrive aussi de lui opposer des dilemmes que de nombreuses personnes connaissent sûrement :

« T'aimerais bien avoir une solution

⁵⁶⁸ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁵⁶⁹ *Idem*, p.3.

pour tout
Tu penses qu'il y a une
solution pour tout
T'aimerais sans doute
que tout se termine bien
C'est possible de trouver une solution
pour tout
On doit faire la part des choses
On peut pas tout avoir
T'as appris ta leçon, non
Cette putain d'adaptation perpétuelle
du premier
au dernier jour⁵⁷⁰ »

Certes, le personnage de Sebastian présente ce dilemme pour mieux montrer comment *lui* sort du lot, et que c'est bien entendu *sa* réponse qui est la bonne, toutefois cela reste un dilemme bien connu de beaucoup de personnes : on ne peut pas tout avoir, il faut faire des choix, il faut renoncer. L'adresse en « tu » renforce d'autant plus l'identification, et le fait que le personnage impose ses propres solutions à ce dilemme comme étant *les bonnes*, oblige à s'interroger sur ses propres choix : il est évident qu'ouvrir le feu dans une foule *n'est pas* la solution, toutefois, renoncer en partie à ses rêves, à une certaine forme de dignité, de respect de soi, accepter les injustices et la violence du monde ne semble pas une solution idéale. Les reproches du personnage viennent alors pointer cet espace de doute : ce à quoi nous avons renoncé et ce que nous avons accepté d'inacceptable, était-ce une solution viable ? Quel équilibre trouver et comment le trouver ? Toutefois, il reste nécessaire de conserver à l'esprit que les deux options présentées par Sebastian n'ont d'équivalence que celle qu'il veut bien leur donner : il y a un juste milieu entre renoncer à une vie qui enrichirait pleinement et ouvrir le feu dans la foule. Malgré tout, les dilemmes qu'il a rencontrés sont les mêmes que ceux rencontrés par la plupart des gens. De fait, le sortir de l'humanité en le considérant comme un monstre ne permet pas d'offrir à la société des chances de réellement comprendre le fond du problème. C'est en partie ces questions qu'Hannah Arendt traite dans son livre *Eichmann à Jérusalem*⁵⁷¹ : en 1961, elle assiste au procès d'Eichmann se tenant à Jérusalem pour le compte de l'hebdomadaire américain *New Yorker*. Dans ces articles, rassemblés et complétés dans ce livre par la suite, elle tâche aussi bien de narrer ce qui se passe que de le commenter et de le remettre en contexte afin de comprendre l'impact du jugement rendu sur l'avenir. Là où de nombreuses personnes voulaient (et veulent encore) présenter Eichmann comme un monstre qui n'appartiendrait de fait pas à l'humanité, Arendt dépeint plutôt un homme extrêmement banal. Ce constat a été

⁵⁷⁰ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.16.

⁵⁷¹ Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002

déformé par la suite et de nombreuses critiques l'ont accusée de banaliser le mal en question. Dans son article⁵⁷², Jean-Claude Poizat revient sur cette polémique et reprecise la démarche d'Arendt :

« Rappelons pour commencer que la formule en elle-même, la “banalité du mal”, contient un oxymore : celui-ci consiste à rapprocher deux termes, le mal et la banalité, qui non seulement ne s'accordent pas habituellement, mais qui ont plutôt tendance à s'opposer. Le mal désigne en principe, un événement qui représente l'exception à la règle ou à la coutume, ce qui suscite l'étonnement et le scandale, tandis que ce qui est banal, c'est ce qui est entré dans les mœurs, ce qui est devenu habituel et ne suscite plus ni étonnement ni scandale⁵⁷³. »

Pour Poizat, l'oxymore compris dans la formule d'Arendt sert déjà d'électrochoc dans le but de rendre compte du caractère inédit des crimes nazis. Il rappelle par la suite qu'il ne faut donc pas confondre « banalité du mal » et « banalisation du mal ». Si Arendt peut dire qu'Eichmann est un homme banal, ce n'est pas une hypothèse, pas une théorie, mais bien des faits relevant de sa biographie, de son parcours, éléments auxquels tout un chacun avait accès durant le procès : il n'y a finalement rien dans la vie d'Eichmann ou dans ses compétences personnelles qui le rendrait exceptionnel d'une quelconque manière. Malgré tout, Arendt ne croit pas pour autant à l'hypothèse selon laquelle Eichmann ne serait qu'un rouage parmi d'autres, ce qui l'innocenterait des crimes commis :

« Autrement dit, Eichmann n'aurait été qu'un simple exécutant et non un donneur d'ordre. Précisons ici qu'Arendt a récusé cette théorie au nom du fait qu'Eichmann était un être humain pleinement conscient et responsable de ses actes, et non une machine soumise à des lois de fonctionnement automatiques : en ce sens, il était bien coupable selon elle des crimes dont on l'accusait⁵⁷⁴. »

Pour Arendt, Eichmann a pris la décision d'obéir, voire parfois de prendre l'initiative afin de correspondre à l'environnement dans lequel il évoluait. Poizat le rappelle après, elle ne valide donc pas la thèse de Milgram, à laquelle son travail a été assimilé, selon laquelle nous sommes « tous des criminels (ou des Eichmann) en puissance⁵⁷⁵ », ce qui reviendrait effectivement à banaliser le mal. Elle en appelle plutôt à la capacité et à la volonté de chacun de faire des choix et de réfléchir à ces choix en toute conscience : « sa faute est bien d'avoir *consenti* au crime, même s'il n'avait pas d'intention criminelle à proprement parler. Eichmann est pleinement coupable, en effet, de ce dont on l'accuse selon Arendt⁵⁷⁶. »

⁵⁷² Poizat, Jean-Claude, « Nouvelles réflexions sur la “banalité du mal”. Autour du livre de Hannah Arendt *Eichmann à Jérusalem* et de quelques malentendus persistants à son sujet », in *Le Philosophoire*, 2017/2 (n° 48), p.233-252.

⁵⁷³ *Idem*, p.235.

⁵⁷⁴ *Idem*, p.240.

⁵⁷⁵ Poizat, Jean-Claude, *Op. cit.*, p.244.

⁵⁷⁶ *Idem*, p.246.

Ce sont les conditions qui rendent possible ce consentement qui interrogent Arendt. Mais c'est aussi ce même consentement qui fait basculer Eichmann du côté du monstrueux dans l'imaginaire collectif : cela revient à dire qu'il consent à commettre ces crimes en étant parfaitement conscient de ce qu'il fait. Or, rejeter Eichmann en dehors de l'humanité reviendrait aussi à ne pas pouvoir le juger :

« Ils [les juges] savaient, bien sûr, qu'il eût été très réconfortant de croire qu'Eichmann était un monstre, même si, dans ce cas, l'accusation d'Israël contre lui s'effondrait, ou, du moins perdait tout intérêt. [...] L'ennui avec Eichmann, c'est précisément qu'il y en avait beaucoup qui lui ressemblaient et qui n'étaient ni pervers ni sadiques, qui étaient, et sont encore, terriblement et effroyablement normaux. Du point de vue de nos institutions et de nos critères moraux de jugement, cette normalité était beaucoup plus terrifiante que toutes les atrocités réunies, car elle supposait [...] que ce nouveau type de criminel, tout *hostis humani generis* qu'il soit, commet des crimes dans des circonstances telles qu'il lui est pour ainsi dire impossible de savoir ou de sentir qu'il fait le mal⁵⁷⁷. »

À plusieurs reprises dans son livre, Arendt rappelle que la justice n'a pas uniquement pour but de punir les coupables ou de rendre justice aux victimes directes : il s'agit aussi de marquer le fait que l'ordre social a été brisé par un événement dont il faut prendre acte. Au-delà des victimes, les crimes commis touchent la société plus profondément, il ne s'agit donc pas uniquement d'offrir réparation aux victimes, mais aussi plus largement, à la société qui a ainsi été abîmée. Le procès d'Eichmann, comme ceux de Nuremberg, ne fait pas exception. Pour Arendt, c'est justement ce que ce procès met en lumière⁵⁷⁸, entre autres : la justice moderne est basée sur « l'intention de commettre un crime », et rejette comme « barbare » l'idée qu'un crime puisse blesser le tissu même de la société au-delà des victimes. De fait, si le régime nazi pose un cadre tel que des personnes comme Eichmann puissent mettre en place la solution finale en considérant agir pour le mieux, et donc ne pas faire de mal, comment les juger si ce fondement de la justice n'est pas conscientisé ?

Dans une certaine mesure, nous pouvons appliquer ces différents points de réflexion à l'événement du *school shooting* dépeint dans la pièce *Le 20 novembre* : Sebastian agit en toute conscience de ce qu'il fait, il s'y est préparé, il a réuni les éléments pour mener son plan à exécution, sa justification est sans appel et lui permet de se sentir dans son bon droit. Pour lui, il ne fait rien de mal, il ne fait que résoudre un problème, de manière presque pragmatique. Il est donc tentant de le sortir de l'humanité : s'il est conscient de ce qu'il fait, et qu'il choisit tout de même de le faire, alors c'est un être monstrueux. Or, réfléchir de la sorte empêche non seulement de le juger, mais aussi de comprendre la chaîne d'événements qui conduit à ce

⁵⁷⁷ Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002, p.477.

⁵⁷⁸ *Idem*, p.478.

résultat. Sans cette compréhension, il devient complètement impossible de saisir la nature du problème qui rend possible ce type de tuerie. Au-delà du cas de Sebastian, il faut pouvoir par la suite réparer le mal commis. En effet, la répétition de ce type d'événements⁵⁷⁹ tend à montrer deux choses : d'une part, comme le dit Arendt, il y a bien banalité du mal et non banalisation du mal. Le nombre de ces événements et leur fréquence signalent, bien malheureusement, qu'il ne s'agit pas d'exception. Le potentiel de violence et les conditions pour qu'elle s'exprime sont bien présents. Pourtant, les réactions de désespoir et les sentiments d'outrage et d'horreur exprimés par les populations témoignent bien d'une incapacité à intégrer ces événements comme étant banals. D'autant part, cela montre aussi qu'en altérant les coupables, en les considérant comme monstrueux, la société demeure incapable de comprendre les enjeux⁵⁸⁰ et d'agir en conséquence pour réparer le mal fait. Si la démarche de la pièce de Norén peut avoir ses limites, elle oblige à regarder en face un aspect profondément inconfortable de ces événements et potentiellement, de faire électrochoc, un peu comme la formule d'Hannah Arendt.

L'authenticité de cette pièce tient donc, entre autres, à ces éléments : elle vise à ramener Sebastian Bosse au sein de l'humanité et par là même à créer des liens entre lui et nous. Pour cela, il est nécessaire de montrer que les questions qu'il se posait, les dilemmes auxquels il était confronté, sont exactement les mêmes que les nôtres, et que seules les solutions trouvées divergent. Nous reconnaissons les émotions qui le traversent parce que nous les avons vécues, et c'est ce qui permet de rendre ce discours authentique, et ce même si nous n'avons pas connaissance de ses écrits, ni même de cet événement.

« So, in acknowledging that authenticity is ascribed to, rather than inscribed in, a performance, it is beneficial to ask who, rather than what, is being authenticated by that performance. [...] Siting authenticity within the ascription carries the corollary that every music, and every example, can conceivably be found authentic by a particular group of perceivers and that it is the success with which a particular performance conveys its impression that counts, a success which depends in some part on the explicitly musical decisions performers make. Whether such perceivers are necessarily fooled by doing so, perhaps, beside the point since we may learn as much from creative misunderstanding as from understanding⁵⁸¹. »

⁵⁷⁹ À l'heure où j'écris ces lignes, il s'est écoulé une quinzaine de jours depuis le *school shooting* d'Ulvade au Texas. C'est déjà le vingt-septième depuis le début de l'année, le cent dix-neuvième depuis 2018, date à laquelle les journalistes de *Education Week* ont commencé leur travail d'index. (voir : *School Shootings This Year: How Many and Where* URL : <https://www.edweek.org/leadership/school-shootings-this-year-how-many-and-where/2022/01> consulté le 07/06/2022)

⁵⁸⁰ Législation sur les armes, gestion des conflits intrascolaires, masculinité toxique, fonction et financement de la police, etc.

⁵⁸¹ Moore, Allan, « Authenticity as authentication », in *Popular Music*, Mai 2002, Vol. 21, No. 2, p.209-223., p.220. « Ainsi, en admettant que l'authenticité soit attribuée, plutôt qu'inscrite, dans une performance, il est bénéfique de se demander qui, plutôt que quoi, est authentifié par cette performance. [...] Placer l'authenticité

Ces différentes définitions expliquent en bonne partie comment le plurilinguisme participe à donner une impression d'authenticité à ces œuvres : elles le sont puisque leur compréhension et leur interprétation sont dépendantes des compétences linguistiques et culturelles du public. À partir de là, le plurilinguisme pourra donner une impression d'authenticité parce que : le discours présente toutes les caractéristiques d'un discours de qualité et fiable (authenticité d'expression) ; l'œuvre s'intègre dans une histoire, une tradition, ce qui lui donne une aura de respectabilité (authenticité d'exécution) ; il est donc possible pour le public de se reconnaître dans ce qui se joue devant lui, ce qui le conforte dans ses propres expériences de vie (authenticité d'expérience). En passant d'une forme d'authenticité à une autre, les dramaturgies plurilingues gagnent en crédibilité (au moins en apparence) : elles deviennent réalistes, et ce même si le contexte de la fable semble loin de nous. Dans le cadre des dramaturgies plurilingues, la notion d'authenticité semble aller de pair avec celles du réel et du réalisme.

B. « *La réalité a une sacrée force d'impact ce soir.* »

Dans le film *Tante Julia et le scribouillard*⁵⁸², l'écrivain Pedro Carmicael est engagé par la station de radio WXBW pour dynamiser son soap-opéra. Pour ce faire, l'auteur s'inspire fortement de la vie amoureuse de son jeune poulain, Martin Loader, amoureux de la belle Julia, une tante par alliance très éloignée. Si ce sont d'abord de menus détails qui sont ainsi mobilisés par la fiction, des morceaux de dialogues entiers sont finalement reproduits. Plus perturbant encore, lorsque Martin confronte Pedro, celui-ci promet de lui organiser un rendez-vous pour obtenir le pardon de Julia. Cette fois-ci, c'est la fiction qui s'invite dans la conversation, brouillant complètement les lignes. Devant l'incompréhension de Julia, la seule justification de Pedro sera ceci : « La réalité a une sacrée force d'impact ce soir. » Le film pose la question des frontières entre la fiction et le réel : s'il paraît évident que la fiction s'inspire du réel, celui-ci rattrape régulièrement la fiction, l'obligeant à s'adapter. Finalement, qu'est-ce qui est le plus frappant : l'absurdité présentée dans cette fiction radiophonique des plus rocambolesques, ou que son essence provienne de faits on ne peut plus réels ? L'écriture du feuilleton est montrée comme intrinsèquement liée à la relation grandissante entre Martin et Julia, elle-même dépendante du succès du feuilleton, et donc de l'évolution professionnelle de Martin. Ce

dans le processus d'attribution porte le corollaire que toutes les musiques, et tous les exemples, peuvent potentiellement être considérés comme authentique par un groupe de receveurs en particulier, et que c'est le succès avec lequel une performance en particulier va transmettre cette impression qui compte, un succès qui dépend en partie des décisions explicitement musicales que l'artiste prend. Que ces receveurs soient nécessairement floués ou pas en y croyant est peut-être hors sujet puisque nous pourrions apprendre autant d'un malentendu créatif que d'une bonne compréhension. » [traduction personnelle]

⁵⁸² Amiel, John, *Tante Julia et le scribouillard*, 1990.

qu'explique constamment le personnage de Pedro, c'est que réel et fiction sont indissociables, que la frontière entre les deux n'est pas toujours si claire, et qu'ils ont besoin l'un de l'autre pour exister.

On peut retrouver la même tension dans les dramaturgies plurilingues et dans le théâtre en général :

« Le réalisme n'est pas une catégorie relevant directement de l'esthétique du drame. On peut sans doute, en revanche, concevoir ce que serait un "réalisme théâtral" par le biais d'une approche propre à l'analyse structurale du récit. Une constatation s'impose d'emblée : c'est au prix d'un déplacement, d'une translation de l'objet narratif vers l'objet dramatique que s'envisage une telle notion. En outre, cette opération nécessaire fait du réalisme au théâtre un paradoxe. Et tandis qu'il semblait avoir trouvé sa formule dans le naturalisme de Hauptmann ou d'Antoine, c'est peut-être plutôt du côté du fabuliste (Brecht et Kafka lus par Günther Anders) qu'il convient de le chercher⁵⁸³. »

L'introduction de cet article sur le réalisme part du principe que le réalisme au théâtre ne serait finalement pas une simple représentation sur scène du monde tel que nous le connaissons, avec par exemple une reproduction exacte d'un appartement ressemblant en tous points à ceux dans lesquels nous vivons, mais une manière réaliste de raconter le monde. À partir de là, ce qui se trouve physiquement sur scène peut s'éloigner d'une représentation purement réaliste, du moment que ce qui est transmis et vécu est parfaitement fidèle à ce que nous vivons et ressentons du monde. Il faut donc différencier le réalisme de ce qui est effectivement représenté.

Dans l'introduction de son livre *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*⁵⁸⁴, Maryvonne Saison fait tout d'abord un retour sur ce qu'est la représentation afin de mieux comprendre cette distinction. Elle rappelle ainsi que selon la définition générale de la représentation, c'est ce que l'esprit se représente, c'est donc un « acte concret d'un acte de pensée⁵⁸⁵ », à partir duquel on peut envisager de nombreuses représentations différentes « plus ou moins subjectives, plus ou moins abstraites, plus ou moins liées à la perception ou relatives au vécu⁵⁸⁶ ». Elle continue en signalant que « ce qui est représenté n'est pas clos⁵⁸⁷ ». La représentation pose la question du renvoi, notamment parce qu'il est nécessaire d'avoir conscience qu'il s'agit d'un renvoi. Or selon elle, tout le souci du réel dans le théâtre contemporain repose sur cette question du renvoi :

⁵⁸³ Lescot, David, « Réalisme », in Sarrazac, Jean-Pierre [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, les éditions Circé, 2010, p.173-176., p.173.

⁵⁸⁴ Saison, Maryvonne, *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998

⁵⁸⁵ Saison, Maryvonne, *Op. cit.*, p.11.

⁵⁸⁶ *Ibidem*

⁵⁸⁷ *Idem*, p.12.

« Il témoigne de la conscience d'une altérité, de l'incitation à l'ouverture au monde et à l'histoire. Mais il signale également, par sa force et sa fréquence, la conscience d'un certain empêchement ou d'une déviation de la perception spontanée de ce qui constitue notre réalité⁵⁸⁸. »

Le théâtre serait finalement témoin d'une fragilisation : il serait plus difficile de nous représenter le réel, et par conséquent de le représenter sur scène. Là aussi se forme un paradoxe. La forte présence du réel au plateau vient témoigner de sa fragilité, ou plus précisément, de notre capacité à le percevoir. Maryvonne Saison constate alors que le réel est occulté, ce qui pousse les metteurs et metteuses en scène à vouloir donner accès au réel par le théâtre. De la même façon que la langue n'est qu'un élément du langage, la réalité n'est qu'une portion du réel, à savoir, la portion que nous pouvons saisir directement, et (pensons) comprendre. Le réel quant à lui est bien plus vaste et est constitué d'espaces qui nous sont parfois inaccessibles aussi bien physiquement, chronologiquement, cognitivement qu'émotionnellement, au point même que nous n'avons pas toujours conscience de leur existence. De la même façon que la langue est un espace par lequel le langage se matérialise, la réalité est la part du réel que nous sommes capables de matérialiser et concevoir. La représentation (théâtrale ou linguistique) est alors une façon de réfléchir notre réalité, tout en nous coupant du réel, puisqu'alors, il s'agit de focaliser notre attention sur un point précis, créant dans le même mouvement tout autant d'angles morts que d'éléments représentés.

La question est alors de savoir ce que désigne le réel pour les uns ou les autres.

« Quelles que soient les esthétiques, l'enjeu d'une recherche artistique est précisément, avant toute considération particulière, de définir la modalité de sa référence à la contemporanéité et de caractériser le réel qu'elle se donnera pour tâche (même impossible) de représenter⁵⁸⁹. »

Si la représentation est un acte de pensée plus ou moins subjectif, alors la représentation théâtrale dépend elle aussi de cette subjectivité. La représentation du réel se fait donc en fonction de la manière dont elle est perçue par les artistes, de la relation voulue entre le point de référence (le monde réel) et l'œuvre présentée, et de quel élément du réel elle souhaite représenter. À partir de là, les possibilités semblent presque infinies, tant il y a de variables à prendre en compte.

⁵⁸⁸ *Id.*, p.13.

⁵⁸⁹ Saison, Maryvonne, *Op. cit.*, p.13.

L'artiste américaine Amanda Palmer, performeuse, chanteuse, pianiste, explique cela de façon très concrète sur un article de blog⁵⁹⁰ datant de 2013. À cette période, elle est mariée depuis peu à Neil Gaiman, l'auteur britannique. L'art, et plus précisément l'écriture et la fiction, tient une place importante dans leur union. Pourtant, les deux ont une approche très différente de la chose. À l'occasion de la sortie du roman de Neil Gaiman *The Ocean at the end of the lane*, elle revient justement sur leur vision respective des choses :

« i've spent a long time facing the consequences for sharing myself the way i do. i've never written fiction...not really. i mine the depths of my own experience and lay them on the page. i am, i suppose, a "non-fiction" songwriter...for the most part. except when i'm not.

neil writes fiction. i interviewed him for my webcast (the AFP Salon) a few weeks ago and we discussed our differences in writing, and a truly bizarre metaphor (but an apt one, i believe), came tumbling out of my mouth.

we are the ingredients of our own art (much like i said in the writers' conference speech: "we can only connect the dots that we can collect"), but the amount of distance from the "reality of our experience" to the "art we create" spans a scale of one to ten on the blender of art-making.

we start off with all these fresh ingredients, recognizable (a heart, a finger, an eyeball, a glass of wine) and we throw them in the art-blender. i only let things mix very slightly. i keep my blender on 2 or 3. you can recognize the component parts: in the final art-soup, the finger might be severed and mangled, but you can peer into your bowl and see that it's a finger, floating there, all human and bloody and finger-y. neil puts his art-blender on 10. you wind up with a fantastic purée, but often you have no fucking idea where the experiences of his life wound up in the mix of his final product. if you see a finger, it's not recognizable as a human one. and that's part of what makes Neil Gaiman (capital N and G) work⁵⁹¹. »

⁵⁹⁰ Palmer, Amanda, *The Ocean at the end of the lane (a book and marriage review)*, publié le 18/06/2013 [URL : <https://blog.amandapalmer.net/20130618/> consulté le 18/10/2021]

⁵⁹¹ *Ibidem*, « j'ai passé beaucoup de temps à faire face aux conséquences d'être aussi ouverte que je le suis. je n'ai jamais écrit de fiction... pas vraiment. j'extrait les profondeurs de ma propre expérience et les dépose sur la page. je suis, je suppose, une parolière de "non-fiction"... pour la plus grande partie. sauf quand je ne le suis pas. neil écrit de la fiction. je l'ai interviewé pour mon webcast (the AFP Salon) il y a quelques semaines et nous avons discuté de nos différences dans l'écriture, et une métaphore vraiment bizarre (mais appropriée, je crois), a dégringolé de ma bouche.

nous sommes les ingrédients de notre propre art (un peu comme j'ai dit dans mon discours à la conférence des écrivains : "nous pouvons seulement connecter les points que nous avons collectés"), mais le niveau de distance allant de la "réalité de notre expérience" à "l'art que nous créons" s'étend sur une échelle de un à dix sur le blender de la fabrication d'art.

on débute avec tous ces ingrédients frais, reconnaissables (un cœur, un doigt, un œil, un verre de vin) et on jette le tout dans le blender de l'art. je mixe à peine les choses entre elles. je garde mon blender sur 2 ou 3. tu peux reconnaître les éléments qui le composent : dans la soupe-art finale, le doigt peut être sectionné ou broyé, mais tu peux regarder dans ton bol et voir que c'est un doigt qui flotte là, tout humain et sanglant et doigt-eux. neil règle son blender artistique sur 10. tu finis avec une purée fantastique, mais souvent tu n'as absolument aucune putain d'idée d'où se trouve l'expérience de sa vie dans le mélange du produit final. si tu vois un doigt, c'est pas reconnaissable comme un doigt humain. et c'est ce qui fait le travail de Neil Gaiman (N et G majuscule). »

[traduction personnelle]

Selon elle, les artistes partiraient tous avec des ingrédients similaires : leur biographie, leur expérience. Ce qui varie vraiment, c'est à quel point ces différents éléments sont reconnaissables dans l'œuvre finale. La métaphore du blender va nous être utile pour comprendre le rapport au réel présent dans les dramaturgies plurilingues. Les œuvres partent d'éléments similaires : des langues, des événements (personnels, sociaux), des références culturelles. En fonction des choix faits par les artistes, ces éléments seront plus ou moins reconnaissables une fois que le blender artistique aura fait son travail.

Au plus petit réglage du blender, on trouve notamment des œuvres comme *Fuck you Eu.ro.Pa*⁵⁹² ! et *L'escalier des aveugles*⁵⁹³. Il y a dans ces deux œuvres une dimension biographique. Dans *Presque rien avec Luc Ferrari*⁵⁹⁴ on trouve le descriptif suivant :

« Ici, le compositeur apparaît comme observateur et comme portraitiste, à travers une collection de courtes saynètes désignées comme “recueil de nouvelles”.

Invité à Madrid, je décidai de faire une sorte de portrait sonore d'une ville que je ne connaissais pas. Comme je ne voulais pas être seul, je demandai à être accompagné par de jeunes femmes dont le rôle était de me montrer la ville en jouant à l'interprète. Les règles du jeu étaient strictes : “un lieu une belle” comme on dit “la belle et la bête” et chaque belle choisissait un lieu. Ainsi j'étais conduit à travers la ville comme un aveugle devenu voyeur. La deuxième règle était de faire dans chaque nouvelle le portrait d'un endroit et de la jeune femme qui m'y avait emmené. Enfin, au niveau de la composition, de ne me servir que des sons enregistrés dans ce lieu-là. Aucun emprunt à un autre lieu n'étant permis. L'idée de l'autobiographie est indiquée par la présence permanente de l'auteur qui est ici indissociablement liée à la présence du micro. Je pourrais même dire que la relation micro-voix du portraitiste et micro-voix de la portraiturée est signifiée comme sujet prépondérant de chaque nouvelle, puisque cette relation particulière et acoustique a pour objet de décrire l'invisible⁵⁹⁵. »

L'aspect biographique est non seulement revendiqué, mais à la base même de la démarche artistique. L'œuvre est créée parce que le compositeur est présent, avec une femme en particulier, dans un lieu qu'elle a choisi, et les sons qui composent chaque nouvelle proviennent exclusivement de ce lieu. En bref, tout est traçable à un instant T et imputable à deux personnes bien définies. On pourrait même aller jusqu'à dire que les éléments biographiques sont autant les ingrédients que le sujet.

Pour ce qui est de *Fuck you Eu.ro.Pa !*, les choses sont légèrement moins claires. La pièce est un long monologue écrit à la première personne. Associer l'autrice au personnage est donc tentant, d'autant que le parcours présenté comprend de nombreuses correspondances avec

⁵⁹² Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁵⁹³ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁵⁹⁴ Caux, Jacqueline, *Presque rien avec Luc Ferrari*, Nice, Main d'œuvre, 2002

⁵⁹⁵ *Idem*, p.125.

celui de l'autrice. À ce sujet, la traductrice pour la version française, Mirella Patureau, explique la chose suivante :

« La pièce, d'une vingtaine de pages, est un monologue pour une jeune femme, d'une écriture nerveuse, rythmée, aux phrases courtes, souvent agressives. Comme le signe d'exclamation du titre le laisse entendre, il s'agit d'abord d'un cri, mais qui, derrière le geste profondément provocateur, laisse deviner les raisons profondes d'une révolte et d'une amertume bien motivées.

Sans être un texte autobiographique il s'agit surtout d'un vécu commun à toute une génération, en tout cas la trajectoire du personnage semble bien se superposer à la destinée et aux espoirs déçus d'une certaine jeunesse, à laquelle Nicoletta Esinencu, née en 1978, appartient⁵⁹⁶. »

Ce n'est pas la biographie à proprement parler de l'autrice qui sert de base, toutefois, ce sont bien les rêves, les espoirs, les déceptions et les colères de sa génération qui servent à créer le texte. Le personnage de *Fuck you Eu.ro.Pa !* est fictif, mais il aurait pu être. Son parcours fait écho à celui de personnes existantes dont Nicoletta Esinencu s'inspire pour construire sa pièce. Le réglage de notre blender artistique est peut-être plus élevé que pour *L'escalier des aveugles*, mais il reste toutefois relativement bas. On retrouve un mécanisme similaire dans *L'Européenne*⁵⁹⁷ où, si la situation présentée est complètement fictive, elle présente tous les éléments qui pourraient la rendre réelle. Là aussi, ce qui compte n'est pas de reproduire une réalité, mais quelque chose de l'ordre de l'air du temps.

Toujours très proches de la réalité, certaines œuvres reculent de quelques pas. Il ne s'agit plus pour l'artiste d'utiliser sa biographie propre, mais plutôt celle d'un ou plusieurs autres, voire d'un événement. C'est le cas de *le 20 novembre*⁵⁹⁸ et *11 septembre 2001*⁵⁹⁹ qui ont pour objectif de retracer des événements précis. Leur titre indique déjà un ancrage dans le réel en mettant au centre de l'œuvre l'événement qui va être décrit. Les deux auteurs récupèrent les écrits directement liés aux catastrophes qu'ils dépeignent afin de construire leur pièce. Toutefois, leurs interventions ne sont pas du même ordre. Lars Norén récupère des extraits de blogs ou vidéos laissés par Sebastian Boss, mais y opère quelques modifications, comme dans l'extrait suivant :

« Y a-t-il une raison particulière pour laquelle tu ne veux pas lire
Non, je veux pas tout simplement
Alors on va te renvoyer
Ouais
Tu veux que je te mette zéro

⁵⁹⁶ Propos recueillis pour le site Théâtre Contemporain. [URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Fuck-you-EuroPa/ensavoirplus/idcontent/3287> consulté le 20/10/2021]

⁵⁹⁷ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁵⁹⁸ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁵⁹⁹ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

Ouais, mettez-moi zéro
Tu sais qu'avec ce zéro tu risques de redoubler
Je m'en fous
Notez-le
Depuis quand t'en fiches-tu, Sebastian
Depuis deux minutes
Je sais pas pourquoi j'ai dit ça
Ce n'est pas drôle, Sebastian
Je sais
C'est pour ça que je ris pas
Mets ce que tu veux putain⁶⁰⁰ »

Qui provient très certainement de l'article de blog suivant :

« Lehrer: Gibt es einen besonderen Grund warum du nicht lesen möchtest?
ResisX: Nein, ich möchte einfach nicht...
Lehrer: Also Arbeitsverweigerung?
ResisX: ...Ja.
Lehrer: Möchtest du das ich dir eine 6 aufschreibe?
ResisX: ...Ja, geben sie mir eine 6.
Lehrer: Du weisst das auch so eine 6 die Versetzung gefährden kann oder?
ResisX: Ist mir egal, schreiben sie's auf!
Lehrer: Seit wann ist dir das egal Bastian?
ResisX: ...Seit 2 Minuten (KA warum ich das gesagt habe...)
Lehrer: Das ist nicht Lustig Bastian!
ResisX: Ich weiss, deswegen lache ich auch nicht⁶⁰¹! »

Les transformations opérées sont minimales, néanmoins elles sont bien présentes. L'enseignant menace originellement Sebastian d'un 6, et non d'un 0. La menace du renvoi arrive uniquement après celle de la note, et à en croire l'enseignant, y est directement liée. Peut-être qu'il s'agit d'un établissement où en dessous d'une certaine moyenne, les élèves sont renvoyés. Le renvoi n'est alors pas une décision de l'enseignant ou une véritable menace, mais un rappel de la politique de l'établissement. Dans le texte de Norén, cette menace arrive dès le refus de Sebastian, comme en réaction directe à son comportement provocateur. Ses modifications sont légères, mais leur impact est significatif : dans le texte de Norén, Sebastian semble plus violent et agressif, et l'enseignant paraît moins en contrôle de la situation. Lars Norén prend en compte les commentaires de Sebastian sur la situation et les intègre directement à la narration de l'événement, brouillant la limite entre ce qui s'est vraiment passé, et la façon dont l'événement est vécu, là où dans le blog d'origine, des indices marquent cette différence. Les réactions de

⁶⁰⁰ Lars Norén, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.56.

⁶⁰¹ <http://resistantx.livejournal.com/5517.html> consulté le 20/10/21 : « Professeur : Y a-t-il une raison particulière pour laquelle tu ne veux pas lire ? _ResisX : Non, je préférerais simplement ne pas le faire. _P : Tu refuses donc de travailler ? _R : ... Oui. _P : Tu préférerais que je te mette un 6 ? _R : ...Oui, mettez-moi 6. _P : Tu sais aussi qu'avec un 6 on peut te renvoyer ? _R : Ça m'est égal, notez-le donc ! _P : Depuis quand ça t'es égal Bastian ? _R : ... Depuis 2 minutes. (Mais pourquoi est-ce que j'ai dit ça ? ...) _P : Ce n'est pas drôle Bastian. _R : Je le sais, c'est pour ça que je ne rigole pas non plus ! » [traduction personnelle]

l'enseignant aussi sont plus sanguines, ce qui vient consolider l'image de martyr que le personnage cherche à se donner tout au long de la pièce. La sanction paraît bien plus injuste qu'elle semble décidée arbitrairement, ce qui vient confirmer le discours du personnage sur l'injustice du monde dans lequel nous vivons.

Le travail de Michel Vinaver est un peu différent. Dans son article *Recopiage et imitation : Examen des sources de 11 septembre 2001 de Michel Vinaver*⁶⁰², Simon Chemama entreprend un travail de génétique du texte afin de retrouver les différentes sources. Comme indiqué dans la note liminaire de la pièce, toutes les répliques sont extraites de la presse de l'époque. Chemama précise qu'il s'agit de l'*International Herald Tribune* parus entre les 9 septembre et les 9 octobre 2001. À partir de là, il tente une classification des différentes modifications : faute de frappe au moment du recopiage, modifications liées au passage au discours direct, et tout ce qui est lié au montage même des différents éléments, et des choix opérés par Vinaver. Toutefois, Chemama pointe la limite de cette classification des modifications en fonction de l'intervention de l'auteur :

« On voit bien, déjà, la limite du classement qu'on propose (ou plutôt de l'idée d'"intervention" de l'auteur) : la décontextualisation très forte dont font l'objet ces phrases, placées dans un nouveau cadre, correspond en fait à une intervention considérable (maximale, dirions-nous – alors même qu'il n'y a que peu ou pas du tout de transformations sur les morceaux prélevés). Le collage réalisé par Vinaver s'apparente à un geste artistique fort, semblable, dirions-nous, à celui de Schwitters : l'artiste allemand prélevait des fragments du monde réel (ticket de métro, bout de chiffon...) puis les "redistribuait" sur une toile (aux dimensions, en général, aussi modestes que celles de la pièce *11 septembre 2001*⁶⁰³). »

L'intervention de Vinaver, les choix qu'il opère dans toute la presse disponible, et la manière dont il dispose les différents éléments entre eux pour créer sa pièce sont finalement la plus grande modification possible : parce qu'elle supprime le contexte d'origine de chaque élément, cette sélection leur donne fatalement un sens nouveau. Il est donc difficile d'estimer l'impact de ces modifications. Si, de prime abord, cette fidélité au matériau de base donne une impression de réel extrêmement forte, l'auteur reconstitue lui-même le contexte et le déroulé des événements. On peut alors supposer que ce que représente la pièce, ce n'est pas tant les attentats en eux-mêmes, que ce qui a marqué Michel Vinaver à la lecture quotidienne de la presse. Les chœurs, conservés en anglais dans la version française, sont d'ailleurs un bon exemple de cela.

⁶⁰² Chemama, Simon, « Recopiage et imitation », in *Agôn* en ligne, HS 1, 2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1810> consulté le 17/04/2020]

⁶⁰³ *Idem*, p.6-7.

« Les *chorus* constituent les exemples les plus saisissants [de la technique du collage]. En les examinant, on comprend que la forme même du journal détermine en partie celle de la pièce. Considéré avant tout par l'auteur dans sa matérialité, et non comme support signifiant logique, l'objet journal (de par sa mise en page) détermine l'agencement textuel de la pièce. Dès lors, certaines sources de *11 septembre 2001* sont impossibles à identifier si l'on se sert seulement des archives internet des journaux. Il faut consulter les archives papier, car certaines répliques viennent des encarts publicitaires, ou des légendes sous les photos⁶⁰⁴. »

Chemama analyse ainsi l'un des chœurs de l'œuvre :

« One More Night
The Ultimate Check-out
Enjoy a Complimentary Fourth Night
At One of
The Leading Hotels of the World
Rising and Falling
A Boom a Bust
The Slump but a Rebound⁶⁰⁵ »

Il met ainsi au jour que les quatre premiers vers sont en fait tirés d'une publicité pour une chaîne d'hôtel, les trois suivants sont des titres d'articles et d'éditoriaux tirés du même numéro.

« Accessoirement, Vinaver a-t-il voulu, en se servant de ces textes antérieurs aux attentats, faire référence, dans ce *chorus*, au chant choral antique, parfois porteur des présages (mais de présages que personne n'entend⁶⁰⁶) ? »

En créant ces collages, Michel Vinaver donne un sens complètement différent à ces extraits, qui prennent alors des airs de prophéties dont ils étaient complètement dépourvus à l'origine, comme si l'auteur cherchait à retrouver du sens a posteriori.

Les modifications opérées par Norén et Vinaver sont donc bien présentes et ont un impact non négligeable sur la représentation du réel. Ce ne sont pas les événements que l'on cherche à reproduire trait pour trait, mais plutôt les émotions qui les entourent : sentiment d'être injustement écrasé pour l'un, perte de sens face à l'horreur pour l'autre.

Malgré tout, jusque-là, les différents ingrédients jetés dans le blender artistique restent relativement reconnaissables. Pour d'autres œuvres, on peut encore identifier le sujet, mais la

⁶⁰⁴ Chemama, Simon, *Op. cit.*, p.5.

⁶⁰⁵ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003, p.136.

⁶⁰⁶ Chemama, Simon, *Op. cit.*, p.6.

présence du réel devient déjà plus difficile à saisir. C'est le cas d'œuvres comme *Le voisin d'en face*⁶⁰⁷, *Trust*⁶⁰⁸, ou encore *The Great disaster*⁶⁰⁹.

Dans *Le voisin d'en face*, les deux chœurs sont mis face à face, chacun chantant dans une seule langue. La disposition donne déjà à penser à un conflit, sensation décuplée par le fait que chaque côté parle sa propre langue. Très peu de mots et de phrases sont intelligibles. Ce n'est pas ce qui est dit qui raconte le conflit, mais la manière dont les sons surgissent. Il y a superposition, mais le dialogue est limité. La compréhension entre les deux côtés semble impossible. Ceci peut rappeler aussi bien la situation actuelle, où les populations non blanches sont souvent mises à l'écart, notamment par la hiérarchisation des langues, que la période de la guerre d'Algérie, qui reste encore difficile à évoquer de nos jours, comme en témoignent les commémorations des soixante ans du massacre du 17 octobre 1961⁶¹⁰. L'œuvre ne présente pas de conflit ouvert, ni d'événement qui puisse être directement reconnaissable, plutôt une situation d'impasse du dialogue présentée comme hors du temps, ce qui permet de l'associer à différents conflits ayant opposé les deux pays à travers le temps.

C'est la logique inverse que l'on trouve dans *Trust*. La pièce est constituée d'une série de saynètes qui sont liées sans l'être : certains personnages semblent se dessiner et revenir, des durées, des quantités, sont évoquées à différents moments, créant ainsi une sorte de fil rouge tout au long de la pièce, sans que l'on puisse pour autant en déduire la moindre fable. Ces quelques références internes permettent de compenser la forme éclatée de la pièce où les monologues de dix pages sans ponctuation succèdent aux scènes en vers, toujours sans ponctuation. Malgré tout, certaines interrogations surgissent tout droit de notre quotidien :

« stefan a la sensation que le monde l'a perdu

ses amis s'inquiètent parce que depuis 3 jours il n'a rien écrit de nouveau sur son profil facebook

que se passe-t-il, il n'a plus aucune idée

sur facebook la plupart des gens sont mieux que moi ; ils ont des phrases plus drôles, plus déjantées, des photos plus cool et ils connaissent tous emmanuelle béart et mathieu amalric

⁶⁰⁷ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisin-den-face> consulté le 08/05/2019]

⁶⁰⁸ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

⁶⁰⁹ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

⁶¹⁰ Pour plus d'informations, voir par exemple cet article : « Massacre du 17 octobre 1961 : le préfet de police de Paris dépose une gerbe de fleurs, des centaines de manifestants dans les rues », in *Le Monde* [édition en ligne], 17/10/2021 [URL : https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/10/17/massacre-du-17-octobre-1961-le-prefet-de-police-de-paris-didier-lallement-depose-une-gerbe-de-fleurs-a-la-memoire-des-morts_6098716_3224.html consulté le 21/10/2021]

et certains sont même en lien avec quentin tarantino et moi je ne connais que 20% des gens qui sont mes amis, et ce ne sont que des comédiens au chômage, des étudiants en études théâtrales ou mes parents ; et ça me donne plus ou moins la sensation d'être un loser.

il faut que je sois sans cesse original et ça me demande d'immenses efforts JE NE PEUX PAS ÊTRE TOUT LE TEMPS DRÔLE ET ORIGINAL cette obligation d'être performant il faut toujours que je fasse ma propre publicité à chaque phrase que je prononce dans cet espace grouillant d'autres images fictives, il faut que je me désigne comme un produit ET ÇA JE N'Y ARRIVE PLUS, C'EST TOUT⁶¹¹ »

Si la forme de la pièce peut paraître obscure et extrêmement poétisée, plusieurs interventions de ce type viennent rappeler à quel point la pièce s'ancre dans un contexte contemporain. Il y a bien ici intrusion violente du réel, avec ce rappel à Facebook, et surtout à ce qu'il véhicule de pression sociale, notamment pour faire de soi-même, et de sa vie, une marque dont il faut assurer la popularité à tout moment. Le tout ne se fait pas sans ironie : le personnage décrit son environnement Facebook comme peuplé d'artistes au chômage, et d'étudiant·es désœuvré·es, une réalité finalement bien connue du milieu artistique où derrière les feux de la rampe, beaucoup d'artistes sont en difficulté financière, et doivent justement assurer leur promotion de manière constante tout en faisant fructifier leur réseau. Difficile ici de dire à quel moment s'arrête la réalité et quand commence le personnage. Ainsi dans cette pièce il n'est pas question d'un événement spécifique, ni de personnage reconnaissable, mais plutôt de l'air du temps et des émotions qu'il provoque.

The great disaster propose encore une autre démarche face au réel : la pièce cherche à raconter un événement en particulier, le naufrage du Titanic, et pour ce faire, elle donne la parole à un personnage fictif, Giovanni Pastore, dont les pérégrinations nous donnent une idée du monde tel qu'il était autour de cet événement. La fiction et la réalité s'entremêlent donc complètement :

« moi Giovanni Pastore adore les chiffres
c'est bien les chiffres
par exemple dans le Evening News du 17 avril ai lu
en gros
Titanic Disaster
Great Loss of Life
combien
pas si vite
d'abord enquête
savoir exactement
donc
1.635
exagéré
Américains disent 1.517

⁶¹¹ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005), p.67-68.

chambre de commerce anglaise dit 1.503
gouvernement britannique dit 1.490
35 17 03
90 bof
03 c'est bien
1.500 1.501 1.502 1.503 et voilà
vraiment 1.503 magnifique
ah non stop
et John Coffy
ce salaud lâcheur
pas voulu être de la fête John Coffy
chauffeur de son état
tout au fond⁶¹² »

La une du *Evening News* mentionnée existe bel et bien. Les nombres 1 635, 1 517, 1 503 et 1 490 ont bien été associés au nombre des victimes dans la presse d'un côté de l'Atlantique ou l'autre. John Coffy a bien existé, il a embarqué sur le Titanic en tant que pompier, et l'a déserté quand celui-ci a fait étape en Irlande. Ces informations ne sont donc pas données au hasard pour avoir l'air vraies, elles le sont. Ce sont des morceaux de réels qui sont disséminés au fil du récit de Giovanni et qui lui donnent donc l'air de vérité. La pièce repose alors sur une boucle : le récit de Giovanni paraît vrai parce qu'il est capable de donner des informations très précises, on accorde de la valeur à ces informations sans vérification parce que le récit nous paraît vrai.

Ainsi, le réel est finalement toujours présent dans les dramaturgies plurilingues, qu'il soit sujet de l'œuvre, ou simple ingrédient.

« Tout se passe comme si la conscience même des réalités vécues devenait impossible et comme si la référence à ces réalités, inopérante, devait laisser place à une "effraction", pour permettre l'irruption de la réalité comme telle sur la scène artistique⁶¹³. »

C'est ainsi que Maryvonne Saison parle de la présence du réel sur scène. Parler « d'irruption » du réel paraît particulièrement pertinent en ce qui concerne les dramaturgies plurilingues. La présence de plusieurs langues donne à la fois un aspect très « vrai », mais aussi un caractère factice, très écrit et artificiel. Cette artificialité peut s'expliquer de la façon suivante : si ces éléments sont bien réels, ils sont en revanche tirés de leur contexte et doivent malgré tout se porter garants de ce même contexte. Roland Barthes disait d'ailleurs à ce sujet :

« La "représentation" pure et simple du "réel", la relation nue de "ce qui est" (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens ; cette résistance confirme la grande opposition mythique du vécu (du vivant) et de l'intelligence ; il suffit de rappeler que, dans l'idéologie de notre temps, la référence obsessionnelle au "concret" (dans ce que l'on demande rhétoriquement aux sciences humaines, à la littérature, aux conduites) est toujours armée

⁶¹² Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999, p.11.

⁶¹³ Saison, Maryvonne, *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.33.

comme une machine de guerre contre le sens, comme si, par une exclusion de droit, ce qui vit ne pouvait signifier – et réciproquement⁶¹⁴. »

Ces multiples références fonctionnent alors comme des preuves : « ce qui se joue ici est bien réel », et cela est valable, que ces éléments de réel soient directement accessibles et lisibles, ou bien camouflés dans des méandres poétiques. Ces références rappellent alors la mention « inspiré d'une histoire vraie » qui orne certains génériques de films, comme pour prouver à la fois leur véracité, car ancrés dans quelque chose de vrai et que l'on peut prouver, et excuser d'avance ses écarts et approximations.

« Tout cela dit que le “réel” est réputé se suffire à lui-même, qu'il est assez fort pour démentir toute idée de “fonction”, que son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure et que l'*avoir-été-là* des choses est un principe suffisant de la parole⁶¹⁵. »

D'une certaine façon, les éléments de réel sont présentés comme s'ils n'avaient pas d'autres fonctions que de représenter le réel ; c'est particulièrement le cas d'œuvre cherchant à retranscrire sur scène un événement en particulier. Mais lorsqu'on observe de plus près, on se rend bien compte que le réel ne peut pas se suffire à lui-même pour être interprété comme tel : il faut tout un écosystème de preuves qui le rende crédible. Barthes parle d'illusion référentielle :

« La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le “réel” y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du “réel” (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courante de la modernité⁶¹⁶. »

Le réel ne serait alors pas sur scène pour être représenté, mais pour rappeler sa présence. C'est aussi dans ce sens que peut être compris le plurilinguisme : qu'il soit utilisé de manière mimétique ou poétique importe peu, ce qui importe c'est le rappel constant à un réel extérieur.

On s'en rend particulièrement compte dans des œuvres où le réel est plus lointain, moins reconnaissable. Dans *Leçons de Ténèbres*⁶¹⁷, les scènes sont là encore très diverses du point de vue de la forme : certaines font appel à une construction classique avec chœur et coryphée(s), certaines scènes font appel à des personnages mythologiques, certaines sont des interventions

⁶¹⁴ Barthes, Rolland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, éditions du Seuil, 1982, p.86.

⁶¹⁵ *Idem*, p.87.

⁶¹⁶ Barthes, Rolland, *Op. cit.*, p.89.

⁶¹⁷ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

peu près simultanés explorent des pistes parallèles ou contradictoires du moins en apparence⁶²⁰. »

Leçons de Ténèbres rentre parfaitement dans cette description : les scènes sont indépendantes, mais des liens peuvent s'établir entre certaines sans qu'ils soient toujours clairement donnés, l'ordre semble finalement non essentiel, et la temporalité entre chaque scène est des plus indistinctes, de sorte que le chemin à tracer dans l'œuvre n'est pas directement balisé. Il en va peut-être de même de cet extrait et de son mystérieux bilinguisme éphémère qui peuvent être entendus de différentes façons. D'un côté, l'anglais, langue des armées alliées. De l'autre, l'allemand, langue des bourreaux. Le récit habituel de la Seconde Guerre mondiale présente la situation de manière souvent manichéenne, mais la proximité des deux langues germaniques vient soudainement brouiller cette frontière. Le passage de l'une à l'autre ne tient finalement qu'à une seule lettre. À moins qu'il ne faille voir la présence du « ist » allemand non pas comme une irruption, mais comme un reste : après la libération par les armées alliées, la marque de la violence nazie reste, et de fait, l'allemand reste parfois présent au sein de l'anglais, comme impossible à retirer malgré tout. Le plurilinguisme s'ajoute donc à l'aspect fragmentaire de la pièce, accentuant la nécessité de se frayer un chemin dans une fable qui refuse de faire sens.

« Le monde *est* cassé, et il est vain de se mettre en quête d'un quelconque effet de puzzle ou d'une loi ordonnatrice. Le monde n'est pas organisé, l'œuvre non plus, qui dit le désordre, le chaos, l'échec, l'impossibilité de toute construction⁶²¹. »

C'est bien la sensation que laisse cette œuvre et notamment cet extrait : il est difficile d'en dégager un sens exact, et la sensation de chaos semble impossible à dissiper. La langue ne sert pas à mimer le réel, mais bien à rappeler son existence, et sa violence, en dehors du plateau. Le plurilinguisme n'est finalement qu'une énième façon de fragmenter le réel.

Afin de représenter le réel, les dramaturgies plurilingues ont donc besoin d'établir des bases communes, qui peuvent impliquer l'usage d'éléments de la réalité.

La première étape est de constituer une nouvelle communauté linguistique. Par essence, les dramaturgies plurilingues sortent du cadre du monolinguisme et vont donc emprunter à différents systèmes de communication, au risque de perdre les spectateur·ices n'ayant pas accès

⁶²⁰ *Idem*, p.13.

⁶²¹ *Id.*, p.16.

à ces langues. Il est donc nécessaire de constituer un nouveau système pour assurer la transmission du sens. Pour ce faire, il est nécessaire de construire des liens. Tout d'abord au plateau, entre les différentes entités présentes, qu'il s'agisse de personnages, de fragments ou de voix, mais aussi entre l'œuvre et le public. C'est à partir des relations qui se constituent qu'il sera possible de faire ressortir les éléments saillants permettant la transmission d'informations, quelle que soit leur nature (émotions, éléments de l'action, du contexte, etc.). À force d'aller-retour, au même titre que dans une conversation finalement, une nouvelle convention de communication va apparaître. Cette nouvelle convention, propre à la communauté linguistique créée par chaque œuvre, pourra reprendre des éléments de chaque langue et des cultures auxquelles elles sont associées. Surtout, cette nouvelle convention régule la liberté de création de chacun de ses membres. Le plurilinguisme est parfois vertigineux tant il ouvre d'horizons sur d'autres langues, d'autres histoires, d'autres cultures, d'autres mondes. Certes, cela donne une immense liberté de création, mais cette liberté doit être contrôlée un tant soit peu si l'on souhaite qu'un semblant de sens en émerge et soit transmis. Les dramaturgies plurilingues évoluent donc sur un fil, suspendues entre une grande liberté, et la nécessité de construire des passerelles rendant le sens accessible (en partie au moins).

Les communautés linguistiques qui émergent avec ces œuvres n'apparaissent pas ex nihilo. Pour cela, elles doivent se baser sur la réalité que nous partageons, et qui va justement permettre de créer conventions et passerelles pour se comprendre. Ces œuvres se basent toutes sur du réel, ne serait-ce que parce que l'accent qu'elles mettent sur la langue oblige à s'interroger sur leur véracité, leur origine. Ceci pose la question de l'authenticité : ce qui nous paraît vrai, réel. On se rend alors compte que cette authenticité se traduit de trois façons : authenticité d'expression (le discours a l'air correctement construit et fiable), d'exécution (l'œuvre s'intègre dans une histoire et une tradition reconnaissable), et d'expérience (ce qui est joué résonne avec le public). Parce que la manière dont les choses sont dites nous paraît authentique, nous considérons le contenu de ces paroles comme tel, et par effet rebond, la description des événements rapportés nous semble tout à fait exacte. En fonction des différentes œuvres, ces éléments de réel seront plus ou moins reconnaissables, plus ou moins modifiés. Ces modifications pourront parfois être visibles (montage, personnages ayant des propres foncièrement grotesques), et parfois complètement impossibles à repérer sans une analyse en profondeur (modification de légers détails qui finissent par s'accumuler, mensonges éhontés, mais présentés par des personnages placés en position de sachants). On se rend compte aussi

que parfois, les pièces qui ont l'air le moins réalistes tentent tout de même de proposer une représentation du réel par des voies détournées.

Les dramaturgies plurilingues mettent ainsi en lumière les mouvements constants qui sous-tendent la mise en place de conventions collectives pour la transmission du sens et l'accès proposé au réel. La convention choisie entraîne forcément un certain rapport au réel, tandis que la volonté d'accès au réel des artistes impose un certain type de convention. Dans le même mouvement, puisqu'elles montrent la constitution de ces conventions collectives, elles montrent aussi comment le groupe se crée, et puisqu'elles travaillent sur le rapport au réel, elles matérialisent aussi la perception du monde contenu dans ces langues. Il y a donc aussi un mouvement constant à observer entre dynamique de construction du groupe, et perception du monde.

Chapitre 2 : La langue comme outil de construction.

La langue joue un rôle essentiel aussi bien dans la construction des individus que des groupes, au point que les aller-retour entre ces deux pôles sont constants. La langue permet au groupe de communiquer, mais elle porte aussi en elle l'histoire du groupe et ses valeurs. D'une part, car c'est par la langue que le groupe fait ce travail de transmission, d'autre part, parce que la langue est marquée par l'évolution du groupe : apparition ou disparition de vocabulaire, modification de règles de grammaire... En 2020, année de la pandémie de covid-19 par exemple, une question fondamentale s'est posée aux francophones : *le covid* ou *la covid* ? L'usage a d'abord voulu le masculin, l'Académie française a mis plusieurs mois à trancher pour le féminin, les linguistes ont ri devant les arguments avancés, rappelant que l'usage l'emportait toujours, certains médias et politiques ont suivi, d'autres non, le Québec a décidé que l'usage ayant déjà décidé du masculin, il était trop tard pour faire machine arrière. Nul doute que la sociolinguistique aura beaucoup à nous dire sur le choix du masculin ou du féminin, et sur qui applique ou non les directives de l'Académie. On pourra aussi évoquer les multiples débats sur la féminisation des noms de profession qui font régulièrement parler, avec notamment la question : faut-il dire auteur, auteure, ou autrice⁶²² ? Le parcours et les liens entre ces trois termes au fil de l'histoire et des pays francophones montrent bien l'importance du politique et du social sur l'évolution de la langue.

La langue est donc marquée par toutes les évolutions de la société qui la parle, autant qu'elle peut participer à ses changements. Il n'est certes pas toujours évident de comprendre le mouvement de ces trajectoires tant il y a de paramètres à prendre en compte. Les œuvres plurilingues offrent toutefois un cadre arrêté (bien que plus ouvert qu'il n'y paraît) grâce auquel il est possible d'observer ces mouvements, comme au ralenti dans un espace restreint.

Quelles dynamiques de construction sont à l'œuvre dans les œuvres plurilingues ? Si la langue participe à la construction du groupe, il est important de voir comment elle y participe. Nous verrons alors que la langue est un marqueur qui est alors utilisé comme un moyen de reconnaissance, aussi bien au niveau du groupe que des individus. À partir de là, les individus savent qui fait partie du groupe et qui il faut en exclure. Le plurilinguisme dans ces constructions donne donc une place spéciale à l'altérité qui se matérialise tout de suite bien plus fortement.

⁶²² Pour une réponse vulgarisée, voir Alwett, Audrey, *Auteur, auteure ou autrice ?*, publié le 22/02/2016 sur son blog [URL : <http://www.audreyalwett.com/auteur-auteure-ou-autrice/> consulté le 27/10/2021], pour une réponse plus universitaire, voir entre autres Evain, Aurore, « histoire d'autrice, de l'époque latine à nos jours », in *SÉMÉION*, Travaux de sémiologie n° 6, « Femmes et langues », février 2008, Université Paris Descartes. [URL : http://siefar.org/wp-content/uploads/2015/09/Histoire-dautrice-A_-Evain.pdf consulté le 27/10/2021]

Une fois ces dynamiques de construction comprises, on pourra alors se demander quels sont leurs impacts sur la perception du monde de la fiction. Tout d'abord, il s'agira de redéfinir ce qu'est l'alternance codique, et d'observer son fonctionnement hors de la fiction : pour quelles raisons les individus passent-ils d'une langue à une autre ? Ces raisons se retrouvent-elles dans la fiction ? Et surtout : comment la fiction fait-elle de cette alternance codique un outil de narration ? Plus largement, puisque les dramaturgies plurilingues sont un théâtre textocentré, la langue fait partie des éléments grâce auxquels le public comprend où et quand le drame se joue. Les langues de la fiction ont donc un impact sur notre capacité à situer temporellement et géographiquement la fable.

I. Dynamiques de construction

La langue participe aussi bien à la construction de l'individu que du groupe. Mais surtout, c'est un élément vivant. La langue, tout comme l'identité des individus qui la parlent ou des groupes qui la revendiquent, n'est pas statique, elle évolue constamment. Elle matérialise donc les changements dans cette identité. Ainsi, elle devient un moyen pour les groupes, et les individus qui les constituent, de se reconnaître les uns les autres. La langue transmet les valeurs, et par là même, les limites de qui constitue ou non le groupe. De fait, la diversité des langues parlées, et la façon dont elles sont parlées, est une manière presque évidente de prendre conscience de l'altérité des autres. Nous verrons tout d'abord comment dans les dramaturgies plurilingues la langue permet la reconnaissance des groupes, avant d'observer quelle place est donnée à l'altérité dans ces œuvres.

A. *Moyen de reconnaissance*

En 2015, la tournée *Pagan Rebellion* rassemblait notamment les groupes Arkona (Russie), Metastöhl (Estonie) et Svartsot (Danemark), ainsi que Dalriada (Hongrie) et Heidevolk (Hollande) pour certaines dates. Une courte vidéo d'annonce a été publiée sur les réseaux sociaux pour en assurer la promotion⁶²³. Le texte succinct est le suivant : « True pagan folk tour over central European territories. No English lyrics, only songs in a native languages⁶²⁴. » soit « Le véritable pagan folk en tournée dans tous les territoires d'Europe centrale. Pas de paroles en anglais, seulement des chansons en langues natales. » La vidéo se poursuit avec les dates de

⁶²³ Publiée le 15 novembre 2015 sur le compte Facebook officiel d'Arkona, et disponible ici : <https://www.facebook.com/arkonarussia/videos/10154341715219447> [consultée le 15/11/2021]

⁶²⁴ La vidéo fonctionnant par diapositives, la ponctuation est de mon fait afin de faciliter la lecture à la transcription. En revanche, les fautes de grammaire sont d'origine.

la tournée et se conclut sur « Join the pagan rebellion », signifiant « Rejoignez la rébellion pagan ». Si cela peut sembler anecdotique, ces trente secondes de vidéo illustrent pourtant parfaitement plusieurs des questions de ce chapitre. Fait suffisamment rare pour être noté : la langue des chansons est utilisée ici comme un argument marketing. Pendant longtemps, le metal étant une musique de niche, les groupes désirant s'exporter étaient presque obligés de chanter en anglais pour avoir une chance. L'apparition de nouveaux sous-genres va toutefois participer à freiner cette tendance, avec notamment le développement du black metal, qui se pose volontairement en opposition à tout ce qui est *mainstream* et plaît aux masses. La question de la langue commence alors à se poser : si la majorité de ce qu'on entend à la radio est en anglais, alors chanter dans sa propre langue est aussi une façon d'affirmer son identité et de rejeter toute production vue comme trop « commerciale ».

La tournée *Pagan Rebellion* rassemble pour le coup des groupes de pagan / folk metal. Là aussi, il n'est pas surprenant de voir cette revendication de la langue, puisque ces deux genres revendiquent de revenir à des racines musicales traditionnelles et/ou non chrétiennes⁶²⁵. Ces genres dépendent donc d'une tradition, d'une histoire, d'une culture en particulier. Il peut donc être logique de conserver la langue de cette culture. Cela explique aussi le choix de la vidéo qui parle de « central European territories ». Le choix du mot « territoire » peut sembler exotique, là où n'importe quelle vidéo promotionnelle du même type se contente de parler d'Europe centrale, on parle ici de « territoires d'Europe centrale ». Il fait appel à tout un imaginaire : celui d'une époque plus sauvage, où le monde était plus simple, où les solidarités étaient plus fortes, etc. La conclusion « join the pagan rebellion » s'inscrit aussi dans cette optique : faire du pagan / folk metal revient à embrasser une tradition perdue, à parcourir des territoires inconnus, mais surtout, c'est se positionner *contre* le monde actuel.

Et cette rébellion, elle passe notamment par la langue. Les groupes revendiquent de ne pas chanter en anglais, un fait d'autant plus marquant qu'ils sont cinq à partager l'affiche de la tournée. Les termes de cette revendication sont aussi importants puisqu'on parle de « native language », c'est-à-dire de « langue native », et non pas de langue natale, maternelle, ou régionale. Or, en anglais, le terme « native » fait généralement référence aux premier·es habitant·es d'un territoire, avant la colonisation, comme aux États-Unis par exemple. Choisir d'opposer l'anglais à leur langue native, c'est une façon de présenter l'anglais comme une langue invasive, colonisatrice, qui risque d'effacer les autres. La vidéo promotionnelle est certes

⁶²⁵ On peut noter aussi que la différence musicale entre folk metal et pagan metal est si subtile qu'elle relève plutôt du positionnement des artistes et ce qu'ils souhaitent revendiquer que de genres musicaux réellement indépendants.

rédigée en anglais, puisqu'il faut bien trouver un moyen de communiquer avec tous les habitant·es de ces « territoires d'Europe centrale », mais on y trouve néanmoins plusieurs fautes de grammaire laissées telles quelles. S'il y a volonté de communiquer avec le plus grand nombre, le respect de la langue anglaise en elle-même est délaissé. Il y a une revendication identitaire⁶²⁶ qui se fait par la musique *et* par la langue, et que l'une et l'autre appellent à des imaginaires bien plus grands, tout en sous-entendant que participer à ces concerts, c'est prendre part à ce mouvement de rébellion contre l'ordre établi, entre autres, par l'anglais et ce qu'il représente.

Dans cette vidéo, la langue et la musique deviennent ainsi des signes de reconnaissance qui aident à situer les gens en fonction d'un groupe d'appartenance. Comme le souligne David Rumeau dans son article *Pour une in-tuition musicale*⁶²⁷ :

« Car l'homme du présent est aussi un homme musical, c'est-à-dire qu'il modèle sa première peau identitaire par le biais d'une musique (d'un courant musical). En effet, ne s'est-elle pas imposée comme un repère, un outil d'identification dans les jeux de séduction juvéniles des cours de récréation et des sites de rencontres. Et nous-mêmes plus jeunes, n'étions-nous pas intimement convaincus de démasquer l'autre dès l'instant qu'il nous *disait* sa musique ; n'avions-nous pas l'impression de mieux le connaître, de briser cet espace funèbre qui sépare deux inconnus ? De distancer l'étrange... La musique n'a-t-elle pas un rôle prépondérant dans les amitiés et les amours de jeunesse ? Et que dire de ces jeunes réduits par l'absence de travail au néant identitaire, n'est-ce pas la musique qui les sauve en leur donnant l'illusion de ne pas être rien⁶²⁸ ? »

Ce que Rumeau met ici en avant, c'est qu'au-delà du caractère identitaire que l'on peut accorder à la musique, elle possède une dimension de reconnaissance qui témoigne d'une appartenance à une culture ou une autre. Ceci est possible, car il existe une dynamique constante entre le groupe et sa musique : dans la musique, le groupe trouve un moyen de s'exprimer, au même titre que la musique est un moyen de faire groupe. Il y a donc aller-retour : le groupe crée la musique, et la musique fait le groupe :

« Cette charge affective, mystique, nous révèle que la musique est bien plus qu'un langage poétique et rythmé. Elle est l'intuition partagée des phénomènes et de la vie au moyen de laquelle des sujets se lient entre eux, témoignent et fixent leurs expériences du monde⁶²⁹. »

C'est bien ce que l'on retrouvait dans la vidéo de présentation de la tournée *Pagan rebellion* : en ne présentant aucun extrait de musique ni d'image de concerts des groupes, l'accent est mis explicitement sur les valeurs portées par ces groupes, valeurs qui passent par leur musique

⁶²⁶ Au point que des dérives fascistes sont malheureusement courantes dans les scènes metal...

⁶²⁷ Rumeau, David, « Pour une in-tuition musicale », *Sociétés* 2009/2 (n° 104), p.55-63.

⁶²⁸ *Idem*, p.57-58.

⁶²⁹ *Id.*, p.58-59.

(genre en lien avec un héritage historique et culturel) ainsi que par les langues choisies (revendication de l'opposition à l'anglais). À partir de là, Rumeau tisse le lien entre un groupe et sa musique de la façon suivante :

« Il en résulte que la poétique musicale, caractérisée par une compréhension de l'expérience humaine, peut être une perspective méthodologique – à condition qu'on veuille bien aller au-delà des théories qui séparent l'art, les sentiments de la science, la raison – qui peut nous aider à fixer l'univers d'une société ou d'un groupe, à comprendre le sens qu'une société musicale donne à sa musique et à ses actes. Autrement dit, la croyance que le groupe a pour sa musique⁶³⁰. »

On pourrait alors dire que la musique possède les valeurs que le groupe veut bien lui donner. Elle ne possède pas un sens propre, qui pourrait se lire de manière universelle, mais plutôt le sens que le groupe veut bien lui donner.

« Car la musique n'est pas une conception individuelle de la vie, mais le témoignage d'une participation collective à une même vie morale ou sagesse de vie. De même, elle n'est pas un moyen individuel de proposer une représentation du monde, mais un système d'expression qui permet à un certain nombre de sensibilités de se reconnaître, d'interagir et de s'unir. Aussi la musique n'est pas la cause de l'existence d'un groupe, mais son moyen d'existence, qui lui permet de se symboliser, de se représenter. Elle est un symbole, l'emblème d'une pensée, la réponse aux questions d'une société⁶³¹. »

La musique est un mode d'expression à part entière. Plus encore, elle est un mode d'expression du groupe. Là où la langue fournit des éléments de lexique permettant de s'exprimer, la musique, elle, propose une structure déjà formée que chacun peut investir ou dans laquelle se reconnaître.

Dans la pièce *L'Européenne*⁶³² de David Lescot, plusieurs éléments de la fable nous permettent de percevoir cette fonction de rassemblement du groupe par la musique : Gérard-Denis Pelletier, le compositeur français désireux de créer un nouvel hymne pour l'Union européenne, et les réactions de Norma Gette, sous-déléguée à la Direction générale, lorsque les musiciens jouent quelques bribes de musique aux sonorités *klezmer*.

Lors de cette résidence, les artistes doivent créer une œuvre en lien avec l'Union européenne, pour l'année du dialogue qui s'en vient. Le compositeur voit donc les choses en grand et décide de créer un nouvel hymne européen pour remplacer *L'hymne à la joie* de Beethoven. La tâche est ardue, en effet, Pelletier se heurte à un double obstacle paradoxal : l'hymne est à la fois trop connu, et complètement inconnu.

⁶³⁰ *Id.*, p.59.

⁶³¹ Rumeau, David, *Op. cit.*, p.59-60.

⁶³² Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

« Calisto Quim : Oh ce n'est pas que les gens dans les rues de l'Europe aient non plus du matin au soir dans la tête l'hymne qu'a composé pour eux Beethoven c'est sûr.
 Janka Stupakova : La plupart ne savent même pas qu'il y a un hymne européen.
 Jutta N. : La majeure partie de ceux qui restent ne savent pas qu'il est de Beethoven.
 Norma Gette : Et ceux qui le savent seraient bien incapables de le fredonner.
 Jutta N. : Ce qui est curieux d'ailleurs c'est que tout le monde connaît cette musique de Beethoven. [...]
 Norma Gette : Mais personne ne sait que c'est l'hymne européen.
 Calisto Quim, Albine Degryse, Jean Moire : Enfin quand même de là à vouloir le remplacer par quelque chose d'autre, comme Gérard-Denis Pelletier.
 Jutta N. : Alors que depuis tout ce temps les gens en Europe n'ont toujours pas été capables de retenir qu'ils ont un hymne, qu'il est de Beethoven et comment ça se fredonne.
 Jean Moire : C'est dire l'ampleur de la tâche à laquelle s'attaquait Gérard-Denis Pelletier.
 Janka Stupakova : Qui pensait que les gens dans les rues de l'Europe allaient oublier l'hymne de Beethoven, que de toute façon ils ne connaissent pas.
 Calisto Quim, Albine Degryse, Jean Moire : Et se mettrait à fredonner à la place son hymne à lui, Gérard-Denis Pelletier.
 Jutta N. *chantant* :

Mais pour faire oublier aux gens
 Quelque chose qu'ils ne connaissent pas
 Il faut du temps du temps du temps
 Du temps du temps du temps du temps⁶³³. »

Un hymne rassemble le groupe autour d'une chanson. On y retrouve justement ce que disait Rumeau : la musique permet au groupe d'exprimer ses valeurs et de se représenter. Le choix d'un hymne n'est donc pas une mince affaire, en témoignent régulièrement les polémiques et faits divers qui y sont liés : paroles passéistes, parodies insupportables, nécessité de le connaître par cœur pour prouver son attachement à un pays, importance du choix de l'interprète pour représenter un pays lors de grands événements, et honneur d'être choisi·e pour l'interprète, etc. L'hymne fait partie des symboles qu'on enseigne aux enfants, au même titre que le drapeau national. Et c'est à cet endroit que l'hymne européen est différent : si un hymne national est chanté à chaque événement du pays, qu'il est enseigné dans les classes, qu'en est-il de l'hymne européen ? À quelles occasions peut-on l'entendre ? Comment est-il transmis ? On en revient justement à la problématique posée par cette résidence fictive : comment représenter l'Europe quand elle semble finalement n'être qu'un concept lointain ? Dans le même temps, comme il est dit dans le texte, *L'hymne à la joie* est une mélodie que tout le monde semble connaître, parfois même avec certains passages des paroles. D'une certaine façon, cet hymne fait partie du paysage sonore des citoyen·nes de l'Union européenne, et ce même s'ils n'ont pas toujours conscience de la valeur de cette mélodie. Remplacer un hymne connu sans l'être par celui écrit par un inconnu est donc voué à l'échec.

⁶³³ Lescot, David, *Op cit.*, p.58-59.

Qui plus est, au fur et à mesure de la pièce, Gérard-Denis Pelletier rencontre d'autres obstacles à la création de son hymne : présence de seulement trois musiciens (un saxophoniste, un contrebassiste et un accordéoniste), la mauvaise volonté de certains artistes présents, et le manque de temps avant que l'Union européenne n'annule sa commande. Son hymne meurt donc avant même d'avoir atteint le stade de la composition définitive. L'extrait cité ici vient d'une scène où tous les autres personnages nous content donc le devenir de cet hymne. Après cette résidence, Pelletier tente de faire accepter son hymne, mais est refusé par toutes les maisons de disque. Finalement, la mélodie est reprise et devient l'une de ces musiques de fond que l'on entend dans les supermarchés. C'est là qu'un DJ à la mode entend la mélodie, et décide de l'intégrer à l'un de ces mix qui devient alors un tube passant en radio. La chanson voyage jusqu'à la Transnistrie, un état non reconnu par l'ONU qui la considère comme une région autonome de Moldavie. Le fils aîné du gouverneur, chargé de trouver un hymne par son père, l'entend passer à la radio et décide qu'avec les bons arrangements, cela sera la solution parfaite.

« Chœur :

Tout va, tout vient, tout change de sens
Tout est soumis aux coups du sort

Janka Stupakova :

Mais pour c'qui est d'l'indépendance
La Transnistrie attend encore⁶³⁴... »

Le devenir de l'hymne composé par Pelletier tel que décrit dans cette scène montre bien la force de la représentation d'une musique, mais surtout l'importance des valeurs qu'on y accorde. Dans un premier temps mis en concurrence avec *L'hymne à la joie* de Beethoven et toute l'histoire qui l'accompagne, il est considéré comme sans valeur et moqué par les autres. Au point qu'il devient un air de supermarché, soit le bas du bas de l'échelle symbolique de la musique. Lorsqu'un DJ s'en empare, la même mélodie prend des airs de soirées et se remplit de l'imaginaire festif. Avant d'être enfin adopté comme hymne national, d'un pays qui n'est pas reconnu comme tel par la communauté internationale, et dont la plupart d'entre nous ignorent l'existence. L'ironie dramatique repose ici sur le fait que soudainement, cette chanson composée par Gérard-Denis Pelletier prend une importance symbolique très forte, mais dans un pays auquel on n'accorde pas cette symbolique.

Autre forme d'ironie dramatique : alors que tous les personnages accordent peu d'importance au travail du compositeur tout au long de la pièce, puisque voué à l'échec, c'est ici la seule scène où tous se rassemblent pour porter ensemble une parole sur un sujet commun,

⁶³⁴ Lescot, David, *Op cit.*, p.65.

sans qu'il y ait la moindre forme de discorde, de condescendance ou de méfiance. Quand bien même l'hymne rêvé par Pelletier ne verra jamais le jour, c'est bien son travail qui parvient à rassembler tous les personnages. Malgré lui, cet hymne incomplet exprime bien les valeurs du groupe, ce qu'il s'imagine être, la façon dont il se représente. D'ailleurs, le plurilinguisme disparaît dans cette scène. Tous les personnages parlent ici en français, la langue du compositeur. La musique semble réussir là où la langue a échoué : il aura bien fallu abandonner les rêves d'intercompréhension passive et passer par une langue pour être ensemble, un ensemble permis par l'hymne.

Mais la musique joue un rôle identitaire très fort au-delà des mots et de son but initial. Si l'on voit bien avec le devenir de l'hymne, à quel point la valeur donnée à une musique est essentielle à sa compréhension, on s'en rend d'autant mieux compte lorsqu'on observe les rapports entre les musiciens et la représentante de l'Union européenne dans la pièce.

De toute la pièce, les trois musiciens sont les seuls à ne pas être nommés, ils sont simplement numérotés. Les deux premiers sont français et sont présents dès le début. Le troisième arrive un peu plus tard, escorté par Norma Gette, représentante de l'Union européenne. Dès le début, on sent chez elle une méfiance toute particulière pour les musiciens :

« Norma Gette : Où étiez-vous ?

Musicien 1 : Nulle part.

Musicien 2 : On visitait.

Norma Gette : Ce n'est pas au programme. Qu'est-ce que vous avez vu ? Qu'est-ce que vous avez entendu ?

Musicien 1 : Rien.

Norma Gette : Vraiment ? Rien ? Quelle visite décevante. Vous n'avez pas collé vos oreilles aux portes ? Vous n'êtes pas entrés dans un bureau ?

Musicien 1 : Dans un bureau ?

Musicien 2 : Pour quoi faire ?

Norma Gette : C'est déjà une maison de verre ici. À peu de choses près. Ça ne vous suffit pas ? Vous croyez qu'on peut encore aller plus loin ? Vous tenez à ce que ça baille à tout vent. À ce qu'on ne se protège plus du tout.

Musicien 1 : On n'a vraiment rien vu, on n'est entrés nulle part.

Musicien 2 : On n'est pas sortis non plus.

Silence.

Norma Gette : Voici un collègue à vous.

Elle sort⁶³⁵. »

Alors que les deux musiciens n'ont rien fait d'autre qu'aller se dégourdir les jambes le temps qu'on ait besoin d'eux, Norma leur prête aussitôt des intentions particulières, et malveillantes. Il n'y a qu'avec les musiciens qu'elle se méfie de la sorte. Les choses se compliquent encore,

⁶³⁵ Lescot, David, *Op cit.*, p.24-25.

lorsque le troisième musicien polonais les rejoint : n'ayant pas de langue en commun en dehors de la musique, ils commencent à jouer ensemble, sans plus se poser de question.

« Musicien 2 : Bon ben rendez-vous à la coda.
Ils commencent à jouer dans le style klezmer (juif d'Europe centrale). Jutta N. ponctue le morceau d'une série ininterrompue de « Nein ».
Norma Gette revient, accompagnée d'Albine Degryse.
Norma Gette : Qu'est-ce que vous êtes en train de faire ? [*Silence.*] Vous trouvez que c'est le moment de jouer ce genre de musique ?
Musicien 2 : Quel genre de musique ?
Norma Gette : Quel genre de musique ?
Musicien 1 : Vous diriez que c'était quel genre ?
Musicien 2 : C'était peut-être un peu Mittel...
Norma Gette : Mittel ?
Musicien 2 : Mitteleuropa...
Norma Gette : C'est le moins qu'on puisse dire.
Musicien 1 : On savait pas que c'était pas...
Norma Gette : Vous ne jouiez pas *un peu* Mittel, vous jouiez *franchement* klezmer !
Musicien 2 : Klezmer ?
Musicien 1 : Ah bon ?
Musicien 2 : Vous trouvez que ça sonnait klezmer ?
Musicien 2 : C'était pas volontaire alors.
Norma Gette : Si vous avez quelque chose à dire, quelque chose à réclamer, ou à revendiquer je ne sais pas, faites-le. Mais faites-le en face. Pas comme ça. Pas sournoisement. Ce n'est pas en essayant de culpabiliser tout le monde que vous obtiendrez ce que vous voulez. Le chantage, ça ne marche pas. Ça ne marche plus.
Musicien 3 (*en polonais*) : Il y a un problème avec la musique ?
Les deux autres lui font signe de ne pas moufter⁶³⁶. »

Alors que les musiciens pensent simplement jouer quelque chose tous ensemble, la représentante leur prête des intentions accusatrices, et ce à cause du genre de musique choisie par les trois musiciens, un genre appartenant à la culture des Juifs d'Europe centrale. Norma Gette y voit directement une accusation, potentiellement en lien avec l'antisémitisme latent qui a conduit à l'Holocauste et dont nombre de nations européennes se sont rendues complices, la gestion de l'après Seconde Guerre mondiale et la culpabilité des dirigeants. Là où les trois musiciens cherchent à être ensemble, Norma Gette y voit une menace, une revendication. Cette valeur revendicatrice de la musique est selon David Rumeau une de ses valeurs fondamentales :

« Aussi la musique est liée à de nombreuses contre-cultures. Elle offre la possibilité à tout sous-groupe de parler de ses désespoirs, de ses espérances, de ses rêves, etc., et des sentiments que leur inspire la vie ; mais aussi tout simplement d'exister. Elle est, pour ainsi dire, la liberté retrouvée de ceux qui en sont dépourvus. Un refuge à la fois onirique et réel dans lequel tous les enfants perdus peuvent se protéger et fuir la société tout en renversant divinement et sans relâche ses valeurs. Par conséquent, la musique constitue un patrimoine dynamique qui contient, structure, partage les représentations et les valeurs de vivre et de rêver autrement de la contre-culture d'hier et d'aujourd'hui⁶³⁷. »

⁶³⁶ Lescot, David, *Op. cit.*, p.25-26.

⁶³⁷ Rumeau, David, « Pour une intuition musicale », *Sociétés* 2009/2 (n° 104), p.55-63., p.60.

Par définition, une contre-culture se pose forcément en opposition à une culture vue comme dominante. Là où pour les trois musiciens de *L'Européenne*, ce morceau de musique fait partie de leur répertoire, de leur culture musicale donc, la représentante le considère comme appartenant à une minorité européenne. De sorte que pour elle, sa présence sur scène ne peut être que purement revendicatrice, une provocation. Elle considère par défaut une culture minoritaire comme une contre-culture, et anticipe de ce fait un conflit potentiel. À partir de là, la méfiance de la représentante de l'Union européenne ne fera qu'aller en augmentant à chaque fois que les musiciens voudront jouer quelque chose.

À travers cette pièce, on voit donc bien comment la musique permet au groupe de se constituer, aux individus de se reconnaître (à tort ou à raison) et ainsi de se positionner les uns par rapport aux autres. Ces fonctions de la musique se retrouvent tout autant dans la langue. Dans son livre *Ce que parler veut dire*⁶³⁸, Pierre Bourdieu étudie notamment la fonction de domination symbolique que l'on retrouve dans la langue. Il part du constat que le geste initial de Saussure enferme la langue sur elle-même⁶³⁹ : la linguistique telle qu'il l'imagine prend en compte la langue, mais ignore tout l'aspect social qui l'entoure. Or, c'est bien la langue comme fait social que Bourdieu souhaite interroger. Il explique notamment que s'il est légitime de traiter les rapports sociaux comme des interactions symboliques, il faut en faire de même avec la langue, justement parce que c'est là que les rapports de force se jouent et se modifient⁶⁴⁰. Le sens d'une interaction verbale ne se limite pas aux simples mots qui la constituent : « La grammaire ne définit que très partiellement le sens, et c'est dans la relation avec un marché que s'opère la détermination complète de la signification du discours⁶⁴¹. » Le sens d'un énoncé ne se comprend pas seulement dans les mots, mais aussi dans la position sociale de la personne qui le prononce, de celle qui le reçoit, des liens qui les unissent et du contexte. Un exemple se trouve dans les utilisations des pronoms « tu » et du « vous » de politesse. On peut voir qu'entre différents pays francophones, ils ne s'utilisent pas tout à fait de la même manière. Dans certaines zones, on considérera le « vous » comme une marque de respect, alors qu'ailleurs il sera vu comme quelque chose de froid indiquant que l'autre ne fait pas partie du groupe. Ces dernières années dans certaines entreprises, les techniques de management ont évolué pour mettre en avant une certaine proximité entre les employé·es et les responsables. Dans ce sens, le « vous »

⁶³⁸ Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982

⁶³⁹ *Idem*, p.8.

⁶⁴⁰ *Id.*, p.14.

⁶⁴¹ *Id.*, p.15.

de politesse a été mis de côté au profit d'un « tu », afin d'indiquer une supposée proximité. Si ce changement de pronom veut signifier un rapprochement et une abolition symbolique de la hiérarchie, il n'efface pas pour autant les réalités de pouvoir et de domination qui régissent le monde de l'entreprise. L'utilisation du « tu » devient alors purement anecdotique, au point d'être parfois considérée comme cynique par certaines personnes qui y voient une négation des difficultés rencontrées au nom d'une proximité qui n'existe que dans la langue.

« Au principe du sens objectif qui s'engendre dans la circulation linguistique, il y a d'abord la valeur distinctive qui résulte de la mise en relation que les locuteurs opèrent, consciemment ou inconsciemment, entre le produit linguistique offert par un locuteur socialement caractérisé et les produits simultanément proposés dans un espace social déterminé. Il y a aussi le fait que le produit linguistique ne se réalise complètement comme message que s'il est traité comme tel, c'est-à-dire déchiffré, et que les schèmes d'interprétation que les récepteurs mettent en œuvre dans leur appropriation créatrice du produit proposé peuvent être plus ou moins éloignés de ceux qui ont orienté la production. À travers ces effets, inévitables, le marché contribue à faire non seulement la valeur symbolique, mais aussi le sens du discours⁶⁴². »

On aurait alors d'un côté le sens « objectif » des mots, celui sur lequel tout le monde est capable de se mettre d'accord⁶⁴³, et de l'autre, ce qui est fait socialement à cet énoncé. L'identité sociale des locuteur·ices va participer tout autant à la construction du sens des énoncés que les mots en eux-mêmes. Dans cette construction, il faut encore ajouter les expériences de chacun·e qui lui ont permis de se constituer un répertoire de sens, ou de façons d'interpréter des énoncés. Il y a de fait un aller-retour constant entre d'un côté la langue qui se charge socialement à mesure qu'elle est utilisée par les locuteur·ices qui viennent forger un sens social se superposant à un sens qui serait objectif, de l'autre les individus eux-mêmes, qui sont formé·es socialement, et qui par cette expérience vont apprendre à interpréter la langue d'une manière ou d'une autre. Si bien que langue, individu, et groupe influent constamment les uns sur les autres sans qu'il soit toujours possible de retracer ces dynamiques, ou même d'en avoir conscience. Pour comprendre ce qui est dit, il faut aussi avoir conscience que *quelque chose* est dit afin de pouvoir le décoder comme tel et le comprendre. L'humour par exemple pose souvent cette difficulté : en fonction des personnes avec qui l'on est, une même blague pourra être perçue comme drôle ou agressive, inventive ou irrespectueuse. Outre l'interprétation même de la blague, il faut aussi être capable de reconnaître qu'il s'agit bien d'une blague... Cette difficulté est si grande que sur internet on

⁶⁴² Bourdieu, Pierre, *Op. cit.*, p.15.

⁶⁴³ Si tant est qu'une telle chose soit réellement possible, il suffit de voir parfois les différences de définition d'un dictionnaire à l'autre pour se rendre compte que ce n'est jamais si évident que ça. Par exemple, début 2020, la définition du mot « boulangère » présente dans *Le Larousse* faisait débat. Voir « “Présidente”, “Boulangère”, “Guerrière”... Le dictionnaire Larousse accusé de sexisme », in *Ouest France* en ligne, publié le 12/02/2020 [URL : <https://www.ouest-france.fr/societe/sexisme/presidente-boulangere-guerriere-le-dictionnaire-larousse-accuse-de-sexisme-6733836>, consulté le 02/12/2021]

parle parfois de « connard de Schrödinger » : en fonction de l'interprétation faite d'une déclaration, la personne qui en est à l'origine pourra alors soit assumer pleinement son trait d'humour, soit reprocher aux autres leur incapacité à percevoir le second degré de ses propos. Ainsi, sans comprendre, ou au moins reconnaître, l'intention initiale d'un propos, son interprétation peut parfois être particulièrement loin de ce qui était voulu originellement.

Bien sûr, toutes ces interprétations et sens créés ne se valent pas. Certaines interprétations, certains usages de la langue sont légitimés, tandis que d'autres sont discrédités.

« Si grande que soit la part du fonctionnement de la langue qui échappe à la variation, il existe, dans l'ordre de la prononciation, du lexique, et même de la grammaire, tout un ensemble de différences significativement associées à des différences sociales qui, négligeables aux yeux du linguiste, sont pertinentes du point de vue du sociologue parce qu'elles entrent dans un système d'opposition linguistique qui est la retraduction d'un système de différences sociales⁶⁴⁴. »

Si l'on admet, dans une certaine mesure, que la langue puisse varier, on ne donne pas la même valeur à ces variations. Ainsi, on préférera dire « passer la serpillère » que « passer la since », « rouler à toute allure » que « rouler à toute berzingue », car ces variations sont trop liées à un terroir, une région, et on leur confère un caractère arriéré, ou vulgaire, qu'elles ne possèdent pourtant pas dans les régions qui les utilisent quotidiennement. Outre les particularités régionales, les différences de lexique en fonction des classes d'âge sont aussi hiérarchisées et ce qui pourrait être considéré comme une richesse est finalement vu comme une forme de décadence de la langue. Pourtant, ces interprétations sont complètement erronées : les « parlers jeunes » se différencient plus par leur débit que leur création lexicale⁶⁴⁵, quant au discours sur la décadence de la langue, on en trouve trace depuis l'antiquité⁶⁴⁶... Cette légitimation des variations de la langue peut parfois se coupler à d'autres hiérarchisations, comme celle de la musique. Là aussi, les différents genres musicaux ne sont pas légitimés de la même façon et ne possèdent pas la même valeur symbolique. Aimer la musique classique sera ainsi bien plus valorisé qu'aimer le rap, qui sera déjà mieux perçu qu'aimer la hardtech. En 2019, BFMTV

⁶⁴⁴ Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p.41.

⁶⁴⁵ La linguiste Laélia Véron revient sur les nombreuses idées reçues qui entourent les parlers jeunes dans un épisode du podcast *Parler comme jamais* nommé « Les jeunes parlent-iels mal ? ». [URL : <https://www.binge.audio/podcast/parler-comme-jamais/les-jeunes-parlent-iels-mal> consulté le 07/12/2021]

⁶⁴⁶ Voir par exemple R.LG., « A long decline », in *The Economist*, publié le 12/02/2015 [URL : <https://www.economist.com/prospero/2015/02/12/a-long-decline?fsrc=scn%2Ftw%2Fte%2Fbl%2Fed%2FAnxieties> consulté le 07/12/2021]

publiait un reportage⁶⁴⁷ basé sur une étude du Projet Voltaire⁶⁴⁸ et qui cherchait à établir un lien de causalité entre le niveau d'orthographe et les goûts musicaux. Par la suite, le vulgarisateur Romain Filstroff a publié une vidéo⁶⁴⁹ pour revenir sur la méthodologie empruntée par l'enquête, et pointant ainsi les biais et faiblesses méthodologiques de celle-ci. De fait, le vidéaste signale que les goûts musicaux sont sans doute plus à lier avec le milieu social d'origine, milieu social qui aura bien plus d'impact sur la capacité à respecter la norme linguistique à laquelle on donne le plus fort pouvoir symbolique.

Au travers du travail de Pierre Bourdieu, et plus largement de la sociolinguistique, on voit donc bien que ce qui vient forger le sens dans la langue va au-delà des mots et de leur sens lexical : il faut y ajouter la position sociale de chaque individu, ainsi que son parcours biographique et le contexte qui valorisera une variante plutôt qu'une autre. Dans les dramaturgies plurilingues, tous ces éléments vont entraîner des effets de reconnaissance qui participent à reconstituer le sens et les situations même sans avoir l'accès direct aux mots.

La pièce *Munich-Athènes*⁶⁵⁰ de Lars Norén est un excellent exemple de la façon dont le sens des mots peut s'épaissir en fonction du contexte et des personnes qui les prononcent. David et Sarah font un voyage allant de Munich à Athènes. Tout au long de la pièce, on peut se rendre du fort dysfonctionnement de leur couple, notamment par son incapacité à communiquer. Régulièrement, les deux présument de ce que l'autre a voulu dire, ou tordent le sens plus ou moins ostensiblement.

« Sarah monte dans le train : Viens donc !
Bruit de la fermeture comme pour le départ ; le train bouge. David fait quelques pas en arrière, un signe de la main et le train se met à rouler.
Sarah : Il démarre ! Dépêche-toi, David ! Qu'est-ce que tu fabriques ?
David : Pars devant, je viendrai un peu plus tard.
Sarah : David ! Qu'est-ce que tu fabriques ! Viens ! David ! Elle fait mine de vouloir redescendre du train. David avance tranquillement à côté d'elle. David, je saute ! ESPÈCE D'IMBÉCILE ! TU NE M'ABANDONNERAS PAS ICI ! DAVID !
David saute dans le train : Là, tu as eu peur, hein ?
Sarah le bat : Pourquoi es-tu si horriblement... affreux... horrible... ? Je vais te tuer. Pause. J'ai cru que tu allais rester là... Pourquoi fais-tu une chose pareille ? ... Elle le frappe. Sens mon cœur...
David pose la main sur son cœur, l'embrasse, étreint sa poitrine. Elle répond à son baiser, se colle à lui⁶⁵¹. »

⁶⁴⁷ Publié le 04/12/2019 via Twitter [URL : <https://twitter.com/BFMTV/status/1202105491251437569> consulté le 07/12/2021]

⁶⁴⁸ Publiée le 04/12/2019 [URL : <https://www.projet-voltaire.fr/enquetes/barometre-voltaire-2019/> consulté le 07/12/2021]

⁶⁴⁹ *Les fans de JUL sont nuls en français ? (debunkage BFMTV)*, publiée le 16/12/2019 [URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XNSqrZI-VLY> consulté le 07/12/2021]

⁶⁵⁰ Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992

⁶⁵¹ *Idem*, p.12-13.

Ce type d'échange est caractéristique du couple, et plus particulièrement de David qui va continuellement chercher à pousser Sarah à bout. Ici, alors qu'elle était agressive vis-à-vis de lui parce qu'il préférerait parler avec une inconnue sur le quai plutôt qu'avec elle, il décide de lui faire peur en lui faisant croire qu'il ne montera pas dans le train et qu'elle va se retrouver seule. De fait, sous le coup de la panique, le stratagème fonctionne puisqu'elle change aussitôt de posture : si jusque-là elle le repoussait de manière plutôt agressive, elle est soudainement en recherche de contact physique pour être rassurée. On peut ainsi voir dès le début de la pièce comment, dans cette relation dysfonctionnelle, les marques d'agressivité et les manipulations peuvent être prises comme des marques d'affection, ou en tout cas être récompensées par de l'affection. La capacité à interpréter ces comportements pour ce qu'ils sont est complètement inexistante.

« David : Sarah ?

Sarah : Oui, je suis là.

David : Mais est-ce que tu aimes ?... N'est-ce pas un de ces amours intenses qui se transformera un jour ou l'autre en haine... le plus tôt sera le mieux... Pour nous deux...

Résigné.

Sarah : Ne remets pas ça. Tu n'as pas répondu à ma question : est-ce un sport pour toi de m'abandonner sans cesse ?

Pause.

David : Et moi, qu'est-ce que je t'ai demandé ?

Sarah : Je ne m'en souviens pas...

David : Tu as plus de questions que je n'ai de réponses.

Sarah, *sobrement* : Nous sommes en route.

David *la regarde* : Parfait. Bisous.

Sarah : Pourquoi ?

David : Comment va ton ventre ?

Sarah : Quand serons-nous arrivés ?

David : Ici, on peut faire des orgies. 8.25⁶⁵². »

À nouveau, la communication ne passe pas entre David et Sarah. Les questions ne sont pas prises comme de véritables questions qui appellent une réponse. Elles sont prises comme des références à des conversations passées, ou des tentatives d'agacer l'autre, d'ouvrir un conflit. Elles ne sont pas non plus considérées comme des déclarations importantes auxquelles l'autre doit faire attention. Sarah a déjà oublié la question posée par David quelques secondes plus tôt, David ignore la question de Sarah pour mieux la provoquer par la suite en parlant d'orgies. Au fil de la pièce, la situation continue d'aller en empirant :

« David, *subitement* : Allez, crache le morceau ! *Pause.* Qu'as-tu l'intention de dire ?

Sarah : Rien.

David : Dis-le. Sinon je descends du train. Dis-le.

⁶⁵² Norén, Lars, *Op. cit.*, p.13-14.

Sara : Je ne peux pas le dire avec naturel.

David : Dis-le sans naturel alors.

Sarah [...] *sort un papier de son sac* : C'est pour cela que je t'ai écrit une lettre.

David, *aussitôt* : Non ! Non merci ! Pas une lettre ! Je ne veux pas de lettre ! Pas de lettre !

Pause. Aucune lettre.

Sarah *se tait*.

David : Non, je n'en ai rien à foutre ! Si tu as écrit une lettre, tu n'as qu'à la poster, je la recevrai à mon retour... Je ne veux pas rester là, passif, comme un foutu gamin à me faire gaver par toi, comme d'habitude, pour être obligé d'aller tout vomir après... Non, je te dis !

Sarah : Et pourquoi non ?

David : Non. Non. Non. Si tu n'es pas capable de parler avec moi... C'est vraiment terrible, tout simplement ! Tu ne comprends pas ?

Sarah : Mais je ne peux pas parler avec toi.

David : Qu'est-ce que ça peut me foutre ! Essaie ! Fais un effort !

Sarah : Ça fait neuf ans que j'essaie⁶⁵³. »

Ici, même l'importance du moyen de communication choisi est remise en cause. Sarah a beau expliquer qu'elle n'est pas capable de communiquer par oral avec David, celui-ci refuse complètement de faire le moindre effort pour la liste, et son hostilité explose au point de l'obliger à faire l'effort.

À cette incapacité du couple à se comprendre et à reconnaître ses marques de communication chez l'autre, il faut encore ajouter la présence du contrôleur yougoslave, seul autre personnage récurrent de la pièce, et qui va régulièrement faire irruption dans les conversations du couple. Dès sa première arrivée, une sensation de malaise accompagne cet homme, que ce soit pour les personnages ou même le public :

« *Arrive un contrôleur yougoslave.*

David : Aber guten Tag. *Désignant le train*. Athènes, 17.18 ? *Pas de réponse*. Athinai ? *Pas de réponse*. Nein ? Beograd vielleicht ? Nicht ? Warum nicht ? *Pas de réponse*. Sagen Sie mir bitte⁶⁵⁴... »

Il y a un paradoxe entre l'indication fournie par la didascalie, et le contexte. Habituellement, les didascalies fournissent des informations sur l'état émotionnel d'un personnage, ses actions, déplacements, ou son allure. Ici, on nous donne une information relative à la nationalité du personnage. Le paradoxe réside dans le fait que cette information n'est disponible que dans la version écrite du texte. Or à ce moment de la pièce, nous n'avons aucun autre indice pour en arriver à cette conclusion. David choisit de lui parler allemand, car ils sont en Allemagne, cela semble donc le choix tactique le plus rationnel. Il demande la destination du train, et cite sans prévenir « Beograd », capitale et plus grande ville de la Serbie. Est-ce que David demande si

⁶⁵³ *Idem*, p.26-27.

⁶⁵⁴ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.10. « Mais bonjour. [...] Athènes ? [...] Non ? Beograd peut-être ? Non ? Pourquoi non ? [...] Dites-moi s'il vous plaît... »

Beograd est une étape sur leur trajet ? La destination de ce train (mais dans ce cas pourquoi celle-ci plus qu'une autre ?) ? Ou bien est-ce une façon déguisée de la part de David de demander d'où vient l'homme, notamment quand on voit l'insistance avec laquelle il pose cette question ?

Il faudra plusieurs tentatives de David, qui finit par perdre son calme et mélanger toutes ses langues, pour qu'enfin le contrôleur réagisse :

« Sarah : Quel sale type. *Elle sourit.*

David : Wagon-lit ?

Le contrôleur : Schlaf nein.

David, *poliment* : So du machen dieser Reise zu und zurück jedes Woche, ab und hier und überallles ?

Le contrôleur *le regarde*

David : So du bist imbecill ? Das ist... den... reason ? ... das warum lassen dem, Tito, dich dieser Reise machen zu und zurück gegen Deutschland jeden Woche, du must imbecill geboren gesterben sind, oder was ? Nein ?

Le contrôleur : Schweden ? Göterborg ? Volvo ?

David : United States.

Le contrôleur *secoue la tête.*

David : Shaken seinen Kopf gut.

Le contrôleur *éteint sa cigarette, met le mégot dans sa poche, secoue la tête et disparaît dans le train en montant dans un wagon un peu plus loin⁶⁵⁵.* »

La conversation a majoritairement lieu dans un allemand cassé, langue qui n'est la langue première d'aucun des personnages présents, mais qu'ils parlent puisque c'est la langue du pays où ils sont. Les fautes, approximations, et néologismes à partir d'autres langues (anglais notamment) sont donc nombreux. C'est le seul cas dans les œuvres du corpus où les personnages font autant de fautes. Ce choix permet de rendre compte de la difficulté des personnages à faire des phrases et à communiquer dans une langue qu'ils ne maîtrisent qu'en partie. Chacun cherche à jauger l'autre. David traite ouvertement le contrôleur d'imbécile, sans doute parce que celui-ci parle peu, ce qu'il prend comme un aveu de faiblesse. L'éloquence est souvent associée à une position de domination, par opposition, la façon qu'a le contrôleur de se soustraire à la conversation pour se murer dans le silence ou se cantonner à quelques répliques laconiques est donc ici associée à de la stupidité. Il ne parle pas parce qu'il ne peut pas, ne sait pas, ou est tout simplement trop impressionné par David pour répliquer. Pourtant, il est aussi détenteur de l'autorité : c'est lui qui décide qui monte dans le train ou non, lui dont la présence

⁶⁵⁵ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.11-12. « Pas dormir -Alors tu faisiez ce voyage là-bas et reviens chaque semaine, de là-bas et ici et partout partout ? [...] Alors t'es imbécille ? C'est... le... reason ? ... le pourquoi qu'on te laisse, Tito, toi faire ce voyage de là et retour contre l'Allemagne chaque semaine, tu dois être né et mort imbécille, ou quoi ? non ? -Suède ? Göteborg ? Volvo ? -USA [...] Ta têtes est bien shaké » [la traduction tente de rendre les fautes de la version originelle.]

va régulièrement déstabiliser les autres, lui qui décide si l'on dort ou non. Une autre interprétation possible de cette répartition de la parole est de partir du principe que puisque le contrôleur représente l'autorité, il ne ressent pas le besoin de parler beaucoup et s'impose au contraire par sa présence. À l'inverse, pour s'imposer, David est obligé de trouver un moyen de monopoliser l'espace de la parole en parlant sans cesse, quitte à multiplier les approximations linguistiques et à être insultant, là où le contrôleur agit comme s'il était au-dessus de tout ça.

Outre le fait de jauger qui a le pouvoir sur l'autre, chacun essaie de comprendre d'où vient l'autre. David fait référence à Tito et son régime dictatorial, soulignant qu'il est donc surprenant que le contrôleur puisse ainsi librement sortir de son pays et voyager à travers l'Europe de la sorte. De son côté, le contrôleur reconnaît aussitôt David et Sarah comme suédois : non seulement il nomme ce pays, mais l'une de ses plus grandes villes, ainsi qu'une marque de voiture célèbre provenant de là-bas. Il nous faut donc supposer que le contrôleur les a entendus parler entre eux, et surtout, qu'il a pu reconnaître la langue suédoise, afin de faire cette déduction. Si l'échange paraît réaliste dans sa construction et les approximations linguistiques faites par chaque personnage pour parvenir à s'exprimer, cette capacité à deviner juste les origines de l'autre sur la base d'indices qui ne sont donnés à aucun moment est quant à elle plutôt artificielle. Néanmoins, cette facilité dramaturgique permet de mettre en place efficacement des échanges tendus dans lesquels chacun renvoie l'autre « chez lui » à l'aide d'éléments parfaitement repérés.

Dans cette pièce, le plurilinguisme permet de redessiner constamment les rapports de force entre ces trois personnages. Dans un premier temps, le contrôleur ne répond que par le silence à David qui en perd ses moyens au point de mélanger toutes les langues qu'il connaît. Par la suite, la situation se tend encore. Sarah et David se disputent de plus en plus violemment. Le contrôleur arrive ailleurs alors qu'il a déjà vérifié leur billet plusieurs fois au cours de la pièce. David s'emporte :

« David : Va te faire foutre !

Sarah : Calme-toi.

David : Hors de question. Dis-lui d'aller voir ailleurs !

Sarah : Tu n'es pas capable de supporter un peu de provocation puérole ?

David : Non, maintenant j'ai mon compte. No tickets ! Go to hell !

Le contrôleur *ne répond pas*.

David *se lève* : If you don't leave this place immediately I kick you through the window.

Believe me ! I get tired of this stupid running in and out. What do you want ? Get out !

Please, piss off, or whatever !

Le contrôleur : Vos billets.

David : Il n'y a pas de billets ici ! Dégage !

Le contrôleur : Maudit porc, assieds-toi et ferme-la.

David : Qu'est-ce qu'il dit ? Il n'est pas bien ?
 Le contrôleur : Je suis bien. Toi tu n'es pas bien.
 David : Non, je suis passager, vous vous n'êtes pas passager.
 Le contrôleur *parle yougoslave à Sarah, elle lui répond.*
 David : De quoi parlez-vous ?
 Sarah *rit.*
 David : Arrête ça tout de suite !
 Sarah : Je lui demande seulement son nom et où il habite...
 David : Écoute hein – c'est avec moi ou avec lui que tu voyages ? Maintenant ça suffit !
 Vous entendez ce que je dis – dégagez, foutez le camp ! Foutez-nous la paix maintenant !
 Le contrôleur *s'apprête à partir.* Dis-lui de partir.
 Sarah *dit quelque chose en yougoslave.*
 Le contrôleur *s'en va*⁶⁵⁶. »

Cette fois-ci, il n'est plus question des petites mesquineries du début de la pièce où l'on se contentait de signaler gentiment à l'autre qu'il est un « autre », justement. Les insultes fusent. Sarah tente de calmer les choses, et lorsque David en vient aux menaces de violence, le contrôleur sort de son silence et passe à son tour aux insultes. Qui plus est, l'insulte choisie est souvent utilisée pour attaquer le capitalisme, ceux qui en profitent, et dans un contexte de guerre froide, ou *a minima* d'opposition entre le communisme des pays de l'Est et le capitalisme des pays de l'ouest⁶⁵⁷, les Américains. Le contrôleur ayant plus tôt associé Sarah et David aux États-Unis, il y a une continuité dans la façon dont il les perçoit. Il ne choisit pas n'importe quelle insulte, mais bien celle-ci, ce qui lui permet de continuer à marquer la différence entre lui et le couple, tout en insistant cette fois sur l'aspect péjoratif de cette différence. Cette évolution est d'autant plus flagrante qu'elle se fait dans la langue de David et Sarah, et non plus en anglais ou en allemand comme lors de leurs précédents échanges.

Alors que le contrôleur insulte David dans sa propre langue, il s'adresse alors à Sarah dans la sienne, le yougoslave. Là encore, c'est un élément de surprise puisque l'on découvre que Sarah peut comprendre cette langue, et plus étonnant encore, que le contrôleur le savait. Cette intervention redessine les rapports de force entre les personnages : jusque-là, c'est Sarah qui était mise à l'écart de la conversation entre les deux hommes, lui donnant des allures de combat de coqs, à partir de cet instant, c'est David qui, par sa non-maîtrise de cette langue, est mis à l'écart, une mise à l'écart qu'il vit particulièrement mal et qui vient d'autant plus renforcer l'impression que les deux hommes se disputent l'attention de Sarah. Un effet de miroir se crée : le contrôleur se met à parler la langue de David, entre autres pour l'insulter, Sarah parle celle

⁶⁵⁶ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.39-40.

⁶⁵⁷ Car si la guerre froide semble s'être arrêtée à la chute du mur de Berlin, elle a duré suffisamment longtemps pour laisser ses marques, et ces deux idéologies sont encore présentées de nos jours comme parfaitement opposées, tels des ennemis jurés.

du contrôleur entre autres pour lui dire de partir. Là où on pourrait s'attendre à ce que parler la langue de l'autre soit un pas fait dans sa direction, ici c'est finalement un geste d'hostilité visant à repousser l'autre en utilisant sa propre langue contre lui.

Munich-Athènes montre bien comment la langue peut servir d'outil de reconnaissance, et ce de multiples façons. Lorsque les interlocuteur·ices parlent la même langue, certains échanges rendent très vite compte du caractère légitime de certaines façons de parler, et même des moyens de communication employés. Lorsque plusieurs langues sont utilisées, on peut voir se dessiner les rapports de force, et surtout la constitution de camps entre « nous » et « eux ». L'usage de référence à des lieux, des marques, des spécialités facilite cette classification des individus. Et si la langue de l'autre peut être utilisée pour améliorer la communication, elle peut aussi devenir un outil que l'on retourne contre son possesseur.

L'opéra *The Cave*⁶⁵⁸ de Steve Reich propose une autre entrée dans cette question. Des pièces comme *Munich-Athènes* nous mettent devant le fait accompli : référence et biographie des personnages viennent alourdir le sens des mots. Steve Reich fait quant à lui le trajet inverse : la structure même de l'œuvre explore justement ces différentes façons de percevoir un même élément. L'œuvre s'articule autour de différents discours sur des figures communes aux religions juives, musulmanes et chrétiennes, à savoir Abraham, Sarah et Agar, Isaac et Ismaël. Leyli Daryoush explique⁶⁵⁹ par exemple que Steve Reich et Beryl Korot, son épouse et vidéaste pour l'œuvre, avaient déjà deux visions différentes de ce que représente Abraham : Korot le voit comme celui qui tourne le dos au jardin d'Eden pour nourrir ses hôtes, alors que Reich le considère comme un révolutionnaire qui a détruit les idoles au profit du monothéisme. Ainsi, devant le même élément, leur interprétation diffère. Cette différence sera au cœur même de la structure de la pièce :

« Steve Reich : Au lieu d'écrire un livret ou d'engager un librettiste, nous sommes partis d'un récit tiré de deux textes sacrés : la Bible et le Coran, et quelques textes annexes. Puis nous avons commencé à demander à des Israéliens, des Palestiniens et des Américains : "Qui est pour vous Abraham ? Qui est pour vous Sara ? Agar ? Ismaël et Isaac ?" Nous avons structuré le reste du livret d'après les réponses qu'ils nous ont données. Je n'aime pas tellement l'idée de chanteurs qui interprètent des rôles bibliques [...]. À vrai dire, on ne sait pas du tout à quoi ressemblaient ces personnages il y a 4 000 ans et c'est toujours gênant de les voir réincarner. En vérité, Abraham et ses congénères vivent seulement à travers les mots et la pensée des vivants. Dans *The Cave*, ils vivent à travers le récit des personnes que nous avons interrogées. [...]

Beryl Korot : Finalement l'œuvre se présente comme un récit raconté trois fois, du point de vue de trois cultures différentes. Nous avons une idée du schéma général au départ, puis

⁶⁵⁸ Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

⁶⁵⁹ Daryoush, Leyli, « Quelques considérations autour d'un opéra de Steve Reich : *The Cave* », in *Musurgia*, 2003, vol X n°2, éditions Eska, Paris, p.30.

nous avons suivi un plan de travail de travail général et le livret a évolué parallèlement à la musique et à la vidéo⁶⁶⁰. »

Dès le départ, la pièce est donc envisagée comme un triple récit : en partant du même point de départ, mais en changeant de population interrogée, on obtient finalement un récit raconté trois fois, et ce de différentes façons. Ces différences s'expliquent entre autres par la situation politique des interviewé·es. Le premier acte interroge des Israélien·nes, le second des Palestinien·nes, et le troisième des Américain·es. Qui plus est, les interviewé·es des deux premiers actes vivent à proximité de la caverne à l'origine du mythe dont il est question ici. Cette proximité géographique ainsi que les tensions existantes entre les deux peuples ont un impact sur la compréhension de la figure d'Abraham et de ce qu'il représente :

« Beryl Korot : Mais comme nous les protagonistes de l'œuvre sont des gens interviewés au présent, la politique resurgit inévitablement à travers leurs propos. À la question, “Qui est, pour vous, Ismaël ?”, un colon israélien répond : “On le voit dans la rue”, tandis qu'une Palestinienne dit, en parlant d'Agar : “Elle était une réfugiée, je crois”. Mais pour nous, la chose la plus révélatrice, c'était de voir à quel point tous les Israéliens et les Arabes interrogés connaissaient des personnages de la Bible et du Coran. Quand le conservateur en chef du mausolée des Manuscrits de la Mer Morte fait remarquer à propos d'Abraham : “Une figure légendaire, on ne sait rien d'Abraham”, ce n'est pas par indifférence intellectuelle. La “caverne”, pour les habitants de cette région du monde, a son importance et représente une réalité physique. Que ce soit du point de vue séculier, religieux, ou historique, ils savent qui étaient ces personnages. Mais en Amérique, c'est différent. Ici, on est bien plus loin de la caverne, beaucoup de gens n'en ont jamais entendu parler, même parmi les religieux. Abraham pour certains, c'est Abraham Lincoln. Ismaël représente le cowboy solitaire qui disparaît à cheval dans le soleil couchant, l'archétype de l'homme seul. Une noire qui habite au Texas dit ceci : “Quand je pense à Aga, en tant que Noire, en réalité, je pense à moi”. Dans l'acte 3, la “caverne” vient à nous, en Amérique, et l'on demande aux spectateurs (en majorité des Occidentaux) de réfléchir, de s'interroger. Steve Reich : Abraham et les autres ne sont plus là. Comme je l'ai dit, ils existent seulement l'esprit des vivants. Pour certains, notamment au Moyen-Orient, ils sont bien vivants et pour d'autres – surtout en Amérique – ils sont oubliés ou évoqués dans d'autres contextes. Quand j'ai interrogé le sculpteur Richard Serra, il m'a répondu : “Abraham Lincoln High School, au sommet de la colline, entre sable et la mer – ma mémoire ne remonte pas plus loin”. Et quand je lui ai parlé d'Ismaël, il m'a répondu : “Appelez- moi Ismaël – *Moby Dick*”. Pour Mary MacArthur c'est “l'homme à qui nous nous identifions tous”. Enfin, pour Ann Druyan “il est le James Dean de l'Ancien Testament”. Beryl Korot : On a souvent plaisanté en disant que cela ressemblait à un test de Rorschach⁶⁶¹. »

Pour les habitant·es d'Israël et de Palestine, ces noms ont une réalité presque tangible : d'une part, car ils vivent à proximité de la caverne qui les relie, d'autre part parce que ces noms sont ceux de leurs contemporains. Ces noms leur rappellent les « autres », portent une histoire dans

⁶⁶⁰ « Jonathan Cott interroge Beryl Korot et Steve Reich à propos de *The Cave*. », entretien publié dans le livret inclus dans l'album Reich, Steve, *The Cave*, Nonesuch, 1995, p.28.

⁶⁶¹ « Jonathan Cott interroge Beryl Korot et Steve Reich à propos de *The Cave*. », entretien publié dans le livret inclus dans l'album Reich, Steve, *The Cave*, Nonesuch, 1995, p.29-30.

laquelle ils vivent encore, tandis que pour les Américain·es, ces noms sont aussi lointains géographiquement que dans le temps, si bien qu'ils désignent désormais tout autre chose qui n'a plus beaucoup à voir avec la Bible. Dans les cas des interviewé·es vivant à proximité de la caverne, le signifié est encore bien présent dans leur vie quotidienne, alors qu'en Amérique, la distance avec ce signifié a provoqué la naissance d'un nouveau signifié : il s'agit désormais d'un lycée, on fait le lien avec un roman classique, ou encore un acteur connu. Korot évoque le test de Rorschach, car en fonction des réponses, on peut alors remonter le fil pour comprendre d'où vient la personne interrogée. Un même signifiant recouvre bien des réalités très différentes, réalités qui sont imprégnées du quotidien historique, politique et géographique.

Ainsi, les trois actes s'ouvrent sur la question « Qui est Abraham ? », et voici les réponses qui y sont données, respectivement pour les actes I, II et III :

« E. Isaac : Who is Abraham ? Abraham, for me, is my ancestor – my very own personal ancestor. I was brought up to think like that, and I sill, I guess, think like that. It stuck in my mind. My father, when I was a young person, well, actually a child, used to count the names of our ancestors starting with Adam going all the way down to the Twelve Tribes. And I remember how we used to learn : Adam, Seth, Enosh, Kainan, Mahalalel, Yered, Enoch, Metushelah, Lemech, Noach, and then we would go on down, Noach, Shem, Arpachshad, Shelah, Peleg, Reu, Serug, Nahor, Terah, Abraham, and then we used to say, Abraham, Yitzhak, Ya'acov, and then we used to say the Twelve Tribes, our ancestors' names, just memorize all of them: Reuven, Shimon, Levi, Yehuda, Issachar, Zebulun, Dan, Naftali, Gad, Asher, Josef, Benyamin, and then go all the way down and come down to my great-great-great-grandfather whose name was Shimon, and then Shalom and then Shalam and Harun and Mesha, and Yitzhak and myself. So for me there is a chain of ancestral relationship to Abraham⁶⁶². »

« S. Karaman : Ibrahim was neither Jew nor Christian, but a Muslim.

S. Karaman : It means the man who surrenders his soul to God.

S. Karaman : We call him our father Abraham – Ibrahim.

A. Naim : He is the father of Ishak and Ismail.

A. Naim : Ibrahim or Abraham is this bridge between the two cultures.

K. Suleiman : He is our common ancestor – see ?

M. Mari : The father – he's a fatherly figure, who actually left something behind him, that's really never been resolved⁶⁶³. »

⁶⁶² Livret inclus dans l'album Reich, Steve, *The Cave*, Nonesuch, 1995, p.72. « Qui est Abraham ? Abraham, pour moi, est mon ancêtre – vraiment mon propre ancêtre. J'ai été amené à penser de la sorte, et d'une certaine façon je crois, je pense toujours comme ça. C'est ancré dans mon esprit. Mon père, quand j'étais une jeune personne, enfin même un enfant en fait, avait l'habitude d'énumérer les noms de nos ancêtres en commençant par Adam et en descendant jusqu'aux Douze Tribus. Et je me souviens comment nous apprenions alors : Adam, Seth, Enosh, Kainan, Mahalalel, Yered, Enoch, Metushelah, Lemech, Noach, et puis on descend, Noach, Shem, Arpachshad, Shelah, Peleg, Reu, Serug, Nahor, Terah, Abraham, et ensuite nous disions, Abraham, Yitzhak, Ya'acov, et puis nous énoncions les Douze Tribus, les noms de nos ancêtres, juste tous les mémoriser : Reuven, Shimon, Levi, Yehuda, Issachar, Zebulun, Dan, Naftali, Gad, Asher, Josef, Benyamin, et puis on descend tout le fil jusqu'à arrive à mon arrière-arrière-arrière-grand-père dont le nom était Shimon, et après Shalom et ensuite Shalam et Harun et Mesha, et Yitzhak et moi-même. Donc pour moi, il y a une chaîne de relation ancestrale avec Abraham. » [traduction personnelle]

⁶⁶³ *Idem*, p.84-85. « S. Karaman : Ibrahim n'était ni un Juif ni un Chrétien, mais un Musulman. / Cela signifie l'homme qui a abandonné son âme à Dieu. / Nous l'appelons notre père Abraham – Ibrahim. / A. Naim : Il est le

« L. Lecompte : Abraham Lincoln ?

R. Serra : Abraham Lincoln High School, high on the hilltop midst sand and sea, that's about as far's I trace Abraham.

V. Steele : If I thought of Abraham I would think of Abraham and Isaac story and I'd think of Renaissance and Mannerist art.

J. Sabala : I have no idea who Abraham is or what he represents.

R. Havern : - our mythology. The bible is our mythology.

R. Serra: Irrelevant. Introduced and forgotten. In the drawer in the hotel⁶⁶⁴. »

On peut voir que comme expliqué par Steve Reich et Beryl Korot, les réponses sont effectivement aux opposés les unes des autres. Les deux premières font état d'une filiation (personnelle ou culturelle), tandis que les troisièmes sont plus floues, voire désintéressées par cette question. La mise en scène de la pièce vient d'ailleurs aussi rendre compte de ce décalage. Pour la première réponse, on entend seulement la voix de l'homme qui témoigne, l'orchestre est plongé dans le noir, et la seule chose qu'affichent les écrans est les noms cités, présentés en vis-à-vis de la vidéo de l'homme qui les énumère. Ceci renforce tout d'abord le lien entre lui et les noms qu'il évoque, et ce faisant, cela met en évidence leur importance puisque ces noms viennent prendre une part non négligeable de l'image.

Il n'a pas été possible de trouver de traces vidéo pour les actes II et III, toutefois, le traitement musical vient aussi marquer cette différence. Si la réponse de l'acte I à cette question se fait dans un silence total, ce n'est pas le cas des deux autres. Pour les réponses de l'acte II, chaque citation est diffusée une première fois, doublée par de la musique qui joue la mélodie de la voix, avant d'être reprise, mais cette fois-ci de façon chantée. On retrouve donc encore une fois cet effet de filiation, de transmission : la voix parlée devient l'instrumentalisation qui devient à son tour la voix chantée. Ceci crée un effet de lien qui n'est pas sans rappeler le « pont entre les deux cultures » évoqué par les personnes interviewées. Les mêmes effets sont utilisés pour l'acte III, mais de façon différente. Cette fois-ci, plusieurs voix chantées viennent reprendre la citation, et surtout, elles se recouvrent, se coupent, viennent enterrer la voix parlée. Les répétitions de chaque phrase sont aussi plus intenses et plus marquées. Il est ainsi plus difficile de suivre le devenir de chaque phrase, de savoir où elle commence et où elle s'arrête vraiment. La perte de lien entre les Américain·es interrogé·es et le mythe de la caverne prend

père de Ishak et Ismail. / Ibrahim ou Abraham est le pont entre les deux cultures. / K. Suleiman : Il est notre ancêtre commun – vous voyez ? / M. Mari : Le père – c'est une figure paternelle, qui a bel et bien laissé quelque chose derrière lui, ce qui n'a jamais vraiment été résolu. » [traduction personnelle]

⁶⁶⁴ *Id.*, p.89. « R. Serra : le lycée Abraham Lincoln, tout en haut de la colline au milieu du sable et de la mer, voilà jusqu'où je peux remonter la trace d'Abraham. / V. Steele : Si je pensais à Abraham, je penserais à l'histoire d'Abraham et Isaac, et je penserais à la Renaissance et l'art maniériste. / J. Sabala : Je n'ai aucune idée de qui est Abraham ou de ce qu'il représente. / R. Havern : - notre mythologie. La bible est notre mythologie. R. Serra: Non pertinent. Présenté et oublié. Dans le tiroir d'un hôtel. » [traduction personnelle]

ainsi une forme presque tangible puisque nous pouvons entendre cette perte se faire à mesure que les phrases s'effritent.

Ainsi, musique comme langue servent à construire les groupes, mais plus loin, elles sont aussi des outils qui permettent aux individus de se reconnaître les uns et les autres. La place qu'occupent la langue et la musique dans l'identité individuelle et/ou collective n'est pas fixe, au contraire, il faut la percevoir comme quelque chose de dynamique, toujours en mouvement, que de nouveaux paramètres viennent constamment modifier. Dans un contexte monolingue, les différents éléments qui composent la langue (vocabulaire, accent, références) permettent déjà aux individus de se placer les uns par rapport aux autres. Le plurilinguisme vient rajouter une dimension supplémentaire à cette reconnaissance : les mêmes mécanismes s'appliquent, cette fois non plus à l'intérieur d'une même langue, mais entre plusieurs langues. Comme pour dépasser les clivages créés par les difficultés à se comprendre, la musique apparaît souvent comme un moyen de recréer du lien. Pourtant, elle n'échappe pas non plus à ces effets de reconnaissance. En revanche, elle vient parfois traduire formellement ce qui se cache derrière les mots : là où la langue donne lieu à des effets de reconnaissance qui passent trop souvent inaperçus, la musique les ramène au premier plan, indépendamment du sens des mots. Elle traduit alors les mouvements d'identification, de reconnaissance ou d'opposition entre les personnages.

Si la langue et la musique favorisent la reconnaissance entre les individus, leur permettant de savoir qui appartient à quel groupe, c'est parce qu'elles mettent aussi en exergue les différences entre ces mêmes groupes et individus. En brisant la règle implicite du monolinguisme, les dramaturgies plurilingues donnent une place sur scène à l'incompréhension, et à la différence. L'altérité est donc une part non négligeable de ces œuvres.

B. Place de l'altérité

Utiliser plusieurs langues dans la même œuvre revient à prendre le risque d'utiliser des mots qui ne seront pas intelligibles par tous. Cela nous confronte fatalement à l'autre, l'étranger, celui que nous ne comprenons pas, potentiellement dans tous les sens du terme. Les dramaturgies plurilingues font ainsi résonner l'altérité des différents personnages en présence. Mais pour en faire quoi ? Et quelle est la particularité de cette altérité quand elle se manifeste par la langue ?

1. Rompre l'isolement

Comme évoqué précédemment⁶⁶⁵, la langue permet de caractériser les personnages. Cette caractérisation se faisait notamment par l'utilisation d'imaginaires collectifs et de stéréotypes culturels plus ou moins marqués. En effet, comme Bourdieu l'expliquait, la langue est marquée socialement. Certaines formes et certains registres d'une même langue vont être légitimés socialement, tandis que d'autres seront dévalorisés. Ce phénomène se retrouve bien sûr entre différentes langues. Une bonne façon de s'en rendre compte est d'observer la formation de langues vernaculaires et la façon dont les différentes variantes au sein d'une même langue sont classées et hiérarchisées au fil du temps, car toutes ne se valent pas. Dans son article *La plume et les langues : réflexion sur le choix linguistique à l'époque moderne*⁶⁶⁶, Jean-François Courouau étudie les choix linguistiques à la portée des auteur·ices aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Il explique notamment que les choix de cette époque sont bien plus larges que ce qu'on peut s'imaginer à première vue :

« À l'époque moderne, toute activité scriptique relève d'un choix linguistique. L'«écrivain» européen – au sens large de toute personne se livrant à un travail d'écriture quel qu'il soit, littéraire, scientifique, religieux, utilitaire – dispose d'une palette de langues dont la variété apparaît bien plus grande qu'à notre époque contemporaine. Au minimum et en théorie, il a le choix entre le latin, langue de culture, et le vernaculaire qui s'est imposé dans l'entité étatique dans laquelle il réside. En réalité, le choix est bien plus vaste dans la mesure où, tout au moins au début de la période considérée (XVI^e siècle et une bonne partie du XVII^e siècle), mais même aussi par la suite, les langues qu'on considérera à partir d'un certain moment comme des « langues nationales » ne parviennent à s'imposer qu'à travers un processus à la fois extrêmement lent et infiniment plus complexe que ne le laisse supposer la lecture rétrospective qu'on est souvent tenté de faire de l'histoire linguistique et littéraire de l'Europe⁶⁶⁷. »

On trouve donc déjà à cette époque une opposition forte entre le latin, qui est vu comme la langue de culture de l'époque, et les langues vernaculaires, celles qui permettent une certaine unité nationale. À côté de ces deux langues, il faut encore distinguer une troisième forme de langue : celle de tous les parlers locaux. Si bien qu'on distingue alors la langue vernaculaire haute, et les dialectes ou patois : « en France, dialectes d'oïl (picard, normand, poitevin-saintongeais, etc.), en Italie, dialectes italiens (piémontais, vénitien, napolitain, etc.) et ainsi de suite⁶⁶⁸. » Ces trois types de langues cohabitent donc au sein d'un même espace géographique, et les auteur·ices de l'époque doivent donc placer leurs écrits en fonction des publics qu'ils

⁶⁶⁵ Voir notamment « La langue comme outil de narration », p.135.

⁶⁶⁶ Courouau, Jean-François, « La plume et les langues. Réflexions sur le choix linguistique à l'époque moderne », *L'Homme* 2006/1 (n° 177-178), p.251-278.

⁶⁶⁷ *Idem*, p.251.

⁶⁶⁸ *Ibidem*

souhaitent toucher, ou de ce qu'ils souhaitent exprimer. Courouau explique⁶⁶⁹ alors que l'historiographie en littérature s'est toujours concentrée sur les langues majoritaires, celles qui se sont construites et établies en même temps que les États-nations. Même lorsque la littérature se penche sur la question des langues (ou dialectes) minoritaires, elle le fait dans une logique purement monolingue. Cette façon de faire donne l'impression d'îlots linguistiques indépendants et isolés, alors que ces langues cohabitaient de manière bien plus étroite. De fait, cela empêche de penser les choses horizontalement : quand bien même une œuvre est écrite en une seule langue, l'auteur·ice baigne néanmoins dans des concepts pouvant émaner des autres langues qui l'entourent et peuplent la littérature concernée.

« Si tel n'est pas le cas, il est rare qu'une perspective ne soit laissée de côté : combien d'histoires de la littérature en Europe tiennent-elles compte *à la fois* des œuvres conçues en latin, de celles rédigées dans des langues liées à un territoire situé hors des limites de la zone linguistique considérée *et* des parlars socialement et/ou géographiquement périphériques⁶⁷⁰ ? »

Courouau montre ici le rapport hiérarchique entre les différentes langues puisque le latin est considéré comme central, là où les autres langues sont à la périphérie, physiquement et/ou symboliquement. De fait, il rappelle qu'écrire dans une langue ou une autre est donc nécessairement un choix.

« Écrire dans telle langue, pour telle histoire de la littérature, relève d'une attitude "normale", motivée par le même attachement affectif – de type culturel ou politique – que ressentent précisément les historiographes. Or, comment imaginer, dans la situation linguistique et sociolinguistique particulièrement complexe qui prévaut dans l'Europe moderne, que ce choix aille jamais de soi ? Sélectionner une langue n'est pas un acte neutre. Au contraire, c'est s'inscrire dans une lignée (parfois c'est la créer) et adopter une stratégie de communication déterminée. À ce titre, le choix linguistique est un acte social qui intéresse – ou devrait intéresser – aussi bien l'historien de la langue et de la littérature choisie que l'historien au sens le plus général du terme, le sociolinguiste, l'anthropologue⁶⁷¹... »

Le choix de la langue d'écriture revient finalement à se positionner socialement : à qui écrit-on ? Pour qui ? Dans quelle logique s'inscrit-on ? Quels mécanismes sont-ils reproduits ? Évolue-t-on en périphérie, ou au contraire navigue-t-on au travers des hauts sommets ? Cherche-t-on à s'insérer dans les sphères socialement validées et légitimées ou revendique-t-on l'appartenance à la périphérie ? Courouau pose alors la nécessité de ne plus considérer les

⁶⁶⁹ *Idem*, p.252.

⁶⁷⁰ Courouau, Jean-François, *Op. cit.*, p.252.

⁶⁷¹ *Idem*, p.252-253.

littératures monolingues comme isolées les unes des autres afin de mieux prendre en compte les tensions existantes entre les langues d'un même espace géographique et social.

D'autant que cette distinction arbitraire entre les langues et les littératures a des conséquences bien réelles. En 2019 par exemple, le film nigérian *Lionheart*⁶⁷² devait initialement concourir aux Oscars dans la catégorie « film international ». Cela aurait dû être la première fois que le Nigéria aurait eu un film sélectionné pour cette cérémonie. Finalement, l'Académie l'a retiré des nominations. La raison de ce retrait a déclenché de vifs débats : *Lionheart* comprenait trop de dialogues en anglais pour être considéré comme un film international. Dans un article de *The Guardian*⁶⁷³, la journaliste Afua Hirsh explique que si l'anglais est bien fortement présent dans le film, il reflète totalement les situations de plurilinguisme que connaissent les Nigériennes. L'igbo, autre langue majoritaire du Nigéria, est aussi fortement représenté. Elle rappelle alors que comme pour beaucoup de pays anglophones de l'Afrique de l'Ouest, la vie politique et financière, ainsi que l'éducation, se font en anglais, et qu'à l'extérieur de ces institutions, les gens communiquent dans près d'une douzaine de langues, considérées comme « locales ». Il s'agit là d'un héritage de la colonisation.

« So the American Academy expects films competing in its “international feature film” category to emphatically not be in English. Its rules are very clear on the matter, stating that “an international film is defined as a feature-length motion picture (defined as over 40 minutes) produced outside the United States of America with a predominantly non-English dialogue track⁶⁷⁴.” »

Or, ces règles n'ont que très peu de sens, en tout cas pour ce qui est de la langue. Elles confondent « langue majoritaire d'un pays » et « nationalité ». Cette confusion empêche la bonne compréhension de ces œuvres, mais surtout, elle invisibilise la situation linguistique de bon nombre de pays africains. Les pays colonisateurs ont imposé leur langue, au détriment des langues des populations locales, tout en redessinant les cartes et les équilibres de pouvoir entre les différents groupes. Or, une fois l'indépendance obtenue, les populations locales ont dû composer avec ces frontières et la nécessité de fonctionner ensemble entre multiples groupes linguistiques. La langue du colon est alors devenue la langue qui rassemble, en même temps

⁶⁷² Nnaji, Genevieve, *Lionheart*, 2018

⁶⁷³ Hirsch, Afua, « An Oscars ban for a Nigerian film shows the Academy still doesn't get it on race. », in *The Guardian* édition en ligne, 06/11/2019 [URL : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/nov/06/oscard-ban-nollywood-film-lionheart-oscarssowwhite-nigerian-film> consulté le 27/01/2022]

⁶⁷⁴ *Ibidem*, « Donc l'Académie américaine exige que les films en compétition dans sa catégorie “long métrage international” ne soient emphatiquement pas en anglais. Ses règles sont très claires sur la question, déclarant ainsi qu'un “film international est défini comme un long métrage (c'est-à-dire de plus de 40 minutes) produit en dehors des États-Unis d'Amérique avec une piste de dialogue majoritairement pas en anglais.” » [traduction personnelle]

que celle qui symbolise la domination occidentale. Qu'un film nigérian puisse être considéré inauthentique, car comprenant trop d'anglais, pour figurer dans la catégorie « film étranger » des Oscars est donc particulièrement violent :

« The takeaway message from the Oscars is that Africans from parts of the continent that were colonised by Britain must perform in an African language – regardless of how they speak naturally – in order to placate American ideas about what authentic Africanness is. It's a new kind of reverse colonialism that is breathtaking from an awards ceremony that is still supposed to be learning the lessons from #OscarsSoWhite⁶⁷⁵. »

Considérer la (ou les) langue(s) des œuvres comme des choix à part entière, et comme appartenant à un tissu sociolinguistique, géographique, et historique, est donc essentiel pour comprendre ce qu'elle(s) cherche(nt) à nous dire vraiment.

Ces problématiques sont déjà présentes dans les œuvres monolingues, même si cela est moins visible. Dans le cadre d'une œuvre plurilingue, ces questions passent directement au premier plan puisque nous sommes obligé·es de nous demander quelle est la relation entre les langues, et plus largement, entre les personnes qui les parlent. Cette tension est particulièrement palpable dans *Le Voisin d'en face*⁶⁷⁶ d'Álvaro Martínez León, qui est l'une des seules œuvres du corpus à donner une part égale à chaque langue en présence : d'un côté le français, de l'autre l'arabe. Chaque langue est donnée à entendre par un chœur bien précis, et la répartition des artistes se fait en fonction de leur maîtrise du code phonique d'une langue ou d'une autre. Cette distinction est tellement essentielle qu'elle outrepassse les répartitions habituelles :

« Au début j'avais trouvé une différenciation trois hommes et trois femmes, parce que normalement on divise comme ça les chœurs. Mais quand je l'ai créé la première fois, je me suis rendu compte qu'il ne fallait pas du tout diviser comme ça les gens, mais par rapport à leur capacité à se sentir à l'aise avec la prononciation de l'arabe, qui allait poser plus de problèmes. C'est ça qui conditionne le fait d'avoir un groupe d'un côté, un groupe d'un autre côté. Un groupe plus à l'aise avec l'arabe, et un groupe qui va être plus à l'aise avec le français⁶⁷⁷. »

Ce qui est important dans cette œuvre est de pouvoir rendre les sons d'une langue convenablement, c'est par elle que toute la fable, tout ce qui peut se raconter, s'imaginer existe.

⁶⁷⁵ *Ibid.* « Le message à emporter des Oscars est que les Africain·es venant de parties du continent qui ont été colonisées par la Grande-Bretagne doivent performer dans une langue africaine – qu'importe leur façon naturelle de parler – dans le but de coller aux idées américaines relatives à ce qu'est l'Africanité. C'est un nouveau genre de colonialisme inversé à couper le souffle de la part d'une cérémonie de récompense dont on attend toujours qu'elle tire les leçons de #OscarsSoWhite. » [traduction personnelle]

⁶⁷⁶ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/19], et partition transmise par l'artiste

⁶⁷⁷ Voir transcription de l'entretien avec Álvaro Martínez León, p.VI.

Il est donc plus important de trouver comment mettre en scène la langue plutôt que les corps ou une histoire qui serait pleinement écrite :

« On pourrait imaginer faire un truc assez littéral. Genre mettre un groupe d'un côté de la salle, un groupe de l'autre côté de la salle, et le public dans la fosse, que ça fasse vraiment deux voisins qui se parlent d'un côté à l'autre, ça pourrait être une idée. C'est ce qui me vient comme ça en tête du fait qu'en ce moment je fais de plus en plus de choses immersives. Je m'intéresse au théâtre immersif. Mais après je n'aurais pas fait un travail de corps, l'important c'est qu'on puisse surtout se concentrer sur la sonorité de la langue. En fait c'est ça qui m'intéresse. Peut-être ça aurait fonctionné avec deux balcons, un balcon là un balcon là, qu'on sente la sonorité des sons qui traverse la salle d'un côté à l'autre, comme un espace de match, comme celui de Mauricio Kagel⁶⁷⁸. »

Même lorsque l'artiste envisage la mise en scène de son œuvre, et donc la présence des corps en scène et celle du public, l'accent reste mis sur la langue, et notamment les sonorités qu'elle propose. De fait, la présence de deux chœurs aussi distinctement séparés, par la langue et par l'espace, pose la question de l'altérité : les deux groupes ainsi créés le sont par leurs différences, différences qui vont jusqu'à modeler la répartition des corps dans l'espace. L'altérité des deux langues, et donc des personnes qui la parlent, devient ici particulièrement frappante puisque tout est basé sur cela.

« Moi j'étais à Paris un jour et je me disais "mais tous ces gens-là [les créateur·ices de musique contemporaine] ils ne parlent pas de cette réalité sociale qui est Paris". Pour moi, c'était nouveau d'habiter dans une ville aussi cosmopolite. Madrid c'est une grande ville, mais pas aussi cosmopolite. Je découvrais nombre de choses, comme effectivement la tension entre Algériens et Français, entre certaines parties, en tout cas cette histoire qui n'est pas encore résolue. Cette mémoire historique qui n'a pas encore été résolue par rapport à la guerre d'Algérie, tout ce que ça provoque comme tension sociale, etc. J'ai toujours regardé ça un peu comme un observateur extérieur⁶⁷⁹. »

D'une certaine façon, l'œuvre cherche à faire ressentir les tensions entre ces deux populations du fait d'une histoire conflictuelle qui peine à être résolue. Les conséquences de la colonisation française en Algérie sont encore souvent passées sous silence. Il s'agit là d'un sujet sensible, souvent considéré comme tabou. La pièce *Les Voisins d'en face* vient mettre des mots sur ce silence, en refusant justement d'en dire quoi que ce soit. Dans cette œuvre, il est impossible de ne pas entendre la langue de l'autre, et par extension, de ne pas entendre l'autre. Les deux langues sont traitées à égalité parfaite, on ne cherche pas à en mettre une en avant plutôt qu'une autre, aucune ne prend le dessus. L'absence de fable claire et la manière de tout centrer sur la

⁶⁷⁸ *Ibidem*

⁶⁷⁹ Voir transcription de l'entretien avec Álvaro Martínez León en annexe, p.VIII.

langue empêchent la contextualisation : nous ne sommes pas plus en France qu'en Algérie, nous n'adoptons pas le point de vue des uns ou des autres. Déraciner les participant·es de ce conflit les sort justement du tabou qui l'entoure. La confrontation des deux langues fait entendre l'altérité sans qu'elle soit automatiquement liée à un danger. Paradoxalement, c'est le fait de limiter l'ancrage conflictuel historique de ces deux langues qui permet d'en rendre compte efficacement. Même si les deux langues sont présentées dans des espaces clairement distincts, c'est bien la manière dont elles se croisent qui rompt l'isolement dans lequel on les pense habituellement. Ceci oblige alors le public à les réenvisager dans le même espace, avec une histoire commune, et surtout à les considérer d'importance égale.

Ce traitement égalitaire reste rare. Toutefois, on constate déjà l'importance de pouvoir passer d'une langue à l'autre : c'est la manière dont on fait interagir les langues ensemble qui va définir le rapport à l'altérité nécessaire à la pièce.

2. D'une langue à l'autre

La série *Legion*⁶⁸⁰ raconte l'histoire de David Haller, considéré comme l'un des plus puissants mutants qui soient, télépathe, télékinésiste, et schizophrène. Régulièrement, nous sommes amenés à devoir distinguer le vrai du faux, le réel de l'irréel et à reconstruire encore et encore l'histoire de David : d'abord diagnostiqué schizophrène, puis considéré comme mutant, avant qu'on ne réalise qu'il est parasité par un autre mutant, et que l'on admette enfin qu'il est mutant *et* schizophrène. La série propose une représentation de la folie vue de l'intérieur particulièrement réussie : le montage et les systèmes de boucle rendent compte des chemins pris par la pensée de David, tandis que les spectateurs sont incapables de savoir ce qui relève du délire ou des faits et ne peuvent donc en savoir plus que David.

À partir de la saison 2, des éléments de plurilinguisme sont insérés et participent à fragiliser notre rapport à la réalité. Amahl Farouk, le mutant qui parasitait jusque-là David, est maintenant libre de ses mouvements et recherché, car il représente une menace pour le monde. La saison tout entière est ponctuée de rencontres entre Amahl et David. Pendant ces rencontres, Amahl ponctue son discours de phrases en persan (sa langue natale), allemand (la langue de la mère David, rescapée des camps) et français. Cette maîtrise de différents idiomes participe à le représenter comme un mutant ancien, particulièrement puissant, et ayant accès à des secrets que peu de mortels peuvent imaginer. Cela contribue à son aura d'être à part puisqu'il est le seul à ne pas se cantonner à l'anglais. Plus surprenant encore : David le comprend toujours

⁶⁸⁰ Hawley, Noah, *Legion*, FX Productions, 26 Keys Productions, Marvel Television, 2017 à 2019

parfaitement, alors que toute sa biographie montre bien qu'il n'a aucune raison d'avoir appris la moindre langue étrangère. Lui-même ne parlera d'ailleurs jamais aucune autre langue que l'anglais. La compréhension est pourtant toujours parfaite entre eux deux. Que cela s'explique par le parasitage de Farouk sur David pendant trente ans, leur télépathie respective, ou un possible délire de glossolalie ne sera jamais explicité. Toutefois, ces interventions ponctuelles obligent les spectateurs à douter : dans quelle mesure cette conversation a-t-elle réellement lieu ? L'espace dans lequel elle se tient est-il un espace réel ou un espace mental ? Le lien entre ces deux personnages est-il fort au point de dépasser la question de la langue ?

Lors de la dernière saison, le personnage de Switch apparaît. Elle vit aux États-Unis, mais on comprend rapidement que Switch est d'origine chinoise. En effet, le premier épisode de cette saison est introduit par une longue séquence où on la voit écouter la cassette audio d'une méthode d'apprentissage. Ses pouvoirs lui permettent de voyager dans le temps et à son tour, elle jouera un rôle essentiel dans l'évolution de David, et notamment dans sa volonté de changer le passé pour s'offrir une nouvelle vie. Switch est isolée, elle n'a pas de famille, et à l'exception de David, ne parvient pas à créer de liens avec aucun des groupes de mutants présents dans l'histoire (qu'ils agissent avec ou contre David). Régulièrement, elle trouve refuge dans son baladeur cassette qui déroule, épisode après épisode, la méthode d'apprentissage pour voyager dans le temps, toujours en chinois. La fin de la saison révélera que Switch n'est ni mutante ni humaine : elle est en fait un être du temps, chargé de veiller sur son flux, comme l'était son père, qu'elle retrouve enfin lors du dernier épisode. Que Switch soit le seul personnage de la série, à l'exception de son père qui ne fait que de rares apparitions, à parler chinois traduit son isolement social et sa solitude, mais aussi le fait qu'elle était forcément à part, car n'appartenant pas à l'humanité.

Ainsi, dans *Legion*, le plurilinguisme participe très fortement à représenter l'altérité des personnages qui le pratiquent : pour des raisons différentes (âges, puissances, nature, identité sociale), ils n'appartiennent pas à la même communauté. Qui plus est, les langues qu'ils parlent et la façon dont les autres personnages les comprennent ou non rend compte de leur lien. La quasi-totalité des personnages parlant exclusivement anglais, toute autre langue est forcément minoritaire et considérée comme « autre », et la seule façon de parvenir à comprendre ces personnages semble être la télépathie de David Haller.

En dehors de la fiction, la télépathie n'est pas une option pour dépasser les problèmes de langue, un apprentissage sera donc nécessaire. Dans son article *De la langue originare à la*

*langue de l'autre*⁶⁸¹, Patrick Anderson cherche justement à comprendre les différents liens qu'une personne peut entretenir vis-à-vis de sa langue première et de sa (ses) langue(s) secondaire(s).

« Si les systèmes éducatifs nous ont habitués à envisager une dimension globale de la "chose" didactique, il est néanmoins nécessaire de rappeler qu'apprendre est à chaque fois un processus singulier qui se noue entre un sujet et un objet de savoir. Processus qui lui-même engage la totalité d'un sujet au-delà d'une quelconque manipulation d'objets. Apprendre en ce sens, c'est saisir de l'inconnu pour le faire sien, (réduire de l'inconnu au connu, disait Lévi-Strauss), c'est-à-dire se l'approprier ; mais l'appropriation ne doit pas être comprise dans le sens que lui assigne le discours des sciences de l'éducation ou le discours que tiennent sur l'école les circulaires ministérielles⁶⁸². »

Apprendre ne relève pas seulement de l'absorption d'éléments de savoir. Il est nécessaire pour l'individu de créer un lien entre lui et les connaissances ou compétences à apprendre. De ce fait, chaque apprentissage est unique. Pour Anderson, l'apprentissage ne peut pas être quelque chose de superficiel puisqu'il s'agit de faire sien quelque chose d'initialement extérieur. Il en va de même pour l'apprentissage d'une langue étrangère : pour pouvoir l'apprendre, il faut être en mesure de créer un lien avec elle. D'où sa différence de statut avec la langue première : notre langue première nous est transmise par nos parents et premiers cercles de socialisation, c'est donc bien ce lien dont notre vie dépend, puisque dans nos premières années nous sommes dépendants des autres pour tout, qui nous permet d'acquérir cette langue. Mais pour la ou les langue(s) que nous apprenons par la suite, ce lien, dans la plupart des cas, n'existe pas. Comment alors faire sienne cette autre langue ?

« La composante de cette relation qui pour reprendre une autre formulation concerne "le processus d'objectivation" touche bien évidemment ce que les didacticiens appellent : le "domaine affectif"⁶⁸³. »

Au-delà de la simple connaissance, pour Anderson, il est nécessaire de créer un lien affectif avec la langue à apprendre. Il constate d'ailleurs que le champ de la didactique des langues s'est emparé du domaine affectif, mais de manière détachée, sans que cela soit vraiment en lien avec un individu spécifique. Il faut selon lui commencer par différencier discours naturel et discours didactique. Pour beaucoup, l'apprentissage des langues se fait en classe. Or, fatalement, la communication qui se joue en classe est dépourvue d'enjeux autres que l'exactitude

⁶⁸¹ Anderson, Patrick, Laseldi-Grelis, « De la langue originale à la langue de l'autre », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3 (n° 131), p.343-356.

⁶⁸² Anderson, Patrick, Laseldi-Grelis, *Op. cit.*, p.344.

⁶⁸³ *Idem*, p.345.

grammaticale. L'enjeu se trouve donc être purement scolaire, et ne relève de l'affectif qu'au minimum.

« Cela touche à l'acte de prise de parole, parler en ce sens c'est bien inscrire une filiation, autrement dit, c'est un truisme qu'il faut bien considérer : parler, suppose que l'on ait quelque chose à dire⁶⁸⁴. »

La filiation dont parle ici Anderson se fait entre ce qui est en soi et ce qui se dit. Or, si l'on n'a rien à dire, cette filiation ne peut pas s'opérer. Il devient alors difficile pour les apprenant·es d'investir pleinement la langue qu'ils cherchent à apprendre, et donc de la faire sienne. La langue pourrait être décrite comme « creuse », dépourvue du moindre affect, et surtout, puisque l'objectif est l'exactitude grammaticale, il s'agit d'une langue policée, dépourvue des aléas que peuvent subir nos discours.

« La deuxième évidence et cette évidence est elle-même requise, d'une certaine façon, dans l'étude des interactions verbales, est le constat que la communication se construit sur du malentendu⁶⁸⁵. »

Les interactions construites en cours de langue ont aussi un aspect artificiel au sens où elles sont conçues pour transmettre des messages parfaitement fonctionnels. La particularité de ces messages est qu'ils sont exprimés dans une langue qui ne charrie pas tous les apports culturels et non verbaux qui s'ajoutent aux mots au-delà du simple signifié. Le contexte de la classe enseigne donc une langue aseptisée et privée d'une partie d'elle-même. Certes, elle paraît plus « efficace », puisque nombre de doubles sens et de références ont été évacués, mais c'est aussi à partir de ces références et doubles sens que les individus construisent leurs interactions et leurs dialogues. Ces choix, souvent invisibles, provoquent des décalages de sens, et par conséquent, des malentendus. Dans ce sens, les malentendus sont à la base de la communication : chaque individu se sert dans un réservoir commun, qui comporte déjà de multiples possibilités, auxquelles il faut ajouter celles accumulées durant son propre parcours. Anderson signale que la langue telle qu'on la croise dans les méthodes de langue est dépourvue de tout cet aspect et repose sur une idée d'une transparence totale de l'énonciation où ce qui est dit est la seule chose à comprendre :

« Est exemplaire, cette définition d'un sujet parlant, maître de son dire avec lequel le problème d'interprétation relève à la fois du calcul et du repérage de ses intentions. Or précisément la psychanalyse nous dit le contraire, le sujet ne dit pas exactement ce qu'il veut dire, mais (éventuellement) il le croit⁶⁸⁶. »

⁶⁸⁴ *Id.*, p.348.

⁶⁸⁵ Anderson, Patrick, Laseldi-Grelis, *Op. cit.*, p.348.

⁶⁸⁶ *Ibidem*

Non seulement la langue se charge de multiples autres connotations et références, mais l'individu n'en a pas nécessairement conscience. Nous utilisons tout ceci indistinctement, persuadé·es de dire exactement ce que nous désirons, et de la façon la plus directe et limpide possible. Si bien que non seulement nous n'avons pas accès à tous les éléments utilisés par nos interlocuteur·ices pour parler, mais nous ne réalisons pas plus que l'inverse est tout aussi vrai. Ceci est d'ores et déjà valable au sein d'une même langue, et se renforce lorsqu'il s'agit de passer d'une langue à l'autre.

« C'est dire qu'apprendre une langue étrangère, ça touche à cela, c'est-à-dire que c'est ce qui va permettre à un sujet d'investir une place symbolique par le langage. Que cette place symbolique aura quelque chose à voir avec l'imaginaire. Elle pourra être envisagée comme gratifiante. Plus simplement, c'est reconnaître que dans l'acte d'appropriation de l'autre langue, il y a une attente d'obtenir quelque chose de gratifiant⁶⁸⁷. »

Il y a pour Anderson un désir à combler lorsque l'on souhaite apprendre la langue de l'autre : il ne s'agit pas seulement d'apprendre une liste de mots ou des éléments de grammaire, mais bien d'investir un imaginaire tout entier, de trouver comment y prendre place, et comment s'en nourrir.

« Il est nécessaire d'envisager ce processus dans la familiarité qui fait que pour réduire de l'inconnu encore faut-il qu'il soit possible de le reconnaître, mais également dans un passage par de l'étrangeté qui fait qu'il va falloir affronter la perte de repères inhérente au passage d'un système linguistique à un autre système linguistique⁶⁸⁸. »

Plusieurs étapes sont ainsi nécessaires à l'acquisition d'une nouvelle langue : être capable de reconnaître l'inconnu comme tel, ce qui revient à dire qu'il faut être capable de conscientiser ce qui nous est propre, comprendre que ce qui nous est propre n'est pas universel et accepter qu'on ne le retrouve pas dans une autre langue. Passer d'un système linguistique à un autre, c'est aussi se confronter au manque, et à la perte de repères.

« C'est rappeler que parler une autre langue provoque des transformations chez le sujet lui-même. Parler une autre langue, c'est faire la découverte et éprouver par exemple, que l'on a une autre voix, que celle que l'on a dans sa langue dite maternelle, mais c'est aussi pouvoir ou ne pas pouvoir lever certaines inhibitions. Ce peut-être, ne pas oser prendre la parole dans cette étrangeté et se réfugier dans l'écriture ou oser jurer et oser ce que le sujet ne s'autorise pas dans sa langue ou à l'inverse adopter une position de repli⁶⁸⁹. »

Apprendre une autre langue ne revient pas seulement à s'approprier quelque chose d'étranger à soi, mais aussi à faire entrer cette étrangeté en soi et accepter qu'elle puisse nous changer.

⁶⁸⁷ Anderson, Patrick, Laseldi-Grelis, « De la langue originaire à la langue de l'autre », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3 (n° 131), p.343-356., p.349.

⁶⁸⁸ *Ibidem*

⁶⁸⁹ *Ibid.*

« L'opération d'appréhension, de saisie fait que le sujet va investir subjectivement la langue de l'autre. L'appropriation, s'entend ici comme une modification du moi qui articule l'individuel et le collectif. Il faut que les mots parlent. Parlent à double titre dans l'écorce de la langue : la parlure (pour reprendre une expression québécoise) – le rapport sensible à l'oralité – et l'accès au sens⁶⁹⁰. »

Lorsque l'individu apprend la langue de l'autre, elle le modifie autant qu'il la modifie. Comme pour la langue première, la nouvelle langue doit être emplie de liens propres à chacun, des liens inconscients. De sorte que la langue apprise n'est pas une simple connaissance comme n'importe quelle autre, mais une véritable part de soi. Et si intégrer sa langue première revient à intégrer aussi ce qu'elle charrie de valeurs, de références, d'histoires familiales et culturelles, il en va de même pour chaque nouvelle langue à apprendre. De sorte que la langue crée un lien entre l'individu qui l'apprend, et le groupe qui la parle. À nouveau, les mots ne font pas que dire le signifié, ils sont une ouverture sur un sens bien plus large, ainsi qu'un réseau de connexions et de significations multiples.

« Le sujet à l'aide d'un mode de conceptualisation qui lui permet de replacer quelques éléments discrets dans une perspective globale valide ses essais et se construit de nouveaux repères en désaccouplant les mots de leur charge affective, c'est ce désaccouplage qui fait qu'il s'intéresse d'abord au linguistique avant de s'interroger sur le communicatif⁶⁹¹. »

Pour apprendre, il faut vider la langue de sa charge affective et de tout ce qu'elle porte, se faisant, il ne reste donc plus de la langue que sa valeur communicationnelle où un mot ne veut rien dire d'autre que ce qu'il signifie. C'est ce qui permet de s'approprier la nouvelle langue sans se sentir mis en danger par elle. Un aller-retour entre ces deux fonctions (affective et communicationnelle) est donc nécessaire. L'apprentissage d'une nouvelle langue se fait donc dans un mouvement perpétuel de désolidarisation du signifiant et du signifié puis de resolidarisation, et ce afin d'absorber pleinement chaque élément linguistique, pour ensuite les charger émotionnellement.

« Dès que l'appropriation de la langue dépasse le niveau instrumental dès que le plaisir s'en mêle quelque chose vient à se dire et à se vivre dans cette langue qui reste inconnue dans l'autre. Se pose pour le sujet le problème de faire coïncider ces expériences ou d'accepter la non coïncidence comme nécessaire⁶⁹². »

Pour que la langue fasse pleinement sens, s'arrêter à son niveau communicationnel n'est pas suffisant, il faut pouvoir s'en emparer pleinement, ce qui implique de la remplir d'une charge affective propre à chaque individu. Apprendre une langue revient à accepter les écarts existants

⁶⁹⁰ *Idem*, p.351.

⁶⁹¹ Anderson, Patrick, Laseldi-Grelis, *Op. cit.*, p.355.

⁶⁹² *Idem*, p.356

entre celle-ci et notre langue première, c'est accepter l'inconnu et réapprendre à fonctionner autrement.

Ce passage d'une langue à l'autre, et ce qu'il implique d'abandon de soi et d'appropriation du monde de l'autre se ressent particulièrement dans *Monnaie de singe*⁶⁹³ de Didier Galas. Dans cette pièce, trois personnages issus de trois répertoires de théâtre classique se rencontrent : Arlequin pour la commedia dell'arte italiano-française, Taro Kaja pour le kyogen japonais, et le Sun Wukong le Roi Singe pour l'opéra de Chine. Chacun vient avec sa propre tradition théâtrale, et sa propre langue : le japonais, le chinois, le français et l'italien (Arlequin étant entre deux pays, il hérite de deux langues). La compréhension doit donc se faire à plusieurs niveaux : le niveau linguistique et le niveau des conventions théâtrales. Il faudra plusieurs essais à Arlequin et Taro Kaja pour trouver un terrain d'entente et une façon de fonctionner commune. Lorsqu'ils réussissent enfin, le Roi Singe entre sur scène et se montre particulièrement belliqueux. Il se bat contre chacun tour à tour et les met tous les deux à terre. De désespoir, Taro Kaja commence à prier Bouddha pour s'en sortir, et c'est cette prière qui leur permet de vaincre Sun Wukong. Lorsque celui-ci se réveille, les trois tentent ensemble de comprendre ce qui se passe :

« Sun Wukong *Se réveillant* : Zhei shì shémme dìfàng ? Zé me yàng ? [*Quel est cet endroit ? Qu'est-ce qui se passe ?*]

Taro Kaja : Zhei shì shémme dìfàng ? Zé me yàng ?

Arlequin : Zhei shì shémme dìfàng ? Zé me yàng ? Pardon ?

Taro Kaja : Pardon ?

Sun Wukong : Pardon ? Wo bù xiao de ni shì shémme ren. Ni shì huó rén a ? Je ne sais pas qui tu es. Qui es-tu ?

Taro Kaja : Ni shì huó rén a ?

Arlequin : De grâce, dites ce que voudrez en quelque langue que puissions entendre.

Taro Kaja : ... Quelque langue que puissions entendre.

Sun Wukong *Avec un geste interrogatif désignant l'endroit où ils se trouvent* : Quelque langue que puissions entendre ? Zhèi shì zé me yàng ? Ni men daodi shì huó ren a ? Qu'est-ce qui se passe ici ? Mais qui êtes-vous à la fin ?

Taro Kaja : Ni men daodi shì huó ren a ?

Arlequin : Ni men daodi shì huó ren a ? [*Il improvise un grommelot anglais que Taro Kaja répète bêtement, sans plus parvenir à se faire comprendre*]

Sun Wukong *Avec un geste interrogatif désignant l'endroit où ils se trouvent* : Quelque langue que puissions entendre ? Zhèi shì zé me yàng ? Ni men daodi shì huó ren a ? Qu'est-ce qui se passe ici ? Mais qui êtes-vous à la fin ?

Taro Kaja : Ni men daodi shì huó ren a ?

Arlequin : Ni men daodi shì huó ren a ? Ah ! Qu'est-ce qu'on fait ici ? Ça, je ne sais pas !

Taro Kaja : Ça, je ne sais pas⁶⁹⁴ ? »

⁶⁹³ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

⁶⁹⁴ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur, p.18-19.

Chacun à son tour exprime la stupeur, l'interrogation, chacun dans sa propre langue. Mais à ce stade de la pièce, les interrogations sont telles que les questions passent de l'un à l'autre comme un virus. Chacun répète, mais sans comprendre ce que dit la question ou l'interjection de l'autre. La scène n'est pas dépourvue d'une certaine ironie. Le mouvement suivant se répète et se propage entre les personnages : un premier personnage exprime sa confusion sur la situation, soit en posant une question, soit en prononçant une exclamation de stupeur ; un second répète alors cette phrase, mais cette fois-ci comme pour demander des précisions, une explication, avant d'ajouter une autre phrase du même type dans sa propre langue. Le troisième personnage fait alors la même chose, et ainsi de suite. À chaque reprise, la conversation s'emmêle toujours un peu plus et la confusion se répand. Le dialogue montre bien la différence entre la fonction communicationnelle et la fonction affective de la langue. D'un point de vue purement linguistique, les différentes exclamations et questions visent toutes à obtenir des informations supplémentaires, et à éclaircir la situation. Mais comme aucun ne parle la même langue, ce niveau ne peut pas fonctionner. Pourtant, quand un personnage reprend les questions des autres sans les comprendre, il exprime sa propre confusion et incompréhension de la situation, si bien que l'expression de départ continue de remplir le même objectif communicationnel, mais sans s'arrêter au niveau purement linguistique de la phrase. Là repose l'ironie et l'humour de la scène. Il y a donc bien une séparation nette entre la charge affective et la pure charge de communication.

Cette confusion commune, qui se transmet par la langue, sert finalement de socle commun aux trois personnages. S'ils ne comprennent toujours pas vraiment ce que disent les autres, ils comprennent qu'ils sont tous dans la même situation. Sun Wukong tente alors de se présenter, mais le jeu précédent de contamination linguistique continue :

« Sun Wukong : Ça, je ne sais pas ? Sun Wukong shi lá yé ! [*Je m'appelle Sun Wukong !*]

Taro Kaja : Sun Wukong shi lá yé !

Arlequin : Il s'appelle Sun Wukong, c'est ça ?

Taro Kaja : Il s'appelle Sun Wukong, c'est ça ?

Sun Wukong : Sun Wukong shi lá yé !

Taro Kaja : Sun Wukong shi lá yé !

Arlequin : Ah, Sun Wukong ! Enchanté ! Moi, je m'appelle Arlequin !

Taro Kaja : Moi, je m'appelle Arlequin !

Sun Wukong : Arlequin ? Sun Wukong shi lá yé !

Taro Kaja : Sun Wukong shi lá yé !

Arlequin *Enervé* : Moi, je m'appelle Arlequin, et toi, Taro Kaja !

Taro Kaja : Non, moi, je m'appelle Arlequin, et toi, Taro Kaja !

Sun Wukong : Taro Kaja ? Sun Wukong shi lá yé !

Taro Kaja : Sun Wukong shi lá yé⁶⁹⁵ ! »

⁶⁹⁵ Galas, Didier, *Op. cit.*, p.20-21.

Si la dynamique constituée plus tôt ne leur permet pas de se comprendre efficacement, elle leur offrirait néanmoins une base stable grâce à laquelle exister ensemble, si bien qu'il n'est pas si facile de repasser sur un mode de communication autre. D'autant plus qu'avant ce jeu commun, leur seule communication relevait de la lutte. Soit ils sont tous les trois incapables de penser autre chose pour se parler, soit ils sont tellement pris dans le plaisir du jeu collectif qu'ils ne réussissent pas à s'arrêter à temps. Toujours est-il que la confusion linguistique présente lors du segment précédent se perpétue, mais cette fois-ci avec des conséquences différentes. Chacun cherche à se présenter, ce qui représente une difficulté double : afin d'introduire son nom, chacun utilise la phrase en vigueur dans sa langue (« je m'appelle », « mon nom est », etc.). Il faut donc que les deux autres comprennent la fonction de cette phrase. Puis, le nom lui-même de leur interlocuteur appartient à une langue et une culture qui n'est pas la leur. Dans la phrase type « je m'appelle X », les personnages doivent donc comprendre le sens de cette phrase, et dans celle-ci identifier le nom de l'autre afin de le dissocier du reste de la phrase et lui donner toute sa valeur. Mais en maintenant leur jeu de reprise et de répétition, cette distinction devient petit à petit impossible, et le nom perd petit à petit de sa valeur symbolique : ce n'est plus le prénom des autres personnages, c'est un mot comme un autre, un amas de sons dont on ne sait que faire. Non seulement distinguer le nom du reste de la phrase devient compliqué, mais en plus, savoir à qui appartient quel nom devient là aussi de plus en plus complexe. Ceci n'échappe pas à Arlequin dont l'agacement va croissant :

« Arlequin *De plus en plus irrité* : Mais non ! Moi, je suis Arlequin ! Toi, tu es Taro Kaja ! Et lui, il est Sun Wukong !
 Taro Kaja : Non, Arlequin ! Taro Kaja ! Sun Wukong !
 Sun Wukong : Aaaaaaaah !!! Sun Wukong shi lá yé ! Nǐ shi huó rén a ?
 Taro Kaja : Taro Kaja ja !
 Sun Wukong : Taro Kaja ! Arlequin ! Sun Wukong !
 Arlequin *Explosant de colère* : Sun Wukong, Taro Kaja, Arlequin ! Monsieur Taro Kaja vous pouvez vous gonfler de fierté pour avoir emmêlé le fil de la conversation avec vos singeries de perruche mal embouchée ! Que tous les millions de diables vous anatomisent la cervelle ! J'abandonne ! Qu'on me laisse mourir au bout de la scène⁶⁹⁶ ! »

Là où Taro Kaja et Sun Wukong se prêtent au jeu de s'approprier les sons de la langue des deux autres via des reprises, jusqu'à en faire même une sorte de mantra, Arlequin ne supporte pas de voir ainsi les mots vider de leur sens, et les prénoms perdre de leur valeur symbolique. Pour lui, la perte de repères causée par la désolidarisation entre le signifiant et le signifié, et le fait d'être projeté dans des langues et des codes qu'il ne maîtrise pas, finit par devenir insupportable. Pour

⁶⁹⁶ Galas, Didier, *Op. cit.*, p.21.

lui, il s'agit d'une torture face à laquelle il préfère encore mourir. Certes, il s'agit d'une hyperbole utilisée à des fins comiques, mais elle traduit tout de même les difficultés du personnage face à une situation extrêmement inconfortable.

On voit bien dans *Monnaie de singe* les mouvements nécessaires à l'individu pour s'appropriier la langue de l'autre : ce sont des aller-retour permanents entre d'un côté accepter de perdre ses propres repères pour s'aventurer dans un univers linguistique avec des règles différentes, de l'autre se frayer un chemin dans la langue de l'autre et trouver comment investir émotionnellement cette nouvelle langue de sorte qu'elle ne reste pas un territoire dangereux. Les trois personnages de la pièce sont sans cesse confrontés à l'altérité des autres, de leur culture, de leur langue et sont obligés de se l'appropriier un tant soit peu, ne serait-ce que pour pouvoir se comprendre. Les personnages s'approprient petit à petit la langue de l'autre et doivent apprivoiser l'altérité des autres, mais cette appropriation peut aussi se faire au niveau de l'écriture et non à l'intérieur même de la fable.

Dans *11 septembre 2001*⁶⁹⁷, ce mouvement se fait de manière complètement différente. Michel Vinaver explicite d'ailleurs ce mouvement dans la note liminaire de la pièce :

« Texte écrit dans les semaines qui ont suivi la destruction des "Twin Towers" de Manhattan. Écrit en anglais (plus précisément : en américain), sans doute en raison de la localisation de l'événement et parce que c'est la langue des paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne. Adaptation française rédigée ensuite par l'auteur⁶⁹⁸. »

La pièce présente effectivement une particularité de taille : elle n'est pas seulement écrite, elle est écrite *et* traduite dans le même mouvement. Dans la majorité des cas, la traduction est un projet à part, qu'il soit pris en charge par l'auteur·ice d'origine ou non, qui vient se rajouter à l'écriture. Ici, même si la chronologie de la rédaction n'est pas précisée, le projet final intègre complètement la traduction et la met au même niveau que l'écrit d'origine. Les deux versions cohabitent dans un même espace, il est possible de passer de l'une à l'autre, de perdre certains éléments pour en gagner d'autres. La difficulté de la traduction n'est, contrairement à certaines idées reçues, pas nécessairement qu'il existe un intraduisible propre à chaque langue, mais plutôt que toutes les langues ne reposent pas sur les mêmes éléments. Ainsi, la traduction doit trouver une façon de transmettre les informations présentes dans le texte initial en passant par des chemins différents. C'est un phénomène que l'on peut très bien observer dans cette pièce, comme dans le passage suivant :

⁶⁹⁷ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

⁶⁹⁸ *Idem*, p.9.

« The other male voice : / La voix d'homme :
For God's sake this is incredible you've got the same name as my wife / Ça alors c'est
incroyable vous avez le même nom que ma femme
Listen Lisa my name's Beaver / Écoutez Lisa mon nom est Beaver
Todd Beaver / Todd Beaver⁶⁹⁹ »

Pour commencer, la façon de se référer à cet homme n'est pas la même dans les deux langues. Dans les deux cas, cette intervention arrive après qu'une première voix d'homme se soit exprimée. Ces deux voix étant anonymes, il peut être compliqué de les différencier dans le texte. Dans le texte anglais, sa première intervention se fait donc sous le nom de « Another male voice⁷⁰⁰ », par la suite elle devient comme dans la citation précédente « The other male voice ». Tandis qu'en français, sa première intervention se fait sous le nom de « Une autre voix d'homme⁷⁰¹ » avant d'apparaître dans la citation précédente sous « La voix d'homme ». Dans la version anglaise, cette voix d'homme reste celle de « l'autre » homme. Tandis qu'en français, elle est d'abord nommée comme l'autre, avant qu'il ne soit plus fait mention de la précédente. En anglais, garder « other » dans l'appellation de la voix permet de signaler que nous ne sommes pas revenus à la voix précédente, mais en français, faire cette répétition pourrait donner l'impression qu'il s'agit là d'une troisième voix masculine entrant en jeu. Ce changement reste tout de même minime entre les versions.

En revanche, la traduction de la première réplique propose une modification bien plus marquée. L'expression américaine « For God's sake » est ici traduite par « Ça alors » dont la sobriété tranche avec l'original. La traduction littérale correspondrait plutôt au français « pour l'amour de Dieu ». Toutefois, s'il existe bien un équivalent littéral, leur utilisation dans les deux langues diffère. « For God's sake » peut exprimer la surprise, de façon totalement anodine, mais aussi un agacement violent et soudain face à quelqu'un, comme en témoigne *The Urban Dictionary*⁷⁰², un dictionnaire en ligne des expressions de la vie quotidienne. L'équivalent français « pour l'amour de Dieu » est aussi utilisé pour exprimer un agacement ou une lassitude, mais il n'est pas dénué d'une connotation désuète, tandis que la version anglaise reste utilisée couramment sans cette connotation. Utiliser « pour l'amour de Dieu » paraîtrait sans doute moins naturel dans un tel contexte, tant il paraît moins crédible qu'une personne lambda puisse y avoir recours dans ce genre de conditions. D'autant que les différents éléments de la version américaine sont tirés de transcriptions des enregistrements de ces conversations. Elle n'est pas

⁶⁹⁹ *Id.*, p.16-17.

⁷⁰⁰ *Id.*, p.16.

⁷⁰¹ Vinaver, Michel, *Op. cit.*, p.17.

⁷⁰² Définition présentée à cette adresse : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=for+gods+sake> [consultée le 16/02/2022]

écrite ni réfléchi. Il est donc essentiel que son équivalent français ne paraisse pas trop écrit. La traduction par « Ça alors » est donc plus loin du sens littéral, mais il échappe à la désuétude d'un « pour l'amour de Dieu ». Toutefois, il ne traduit que la dimension de surprise et perd la référence à une entité supérieure. Dans la mesure où cette exclamation est prononcée dans un des avions qui s'apprêtent à s'écraser sur les tours jumelles, « ça alors » peut sembler faible, mais il vient apporter une dimension de sidération devant l'absurdité de la situation : il sait qu'il va bientôt mourir, et le hasard met sur sa route une femme du même nom que son épouse. C'est finalement moins la surprise que la sensation d'être dépassé par les événements qui se traduit ici. Mais la référence à « God » était loin d'être anodine dans un tel contexte. La mort approchant, s'en référer à Dieu, surtout dans un pays où la présence de la religion chrétienne est encore très marquée, a presque quelque chose de logique et d'extrêmement symbolique. Là encore, conserver une référence à Dieu dans le cadre du français ne renvoie pas au même type de personnes, et limite alors la possibilité de toute identification.

Le défi de la traduction de *11 septembre 2001* est donc le suivant : comment passer de la langue de l'événement à une langue plus lointaine ? Comment traduire l'instantanéité de discours formulés dans l'urgence dans une langue où cette urgence n'existe pas ? La version française ne peut de fait pas prétendre à cette instantanéité, pour autant, elle ne peut pas choisir de tomber dans l'extrême inverse en prenant un ton trop travaillé, trop écrit et finalement peu naturel. Passer d'une langue à l'autre dans cette pièce revient finalement à trouver la juste distance entre la langue et les événements qu'elle cherche à raconter. Ainsi d'autres différences plus ou moins notables apparaissent au fur et à mesure du texte :

« The last night / La dernière nuit
Remind yourself that in this night / Rappelle-toi qu'au cours de cette nuit
You will face many challenges / Tu auras à faire face à plusieurs épreuves
But you have to face them / Mais tu auras à les surmonter
And understand it one hundred percent / Et à tout bien comprendre
Obey God / Cent pour cent obéis à Dieu
His messenger / Toi son messenger⁷⁰³. »

Ceci est un extrait des consignes laissées aux terroristes chargés de détourner les avions. La différence se fait cette fois-ci moins dans la traduction à proprement parler que dans la répartition des vers. Dans la version anglaise, la mention des 100% est associée au verbe « understand », alors que dans la version française, elle est liée au verbe « obéir » du vers suivant. L'importance d'une compréhension totale est quand même toujours présente puisque

⁷⁰³ Vinaver, Michel, *Op. cit.*, p.34-35.

le français propose « tout bien comprendre ». Il y a donc un doublement de l'information présente dans le texte original. Non seulement il faut *tout* comprendre (comme dans la version anglaise), mais en plus, il faut obéir complètement. Ce doublement de l'obligation en français est un apport total par rapport à ce qui est dit dans le texte d'origine. Là encore, ceci peut s'expliquer par la distance entre la langue et l'événement. Pour les Américain·es, après les attentats, la menace était palpable et bien présente au quotidien. Le document régissant le comportement des terroristes est finalement suffisant pour faire ressentir cela : la présence de ce texte matérialise cette menace sous une forme concrète, celle des règles qu'ils ont suivies. Cela suffit à lui conférer une aura de danger. Mais en français, langue qui n'est pas marquée par l'événement, cette menace reste encore lointaine, en tout cas au moment de l'écriture de la pièce. Doubler la consigne d'absolu (« tout bien comprendre » suivi de « cent pour cent obéis à Dieu ») matérialise le caractère absolu de l'état d'esprit des terroristes et traduit dans cette langue la puissance de la menace.

Passer d'une langue à l'autre dans cette pièce est finalement une façon de compenser les manques de chaque langue. Abandonner certains éléments linguistiques, en ajouter d'autres ou en modifier permet de conserver l'essence du message original et de respecter une certaine distance avec l'événement. L'altérité est ici une façon de faire cohabiter les différentes visions d'un même événement sans pour autant les mettre en concurrence, mais plutôt en les faisant fonctionner de manière complémentaire.

La langue est donc un vecteur important de la construction des groupes et des individus. Il est important de comprendre qu'elle n'est pas un élément fixe, mais bien un élément dynamique en mouvement constant qui vient traduire l'évolution de ses locuteur·ices. Elle est un outil de reconnaissance grâce auquel les individus peuvent se situer les uns par rapport aux autres, comprendre qu'ils partagent les mêmes valeurs, les mêmes buts, ou peuvent construire des bases communes à partir desquelles avancer ensemble. C'est aussi un moyen de prendre conscience de l'altérité de l'autre. La langue incarne justement cette altérité tout en étant aussi une façon de la pallier. Là encore, la notion de dynamique est essentielle pour saisir les mouvements qui se produisent : afin de se saisir de l'altérité de l'autre, il faut pouvoir se délester d'une partie de soi, tout en prenant conscience de ce qui constitue ce soi, et ce qui fait l'autre.

Les dramaturgies plurilingues mettent en scène ces deux dynamiques : on y voit clairement comment la reconnaissance entre les différents partis peut ou non se faire, comment

la langue est mobilisée pour identifier chaque groupe, chaque individu, puis créer, ou non, des liens. Elles montrent aussi clairement la façon dont la langue participe à construire l'altérité de l'autre tout en créant des ponts pour l'appréhender ou la comprendre. Ces œuvres montrent surtout à quel point ces dynamiques sont en mouvement constant, impossibles à figer dans une forme précise. Si les analyses ici présentées donnent cette impression, c'est uniquement parce qu'il est nécessaire de stopper le mouvement à un point précis pour comprendre ce qui se passe. Cet arrêt sur image est nécessairement dépendant des connaissances, compétences linguistiques, et culture de chacun. C'est justement ce foisonnement des possibles qui constitue le cœur des dramaturgies plurilingues.

Si ce foisonnement en lui-même peut prendre la forme d'un élément perturbateur, on s'aperçoit en fait qu'il participe activement à la construction du sens. C'est par ce foisonnement que les dramaturgies plurilingues ouvrent les horizons de l'œuvre et font ainsi entrer des possibles multiples et variés sur scène. Au-delà des seules langues, ce sont bien des systèmes culturels tout entiers qui se croisent, des lignes historiques fractionnées, ou encore les émotions d'individus perdus dans la masse. Finalement, les dramaturgies plurilingues font peut-être le choix de ne pas choisir, ou *a minima* d'exposer le plus de choix possible. Elles recréent ainsi sur scène, non pas la réalité, mais bien une certaine de forme de réalité multiple.

II. Impact du plurilinguisme sur la perception du monde

La langue est un outil de reconnaissance aussi bien de l'individu que du groupe. Grâce à elle, chacun peut se placer par rapport aux autres. La langue est aussi une porte d'entrée vers l'altérité de l'autre. Dans le cadre d'une œuvre plurilingue, ces différents mécanismes fonctionnent en même temps et produisent une sorte de mouvement perpétuel : on peut voir le groupe se construire, s'ouvrir à l'altérité, se refermer sur lui-même, absorber l'autre, se mélanger, etc. Si ces mouvements s'observent déjà très bien dans le monde réel, on peut se demander ce qu'il en est de la fiction. Si certaines de ces règles de fonctionnement se retrouvent bien dans la fiction, en revanche, des modifications apparaissent. La fiction les détourne parfois pour raconter autre chose, autrement. S'il y a bien un écart par rapport au réel, que ce soit dans les situations proposées ou dans la façon de les raconter, on constate néanmoins une fidélité au réel. Multiplier les langues sur scène, même quand cela n'est pas mimétique, participe à raconter la vérité d'un moment, ou en tout cas, la perception qu'en ont les auteur·ices.

L'introduction du plurilinguisme dans la fiction relève alors aussi bien de l'objectivité quasi photographique, que de la subjectivité la plus interprétative possible.

En reprenant tout d'abord les grands principes de l'alternance codique, nous tâcherons de comprendre comment cette subjectivité parvient à s'introduire, parfois de manière très subtile, dans les récits. Que dit finalement le passage d'une langue à l'autre ? Après quoi, nous nous interrogerons sur les espaces-temps créés par cette multiplication des langues : finalement, quelle place pour la réalité au sein des pièces ?

A. *L'alternance codique*

La série *This is us*⁷⁰⁴ raconte l'histoire de la famille Pearson sur plusieurs générations. Par un système de flashbacks et flashforwards, on découvre les liens entre les générations, et entre les différents membres de la famille. Dans la saison 3, Kévin, l'un des fils de Jack, décide de révéler au grand jour ce que son père leur a toujours caché : ce qu'il s'est passé lors de sa mobilisation dans la guerre du Vietnam. D'indice en indice, Kévin part pour le Vietnam, avec comme objectif de retrouver une femme présente sur une photographie de son père. Mais la piste est fine : la seule information qu'il détient, c'est le nom du village de pêcheurs dans lequel son père et son équipe étaient postés. Autre problème : Kévin ne parle qu'anglais. Utilisant sa célébrité d'acteur, il parvient à obtenir du gérant de l'hôtel où il séjourne de l'accompagner dans le village et de servir d'interprète. Sur place, il rencontre alors un homme présenté comme étant « l'historien du village ». Comme convenu, le gérant traduit les questions de Kévin, puis les réponses qui lui sont faites. La conversation continue de la sorte entre les trois hommes, jusqu'au moment où l'historien explique qu'il ne peut pas répondre à sa question. Kévin se braque, et répète alors la même question en boucle, pointant la photographie, comme s'il s'agissait seulement d'un problème de compréhension. Le gérant et l'historien échangent alors quelques mots entre eux pour savoir comment gérer la déception de cet homme, et la tristesse qu'il laisse paraître. La réalisation fait le choix de nous sous-titrer ce passage, si bien que nous disposons de plus d'informations que le personnage américain complètement perdu face à cet échange, incapable de faire autre chose que répéter sa question dès qu'un silence se présente.

Cette situation est montrée en alternance avec des séquences de l'époque de son père. Jack avait dû se rendre dans une autre base américaine, mais suite à un désaccord avec un commandant, il doit revenir dans la sienne par ses propres moyens, et ce avant qu'il fasse nuit,

⁷⁰⁴ Fogelman, Dan, *This is us*, Barge Productions, Rhode Island Ave. Productions, 20th Century Fox Television, 2016 à 2022

car la route est alors tenue par les révolutionnaires. Ne pouvant marcher jusque-là, il cherche quelqu'un pour l'aider. La communication est compliquée : il ne parle pas vietnamien, la plupart des Vietnamiens qu'il croise ne savent pas non plus comment réagir face à lui, d'un côté ils ne veulent pas avoir affaire à un soldat américain, de l'autre, lui refuser quelque chose alors qu'il est armé et que sa garnison pourrait être proche semble risqué. Jack finit toutefois par convaincre quelqu'un de l'emmener. Le jeune homme qui l'a pris sur sa mobylette doit faire escale pour une livraison. Entre mimes et bribes d'anglais, il fait comprendre à Jack de l'attendre là et de ne surtout pas bouger. Malgré tout, Jack le suit, et découvre que son chauffeur livrait en fait des mines à des révolutionnaires. Il tend l'oreille, mais la conversation se faisant exclusivement en vietnamien, il n'en comprend pas un mot. Cette fois, la réalisation ne nous propose aucun sous-titre et nous sommes dans la même situation d'incompréhension que Jack qui doit alors décider s'il prend le risque de continuer sa route avec ce chauffeur, en sachant que celui-ci pourrait être un ennemi.

La mise en parallèle des deux séquences fait vivre aux spectateur·ices la façon dont Kévin refait le chemin de son père, sans parvenir réellement à marcher dans ses pas. Le système de flashbacks / flashforwards montre un fils toujours si loin si proche de son père, ainsi que les différences et similitudes de leurs chemins respectifs. Le plurilinguisme dans les deux situations est une de ces différences : Jack n'a personne sur qui s'appuyer et doit trouver d'autres moyens de comprendre la situation dans laquelle il se trouve. En sachant que s'il se trompe, ceci peut lui être fatal. Aucun sous-titre ne nous est offert et nous devons alors estimer avec Jack le risque à prendre. Kévin arrive des années plus tard. Il n'est plus vu comme l'ennemi et il lui est donc beaucoup plus facile de s'allier avec un habitant local pour compenser sa non-maîtrise du vietnamien. Contrairement à son père, sa vie n'est pas en danger, il est simplement en quête de réponses. Lorsque l'historien et le gérant parlent ensemble, ce n'est pas pour comploter contre un soldat américain considéré comme l'envahisseur, mais simplement pour décider de la meilleure façon de gérer la situation. Les sous-titres mettent alors les spectateur·ices dans la confiance, comme s'ils étaient invités eux aussi à prendre conscience de la situation : il faut annoncer à Kévin qu'il a fait tout ce chemin pour repartir bredouille, que faut-il lui répondre ? Tout comme son père, Kévin est tenu à l'écart de l'échange du fait de la barrière de la langue, mais la dimension menaçante a laissé place à une forme de compassion. Dans cet épisode, le plurilinguisme matérialise de manière simple les différentes réalités du père et du fils, tout en participant à les lier ensemble et à les faire cohabiter.

Dans cet épisode, le passage d'une langue à l'autre est tout aussi significatif que les mots prononcés. Cette succession de langues dans une même conversation relève de ce qu'on appelle en sociolinguistique l'alternance codique. John Gumperz, dans son ouvrage *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, la définit comme suit :

« L'alternance codique dans la conversation peut se définir comme la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents⁷⁰⁵. »

Cette notion est particulièrement pertinente dans le cadre des dramaturgies plurilingues, même s'il faudra néanmoins l'adapter, puisqu'il s'agit d'un texte écrit par une seule et même personne et non d'une conversation improvisée par des individus. Toutefois, elle apporte un éclairage essentiel sur le fonctionnement de ces œuvres. Dans l'épisode de *This is us*, on peut clairement voir les deux niveaux de fonctionnement de l'alternance codique dans les œuvres : la séquence de Kévin relève d'une alternance codique que l'on pourrait qualifier de réaliste. Le dialogue se fait tantôt en anglais, tantôt en vietnamien, en fonction des personnages impliqués dans l'interaction. Tandis que la séquence de Jack présente plutôt une alternance codique formelle : les scènes de Jack sont majoritairement en anglais (les Vietnamiens·nes lui répondant à peine, ou en bredouillant), et la scène qu'il espionne se déroule complètement en vietnamien. L'enchaînement des scènes donne une impression d'alternance, mais chaque scène est monolingue. Cette distinction est importante à prendre en compte dans le cadre de l'analyse d'œuvres plurilingues.

1. Grands principes de l'alternance codique

Pour Gumperz, l'alternance codique ne relève pas de la seule compétence linguistique et grammaticale, mais nécessite aussi d'être capable de décoder la situation afin de comprendre le rôle social qu'il nous faut jouer, ainsi que le statut de la discussion en cours.

« Lors d'une conversation, les interlocuteurs s'appuient donc sur les inférences indirectes qui reposent sur des hypothèses sous-jacentes. Lesquelles se rapportent au contexte, aux buts de l'interaction et aux rapports entre les personnes, pour tracer le cadre dans lequel ils peuvent interpréter ce qui se passe⁷⁰⁶. »

Dans une conversation, ce qui fait sens ne se situe pas uniquement au niveau linguistique. De nombreux éléments sont à prendre en compte pour donner sens à une situation : rapports de pouvoir, parcours biographique et culturel de chacun·e, contexte de l'interaction, expressions

⁷⁰⁵ Gumperz, John, *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, Saint-Denis, L'Harmattan, 1989, p.57.

⁷⁰⁶ Gumperz, John, *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, Saint-Denis, L'Harmattan, 1989, p.2.

du visage, mimiques et gestuelles, particularités du milieu socioprofessionnel, etc. Ceci reste bien sûr vrai dans une conversation impliquant plusieurs langues. Le plurilinguisme rajoute tout autant d'éléments : au-delà du message linguistique transmis, il convient aussi de se demander ce qu'implique ce changement de langue. Pourquoi se fait-il ? À quel moment ? Que signifie-t-il ? Les personnes impliquées dans une conversation impliquant plusieurs langues doivent donc aussi prendre en compte ces différents éléments. Pour cela, selon Gumperz, pour qu'il y ait réellement compréhension, il faut un véritable engagement conversationnel des participant·es. Et pour comprendre cet engagement, il est nécessaire de comprendre les connaissances linguistiques et socioculturelles nécessaires au bon fonctionnement d'une conversation impliquant l'alternance codique. En effet, l'alternance codique est un code à maîtriser parmi d'autres, elle fait appel à ses propres références, ses propres traditions. Les locuteur·ices qui passent sciemment d'une langue ou une autre ne le font pas au hasard, mais bien parce qu'ils estiment qu'il est nécessaire de changer de code linguistique pour transmettre leur message. Dans l'extrait précédemment détaillé de *This is us*, le gérant de l'hôtel repasse au vietnamien uniquement afin de discuter avec l'historien de la meilleure stratégie à adopter face à Kévin. Tous les deux partagent alors un moment de connivence, un rappel que malgré la paix actuelle, eux et Kévin n'entretiennent pas le même rapport à cette guerre, et par conséquent, n'ont pas les mêmes a priori, ni les mêmes besoins quant à son histoire. Limiter la conversation entre eux permet de recréer une certaine alliance, de se revendiquer pendant quelques secondes d'un passé commun.

Toutefois, le recours à l'alternance codique n'est pas nécessairement un choix conscient de la part des locuteur·ices :

« Ce qui intéresse [les locuteur·ices] avant tout, c'est l'effet obtenu lorsqu'ils communiquent ce qu'ils ont à dire. La sélection se fait automatiquement entre les alternances linguistiques sans être soumise à un rappel conscient. Les normes ou les règles sociales qui régissent ici l'usage langagier, du moins à première vue, semblent fonctionner plutôt comme des règles grammaticales. Elles font partie des connaissances sous-jacentes que les locuteurs utilisent pour produire un sens. D'aucuns prétendent que les locuteurs se servent du langage en réponse à un ensemble fixe et déterminé de prescriptions. Il semble plus raisonnable de supposer qu'ils se fondent sur la compréhension abstraite de normes situationnelles qui est la leur et celle de leur public pour communiquer une information métaphorique sur la façon dont ils veulent que leurs paroles soient comprises⁷⁰⁷. »

Nous apprenons notre langue première en pure immersion, sans conscientisation des règles de grammaire, et il en va de même pour les règles de l'alternance codique. Ce n'est pas qu'aucune règle ne régit le passage d'une langue à l'autre, ni que les locuteur·ices le font totalement au

⁷⁰⁷ Gumperz, John, *Op. cit.*, p.59-60.

hasard. Si tel était le cas, les chances que la compréhension soit possible seraient dès lors très faibles. Le mécanisme par lequel l'intégration de ces règles se fait est sans doute le même que pour l'acquisition d'une langue par immersion : à force d'être exposé·es à ces codes et règles, les locuteur·ices les intègrent, puis les appliquent lorsqu'ils sont dans une situation correspondante. C'est donc bien la situation qui motive le recours à une autre langue, plus que le simple manque linguistique :

« Relativement rares sont les passages où le changement de code est motivé par l'incapacité des locuteurs à trouver les mots pour exprimer ce qu'ils veulent dire dans l'un ou l'autre code. Dans bien des cas, l'information que fournit l'alternance pourrait tout aussi bien s'exprimer dans l'autre langue. [...] Les considérations d'intelligibilité, de clarté ou d'aisance dans l'expression, si importantes soient-elles dans certains cas, ne peuvent donc être les principales raisons déterminantes. Pas plus que l'infériorité dans le degré d'instruction n'est un facteur important⁷⁰⁸. »

S'il arrive que l'alternance codique serve à pallier une insuffisance de vocabulaire ou une fragilité grammaticale, ce cas est loin d'être le plus fréquent, ce qui vient renforcer la sensation que l'alternance codique joue un rôle à part entière dans la communication plurilingue, rôle qui dépasse la simple fonction de bricolage linguistique. L'alternance codique remplit une fonction de communication à part entière.

En observant des communautés bilingues, Gumperz tente de repérer les fonctions que vient remplir l'alternance codique. Il suppose notamment que les bilingues doivent avoir un rapport différent à la langue des monolingues :

« C'est cette séparation ouvertement marquée entre les standards internes et externes du groupe qui caractérise peut-être le mieux l'expérience bilingue. Ce n'est pas simplement un problème de différenciation culturelle comme on en rencontre dans les sociétés géographiquement éloignées. Ce qui distingue les bilingues de leurs voisins monolingues, c'est la juxtaposition de formes culturelles. Ils ont conscience que leur propre mode de comportement n'est qu'un des modes possibles, que le style de communication affecte l'interprétation de ce qu'un locuteur s'efforce de communiquer. Ils ont conscience aussi que les autres, ont des conventions de communication différentes, d'autres normes d'évaluation. De ce fait, les autres ne doivent pas seulement être pris en compte, mais peuvent aussi être imités ou singés pour obtenir un effet de communication particulier⁷⁰⁹. »

Les communautés bilingues sur lesquelles il travaille sont intégrées au sein de communautés plus larges et monolingues. De ce fait, il constate un usage différent de la langue entre ce qui se parle à la maison, et ce qui se parle à l'extérieur. Plus précisément, cela va plus loin qu'une simple différence d'usage. Les bilingues ont plus fortement conscience de cette différence, qui vient marquer un usage interne (avec les proches, ou les autres membres de la communauté

⁷⁰⁸ *Idem*, p.63.

⁷⁰⁹ Gumperz, John, *Op. cit.*, p.63.

bilingue) et un usage externe (avec des inconnu·es, ou des personnes extérieures à la communauté bilingue). Cette conscience fait que contrairement aux monolingues, il ne leur est pas possible de croire que leur manière de parler ou de se comporter serait universelle. Justement parce que leur comportement s'adapte en fonction du milieu dans lequel ils évoluent, ils intègrent que d'autres fonctionnements existent, fonctionnements qu'ils peuvent alors apprendre afin de transmettre les idées souhaitées, ou pour performer un certain statut social.

De fait, Gumperz explique par la suite⁷¹⁰ que l'alternance codique n'est pas un simple moyen d'insister sur une partie du discours par contraste. Le changement de langue n'est pas une simple balise délimitant les différentes parties d'un discours. Il révèle aussi un changement dans la valeur sémantique d'une partie du discours à l'autre. On peut ainsi y voir une opposition entre un fait et une opinion personnelle, entre un avertissement et une solution personnelle, entre une décision prise par confort et une autre prise par obligation, etc. Pour le sociolinguiste, toutes ces oppositions sont finalement des déclinaisons de l'opposition initiale entre un groupe considéré comme « nous / les miens » et un groupe considéré comme « eux / les autres ». L'alternance codique réaffirme l'appartenance des locuteur·ices à un groupe, ou leur mise à l'écart d'un autre, et plus largement, elle réaffirme l'adhésion à une idée, signale la bonne ou volonté ou non de suivre un discours, ou encore précise le statut d'une information (ou en tout cas le statut que les locuteur·ices lui donnent).

« En tant que mécanisme de signalisation, l'alternance codique contribue donc à l'interprétation en signalant l'information sur la direction que va prendre l'argument. Les inférences qui en résultent sont sans ambiguïté. En ce sens qu'elles peuvent être confirmées ou infirmées par des questions directes sur ce qu'une chose signifie lorsqu'elle est isolée⁷¹¹. »

Pour faire sens de l'alternance codique, il faut donc l'analyser en contexte afin de prendre pleinement conscience de ce qu'elle signifie. D'autant plus qu'elle donne des informations sur la nature du discours, au même titre que la prosodie ou d'autres indices lexicaux. De fait, si l'on maîtrise le code qui régit les passages d'une langue à l'autre, au même titre que les indices que l'on peut trouver dans un discours monolingue, il n'est pas besoin d'en préciser les raisons. Le changement de langue fait partie du message à part entière sans qu'il soit nécessaire d'en verbaliser les raisons. Mais pour l'interpréter correctement, il est alors nécessaire de connaître les normes et les associations symboliques de chaque langue.

« Outre son importance linguistique, l'alternance codique apporte la preuve de l'existence de postulats implicites, non verbalisés, sur les catégories sociales. Cet implicite diffère

⁷¹⁰ *Idem*, p.94.

⁷¹¹ Gumperz, John, *Op. cit.*, p.97.

systématiquement des valeurs ou des attitudes exprimées ouvertement⁷¹². »

Bien entendu, ces codes camouflés derrière les mots sont déjà bel et bien présents en contexte monolingue, mais le plurilinguisme, via l’alternance codique, ramène leur existence sur le devant de la scène.

Les dramaturgies plurilingues fonctionnent justement en utilisant les fonctionnements créés par l’alternance codique et les exploitent pleinement. Toutefois, comme dans l’épisode de *This is us* présenté plus haut, cette alternance fonctionne de deux manières différentes : soit à l’intérieur même de la fable, dans un cadre où les personnages sont confrontés à des situations de conversation plus ou moins réalistes qui obéissent finalement à des règles similaires à celles de la conversation ; soit comme un ressort dramaturgique et esthétique qui fonctionne à un niveau plus général.

2. De l’art de la conversation plurilingue

Plusieurs œuvres du corpus présentent donc des situations de plurilinguisme que l’on pourrait qualifier de réalistes. Dans *Fuck you Eu.ro.Pa*⁷¹³, *Monnaie de singe*⁷¹⁴, *L’Européenne*,⁷¹⁵ *L’escalier des aveugles*⁷¹⁶ et *Le voisin d’en face*⁷¹⁷, les personnages sont bien confrontés aux difficultés présentes dans les communautés plurilingues, et les mécanismes de l’alternance codique se mettent ici en place de différentes façons. Les personnages de *Monnaie de singe*, de *L’Européenne* et de *L’escalier des aveugles* doivent trouver une façon de se comprendre et fonctionner ensemble.

Monnaie de singe montre justement comment l’alternance codique peut ne pas fonctionner. Dans ses écrits, Gumperz signale bien que l’alternance codique doit obéir à un code pour signifier quelque chose. Dans cette pièce, on peut voir ce code se mettre en place. Aucun des trois personnages n’a de langue en commun. Tout au long de la pièce, chacun reste à parler sa propre langue, comme un îlot isolé. Mais les choses basculent après l’arrivée du Roi Singe, et la décision commune de ne plus se considérer comme ennemis. Se présenter dans sa langue devient alors un jeu partagé par tous les trois :

« Arlequin : Il s’appelle Sun Wukong, c’est ça ?

⁷¹² *Idem*, p.99.

⁷¹³ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L’espace d’un instant, 2007

⁷¹⁴ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l’auteur

⁷¹⁵ Lescot, David, *L’Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁷¹⁶ Ferrari, Luc, *L’escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁷¹⁷ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d’en face*, disponible sur le Soundcloud de l’artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/19], et partition transmise par l’artiste

Taro Kaja : Il s'appelle Sun Wukong, c'est ça ?
 Sun Wukong : Sun Wukong shi lá yé !
 Taro Kaja : Sun Wukong shi lá yé !
 Arlequin : Ah, Sun Wukong ! Enchanté ! Moi, je m'appelle Arlequin !
 Taro Kaja : Moi, je m'appelle Arlequin !
 Sun Wukong : Arlequin ? Sun Wukong shi lá yé !
 Taro Kaja : Sun Wukong shi lá yé !
 Arlequin *Enervé* : Moi, je m'appelle Arlequin, et toi, Taro Kaja !
 Taro Kaja : Non, moi, je m'appelle Arlequin, et toi, Taro Kaja !
 Sun Wukong : Taro Kaja ? Sun Wukong Shi Lá Yé⁷¹⁸ ! »

L'alternance entre les trois langues marque ici la confusion. Chacun tente de passer par la langue de l'autre dans l'espoir de mieux comprendre, ou peut-être de créer un lien. Ici, ce qui se reflète dans le passage d'une langue à l'autre, c'est plutôt la confusion générale des personnages, et parfois leur agacement. Ces répétitions et reprises ne suffisent pas aux trois personnages à trouver un terrain d'entente. Pour que cela soit possible, il leur faut finalement revenir à leur nature même de personnages : chacun vient d'une tradition théâtrale particulière. Jusque-là, chacun avait plutôt cherché à imposer la sienne aux autres. Mais ce passage où les langues s'emmêlent finit par contrarier Arlequin si fort qu'il se met à l'écart et refuse le contact avec les deux autres. Taro Kaja commence alors à exécuter une danse de kyogen, comme pour briser la tension, ou peut-être égayer un peu le compagnon qu'il vient de vexer. Sun Wukong prend alors le relai avec une danse de l'opéra de Pékin. Alors qu'il fait apparaître deux éventails pour danser, il en donne un à Arlequin, qui peut à son tour rejoindre cette démonstration commune de danse et de chant, les éventails semblant alors servir de passerelle entre leurs différentes pratiques de danse. Si bien que lorsque la parole reprend et que le jeu d'alternance codique précédent se répète, la confusion et l'angoisse ont disparu, ne laissant que le plaisir de la langue :

« Taro Kaja *Chantant la chanson d'Arlequin* : Oh Taro Kaja ! Taro Kaja ja ! Taro Kaja ja il grande maestro !

Pendant ce temps, grisés par le chant, Arlequin et le Roi Singe dansent une valse.

Arlequin *Imitant Sun Wukong en chantant sa chanson* : Tang cái yí zhàn wei feng hào Hua guo shan sheng míng bù xiao Pái xiong zhèn lì qiáng...

Sun Wukong *Imitant Taro Kaja en marchant* : Mi domo wa Taro Kaja ja !

Alors Sun Wukong, Taro Kaja, et Arlequin dansent sur le monde dans un fou rire ! Puis les trois personnages, épuisés, se retrouvent assis à terre. Un temps. Ils regardent la lune.

Sun Wukong *Chantant* : Chuang qián níng yuè guang Yí shì dì shàng shuang Jú mù wang níng yuè Di tóu sì gù xiàng. [*À travers la fenêtre, brille la lune. Est-ce du givre sur le sol ? Je lève mes yeux sur la lune qui brille en baissant la tête et je pense à mon pays natal.*]

Taro Kaja *Chantant* : Harubaru to tadorikite Kaerimitareba

Tsuki takaku noboritari Nagori ôshii ya no.

Arlequin : Tu es là. Bonne nuit... Oh, ma blanche, ma source, ma Dame la Lune !

D'où que nous soyons, nous te voyons... sans soucis pour le ciel ou le nom qu'on te donne.

⁷¹⁸ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur, p.20.

D'où que tu paraisses, tu nous enivres de nos rêves et nous éloignes de nous-mêmes.
Spirale de blancheur !
Ta lumière n'est pas là pour le plaisir de nos yeux !
Bien plus que pour la vue, si tu dévales jusqu'à nous dans ton habit d'obscurité, c'est pour être bue ... c'est pour qu'à l'heure du berger nous puissions nous inonder de toi et boire l'essence de nos songes.
Oh, Dame de clarté ! Libère-moi de moi ! Enlève-nous de nous !⁷¹⁹ »

Lorsque les personnages changent de langue pour emprunter le temps d'une phrase celle de l'autre, c'est cette fois-ci dans le but de faire un pas vers l'autre. Les dimensions « nous » et « eux » sont bien présentes, mais dans ce cas précis, l'alternance codique sert à dépasser cette frontière et faire que « eux » deviennent un « nous ». La compréhension reste limitée, et il est nécessaire de passer par d'autres moyens de communication comme le chant ou la danse pour combler les manques. Le code « nous » se crée finalement quand chacun accepte de sortir de sa zone de confort pour laisser de l'espace aux autres.

Dans *L'Européenne*, il est là aussi nécessaire pour les personnages de trouver une façon de communiquer. La différence étant que si dans *Monnaie de singe*, les trois personnages se retrouvent piégés dans un endroit inconnu, d'où il n'est pas possible de partir, dans *L'Européenne*, les personnages ont choisi d'être là et savaient à quoi ils s'engageaient. Trouver une solution de communication est d'ailleurs un des buts de la résidence d'artiste à laquelle ils participent :

« Norma Gette : J'en tremble. Je vais demander qu'on le fasse rayer des tablettes et qu'on mette le vôtre à la place. C'était votre botte secrète ? Mais qu'est-ce que vous avez, tous, à faire du chantage ? À menacer ? À dénoncer ? Vous ne savez rien faire d'autre ? [*Silence. Puis quelques discussions à voix basse en diverses langues.*] On vous a dit : "du dialogue". Ça va être l'année du dialogue. C'est du dialogue ce que vous faites ? C'est dialogique ? Ça s'inscrit de près ou de loin dans la perspective de promotion du concept de dialogue ? Pardonnez-moi, mais on a beau tourner ça dans tous les sens, en opérant les contorsions les plus acrobatiques, on est bien obligé de conclure que non⁷²⁰. »

Le personnage de Norma Gette fait ici référence à un événement qui a bel et bien eu lieu, à savoir : l'année du dialogue interculturel. Cette année avait pour objectif « la promotion du dialogue interculturel ; la mise en exergue de la contribution du dialogue interculturel à une société diverse ; la sensibilisation à la valeur de citoyenneté active ; la mise en lumière de la contribution de la diversité au patrimoine des pays de l'Union européenne⁷²¹. » Durant cette année, étaient organisés au niveau européen et national des événements visant à promouvoir et

⁷¹⁹ Galas, Didier, *Op. cit.*, p.20.

⁷²⁰ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007, p.57.

⁷²¹ Portail du droit européen, disponible en ligne [URL : <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/HTML/?uri=LEGISSUM:l29017&from=BG> consulté le 03/03/2022]

former au dialogue interculturel. La fiction créée par David Lescot *aurait pu* être réelle. La commande passée aux artistes s'inscrit dans ces objectifs. Or, les créations proposées jusque-là se concentrent en grande majorité sur les difficultés de l'Union européenne, sans proposer la moindre solution. De même, les expérimentations de la linguiste visant à dépasser les difficultés causées par la multiplicité des langues portent difficilement leurs fruits tant certain·es artistes y mettent de la mauvaise volonté. Ce qui explique sans doute la colère de Norma Gette, la représentante de l'Union européenne : les artistes se sont concentré·es sur les défaillances de l'Union européenne, par des moyens qu'elle juge parfois abusifs, sans proposer la moindre solution ni même se prêter eux-mêmes sincèrement à l'expérience. Elle met donc fin à la résidence, exigeant des artistes qu'ils lèvent le camp pour laisser la place aux prochain·es.

Pourtant, certain·es artistes ont bien tenté de se plier au jeu de l'intercompréhension passive imposé par la linguiste :

« Calisto Quim *en portugais* : Vous pouvez pas me refaire le morceau de tout à l'heure, là ?

Musicien 1 : Qu'est-ce qu'il veut ?

Musicien 2 : Aucune idée.

Calisto Quim *en portugais* : Le morceau, là, ce que vous jouiez tout à l'heure, le morceau avec la folle, là.

Jutta N. *en allemand, et sans même se retourner* : Tu sais ce qu'elle te dit la folle ?

Calisto Quim *en portugais* : Quand je suis venu vous parler, vous jouiez un truc.

Musicien 3 *en polonais* : Personne ne comprend ce qu'il dit lui, tout à l'heure il m'a parlé j'ai rien compris.

Calisto Quim *en portugais* : Mais c'est pas possible ! Le morceau ! La musique ! Musique !

Tout à l'heure ! Passé !

Musicien 2 : Musique ?

Musicien 1 : Il veut de la musique ?

Musicien 2 : J'ai l'impression.

Musicien 1 : C'est que ça devient risqué de jouer de la musique.

Calisto Quim *en français* : Bon j'en peux plus. Est-ce que vous pouvez me rejouer le morceau de musique de tout à l'heure quand je suis venu vous parler et que la dingue chantait avec vous.

Musicien 1 : Ah voilà c'est beaucoup plus clair.

Jutta N. *en allemand* : Approche-toi encore une fois de la dingue et tu vas voir⁷²². »

Quatre langues se mêlent ici : le français, l'allemand, le portugais et le polonais. Si certains personnages en parlent plusieurs, d'autres au contraire n'ont accès qu'à une seule langue. C'est par exemple le cas du musicien 3 qui ne parle que le polonais et a particulièrement du mal à comprendre les autres. Il ne semble réussir à percevoir que quelques bribes ici et là, des mots isolés. Il devine ce qui se dit grâce au contexte. De même, les musiciens 1 et 2 n'ont accès qu'au français, et semblent encore plus incapables que leur homologue polonais de déduire ce qui peut leur être dit dans une autre langue. Jutta N., quant à elle parle, allemand, et comprend

⁷²² Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007, p.30-31.

visiblement très bien le portugais et le français. Enfin, Calisto Quim parle parfaitement le portugais et le français, et semble parfois capable de saisir des bribes d'autres langues (notamment quand il parle avec la Slovaque). Cet état des lieux permet de mieux comprendre la traversée des langues opérée dans cet extrait, et la façon dont les codes « nous » et « eux » se dessinent très clairement.

Les musiciens sont fatalement contraints par la bonne volonté des autres, ils n'ont pas d'autres choix que de deviner ou attendre que l'autre fasse un pas vers eux. Jutta quant à elle pourrait faire ce pas, mais reste enfermée dans sa bulle. D'abord, parce que la performance qu'elle met en place tout au long de la pièce l'exige : elle reste dans un coin de la scène et compte les bulletins de réponse au référendum concernant la constitution européenne, égrenant à voix haute les « oui, non » dans plusieurs langues européennes. De fait, discuter avec les autres reviendrait à mettre fin à sa performance. De plus, ce qu'elle perçoit de la conversation n'est pas pour la convaincre de se mêler à eux puisqu'elle comprend très bien que Calisto l'insulte. Rester dans sa langue est une façon de se replier aussi bien que de se protéger... pour mieux préparer la contre-attaque, comme ses menaces l'indiquent. Menaces qui ne peuvent avoir qu'une portée limitée puisque nul autre sur scène ne peut les comprendre. Néanmoins, puisqu'ils ne l'incluent pas dans leur conversation alors même qu'ils parlent d'elle, c'est aussi une façon de leur rendre la pareille. Calisto Quim de son côté finit par repasser en français. Après plusieurs tentatives infructueuses pour se faire comprendre des musiciens, parler leur langue est la seule solution qu'il trouve. L'alternance codique utilisée par Calisto lui permet d'établir un lien avec les musiciens. Mais ce faisant, il continue d'exclure Jutta, et de l'insulter comme si elle n'était pas là. Quant au musicien 3, il doit encore et toujours se débrouiller seul.

On voit bien ici comment l'alternance codique redessine constamment les alliances entre les personnages. Mais au-delà des « nous » et « eux », elle montre surtout qui est prêt à faire des efforts pour construire ensemble, et avec qui. La manière dont Calisto passe du portugais au français continue d'exclure au moins deux personnes du groupe. Les trois musiciens sont incapables de changer de langue, ce qui limite leur impact dans la construction du groupe. Quant à Jutta, elle est mise à l'écart par les autres, par son projet, et par son refus d'accepter les insultes. L'alternance codique ici dénote donc la capacité à s'engager pour le groupe ou non.

Les cas de *L'Escalier des aveugles*⁷²³ et de *Fuck you Eu.ro.Pa*⁷²⁴ ! sont légèrement différents. Le premier présente une véritable situation de bilinguisme. Pour commencer, il ne s'agit pas de personnage, mais bien de Luc Ferrari lui-même, s'enregistrant en compagnie des Madrilènes qui lui font visiter la ville. Si bien que les compétences linguistiques des personnes que l'on entend sont leurs réelles compétences et leurs véritables tentatives pour se comprendre. Toutefois, les conversations ne sont pas livrées telles quelles. Elles sont retravaillées, montées, coupées, modifiées et mises en scène. L'alternance codique est donc réduite à sa portion congrue, à savoir les Espagnoles qui repassent en français pour expliquer un terme ou une expression que Luc n'aurait pas comprise. En dehors de ces moments, la plupart du temps, chacun·e parle dans sa langue, et chacun·e fait donc l'effort de comprendre l'autre. Ici, l'alternance codique semble plus être un geste vers l'autre, comme pour maintenir un lien, et s'assurer d'une compréhension mutuelle.

La seconde est une pièce monologuée. La narratrice n'échange avec personne directement, mais elle nous raconte son passage à travers les différentes langues qui ont rythmé sa vie, et la valeur, à la fois sociale et individuelle, que ces langues ont pu prendre. Elle vit en Moldavie, aux frontières nouvellement tracées suite à la chute de l'URSS, et lorgne pendant longtemps du côté de l'Europe. Elle retrace alors son parcours où on cherche à lui imposer l'amour d'une patrie qu'elle ne comprend pas puisque trop fraîche. Elle y parle donc de l'amour de la patrie qu'on cherche à lui insuffler, alors même que pour elle, cette patrie relève plus d'une chimère que d'une réalité concrète. On peut d'ailleurs observer la crispation que peut créer cette incertitude nationale :

« Bonjour, dis-je. Au rez-de-chaussée ?
 _Chto ? me demande-t-elle sans comprendre. *Mojno po ruski ?*
 _Oui. Je peux le dire en russe, et en anglais, et en français... *Idi na hui. Va te faire enculer. Fuck you !* Mais je préfère le dire dans ma langue. *Du-te în pizda ma-tiiiiii !* Va te faire foutre.

Papa, c'est la deuxième fois que j'ai ressenti un orgasme⁷²⁵ ! »

Alors qu'elle croise une femme dans un ascenseur, celle-ci lui reproche de ne pas s'exprimer en russe. La narratrice répond alors effrontément. Elle signale bien que oui, elle pourrait s'exprimer en russe, mais le fait uniquement pour l'insulter, puis réitère pour le dire en anglais, en français, et enfin dans sa propre langue, en roumain. Passer d'une langue à l'autre relève ici

⁷²³ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁷²⁴ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁷²⁵ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.19.

du défi : là où l'autre cherche à lui imposer une langue, la narratrice se lance dans un jeu de plurilinguisme comme pour lui prouver qu'elle n'a aucune raison de se contraindre à cette langue. Il y a dans ce défi un refus de la suprématie d'une langue, et donc d'une culture, sur les autres.

Cette lutte entre les langues s'invite jusque dans l'espace intime de la famille :

« Il paraît que je n'ai pas eu de pays dans mon enfance.

Ensuite à l'école, nous avons commencé à écrire dans un autre alphabet.
Des lettres que je connaissais depuis longtemps par maman.
Quand grand-mère entendait maman me parler de ces lettres elle se mettait à jurer dans une langue que je ne connaissais pas.
Grand-mère était une communiste ukrainienne, grosse et bête.
La nuit du réveillon, toute la ville était illuminée par les feux d'artifices. On entendait des pétards. C'était la fête.
"Les Roumains viennent reprendre leur terre", dit-elle, puis elle ferma les yeux pour toujours⁷²⁶. »

Les familles sont bien sûr elles aussi impactées par la situation géopolitique⁷²⁷ de la zone. Ce flou se répercute dans le rapport à la langue : lorsqu'elle doit apprendre un « nouvel alphabet », la grand-mère ukrainienne proteste. L'ukrainien s'écrivant dans l'alphabet cyrillique, à quelques différences de caractère près, on peut supposer que la mère lui avait déjà appris l'alphabet latin, plus fréquemment utilisé dans le bloc de l'ouest. La guerre froide est ainsi perçue au sein même de l'alphabet, et ce simple fait vient d'ores et déjà créer des tensions au sein même de la famille. À partir de là, on peut supposer que l'alternance codique pratiquée dans la famille vient tracer les alliances, les inclinations politiques de chacun·e ainsi que leur rapport personnel quant à la situation du pays.

⁷²⁶ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.21.

⁷²⁷ À l'heure où j'écris ces lignes, la Russie a lancé son offensive sur l'Ukraine depuis déjà une semaine. Analyser cette pièce à cet instant relève soudainement d'un exercice périlleux. Les enjeux présents dans *Fuck you Eu.ro.Pa !* se retrouvent, parmi d'autres, au cœur du conflit. L'Ukraine est un pays bilingue où l'on parle l'ukrainien et le russe. Aujourd'hui, faut-il dire « Kief », « Kiev » ou « Kyiv » ? Comment l'écrire ? (voir Becquembois, Michel, « Fini "Kiev", *Libération* écrira "Kyiv" », in *Libération* en ligne, publié le 01/03/2022, consulté le 02/03/2022 URL : https://www.liberation.fr/international/europe/fini-kiev-liberation-ecrira-kyiv-20220301_TXOGEIZJVZGVPNMERD5GXQDJXE/ ainsi que les commentaires du linguiste Pierre-Yves Modicom sur la limite de cette transposition via Twitter publié le 01/03/2022, consulté le 14/03/2022 URL : <https://twitter.com/MinimaModalia/status/1498697895666720768?s=20&t=Ouy5li5NMiOnHoHJACACeA>] Comment avoir accès à l'information quand elle n'est plus disponible dans votre langue, ou que la censure de l'État fait rage ? [voir « Trois quotidiens des pays nordiques vont publier en russe pour contrer la "propagande" de Moscou sur la guerre en Ukraine » sur le site de FranceInfo, publié le 10/03/2022, consulté le 14/03/2022 URL : https://www.francetvinfo.fr/economie/medias/trois-quotidiens-des-pays-nordiques-vont-publier-en-russe-pour-contrer-la-propagande-de-moscou-sur-la-guerre-en-ukraine_5002886.html] Analyser ces événements aujourd'hui dépasse bien sûr le cadre de mes compétences. Toutefois, il me semblait important de signaler la parenté présente entre l'art et l'histoire qui se joue. Si *Fuck you Eu.ro.Pa !* ne traite pas des événements présents, il n'est en revanche plus possible de la lire sans faire le lien, et ce d'autant plus quand le plurilinguisme de la pièce joue à briser les repères de temps et de lieu pour créer son propre contexte...

Par la suite, la narratrice parle de la façon dont les gens de son pays se posent constamment en martyrs, au point parfois de s'inventer des drames :

« Et ensuite ils soupirent.
Ouf !
Republic ouf Moldava.
Of !
Ou *Republic off moldava ?*
Ouf !
Tous d'une seule voix. Ouf ! Comme s'ils étaient clonés.
Comme la pauvre brebis Dolly.
Que Dieu lui pardonne⁷²⁸ ! »

L'alternance codique relève ici du jeu. Tout d'abord un « ouf » qui marque le soulagement suite aux drames dont elle parle juste avant. Par un jeu de ressemblance sonore, il s'incruste dans l'expression « *Republic of Moldava* », elle corrige d'ailleurs dans la foulée, mais cette fois en rajoutant un f, ce qui vient changer le sens de l'expression : elle ne dit plus « République de Moldavie », mais la « république en dehors de la Moldavie » ou encore « fin de la république en Moldavie ». Et elle revient finalement à son ouf de départ, non sans en profiter pour qualifier les habitants de Moldavie de moutons. Le détour par l'anglais lui permet non seulement d'exprimer une critique envers les habitants de son pays, mais aussi de s'en extraire : elle n'est pas comme eux puisqu'elle parle une autre langue, langue qu'elle maîtrise suffisamment pour naviguer d'un jeu de mots à l'autre.

Alors qu'elle part finalement vivre dans un pays de l'ouest de l'Europe, la narratrice va de désillusion en désillusion. Désillusion qu'elle finit par exprimer sous la forme d'un rejet complet :

« *Fuck you, Amérique !*
Fuck you, Europe !
Fuck !
Pourquoi *fuck* ?
Tu ne jures même plus dans ta langue.
Va te faire foutre, l'Amérique !
Va te faire foutre, l'Europe !
Va te faire foutre, espèce de *fuck* !
[...]
Papa, il faut, il faut que je te dise quelque chose...

Je ne peux pas rester ici.
Demain, on va t'enterrer.
Et après-demain, je rentre... chez elle, papa...

Fuck you, Europa ! Fuck !

⁷²⁸ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007, p.24-25.

Tu marches dans la rue et il n'y a rien dans quoi flanquer un coup de pied⁷²⁹. »

Il est bien connu qu'un des plaisirs d'apprendre une nouvelle langue est d'apprendre à jurer dans cette langue. Pourtant ici, alors que la narratrice cherche à rejeter en bloc aussi bien l'Europe que l'Amérique, elle se retrouve à le faire exclusivement en anglais. Contrairement à sa conversation avec la femme dans l'ascenseur, où elle était capable de le dire en russe, en français, en anglais, et en roumain, il ne reste cette fois que l'insulte en anglais. L'alternance codique vient marquer ici le déracinement total de la narratrice qui ne peut que constater son impuissance devant le fait accompli et se le reprocher.

Ainsi, tout au long de la pièce, l'alternance codique matérialise bien des groupes « nous » et « eux », mais elle y apporte surtout les positionnements de chacun·e au sein d'un contexte conflictuel compliqué tout en témoignant du parcours fait par la narratrice.

Ces œuvres présentent donc une utilisation de l'alternance codique au sein même de la fable : les personnages passent d'une langue à l'autre par besoin, obligation, revendication. Ils socialisent avec les autres ou à l'inverse rejettent une partie du monde qui les entoure. Sans être complètement mimétique, cette alternance rappelle aisément celle que l'on peut trouver dans le monde réel. À l'inverse, d'autres œuvres utilisent plutôt l'alternance codique comme un élément de construction de la narration.

3. Construction plurilingue de l'œuvre

Le passage d'une langue à une autre peut permettre de structurer l'œuvre. C'est notamment un principe de construction particulièrement marqué dans *Die Hamletmaschine Oratorio*⁷³⁰ ou *11 septembre 2001*⁷³¹.

Die Hamletmaschine Oratorio est donné aussi bien en français qu'en allemand. L'allemand correspond à la langue d'origine de l'œuvre de Heiner Müller ici réinventée, et le français la langue de George Aperghis. Il n'est donc ici pas question de personnages qui répondraient à d'autres. La pièce d'origine est d'ailleurs floue sur la question des personnages. Elle est présentée comme une pièce monologuée où Hamlet serait le seul à prendre la parole, tout en ayant absorbé la parole d'autres personnages, notamment Ophélie. De fait, l'œuvre d'Aperghis conserve ce flou, et l'amplifie d'autant plus que nous sommes face à un chœur dont les voix se relaient, se succèdent, ou se superposent, pour porter cette parole unique. D'un

⁷²⁹ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.34.

⁷³⁰ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000

⁷³¹ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

extrême à l'autre, l'impossibilité d'être sûr de l'identité de celui qui parle se maintient. Le bilinguisme de l'œuvre participe d'autant plus à ce foisonnement de la parole. Le texte est entièrement dit en français et en allemand, toutefois, l'intelligibilité des deux langues n'est pas la même. La majeure partie du temps, l'allemand est difficilement accessible : les voix se superposent, crient, ou chantent à la manière de l'opéra. Ainsi, même avec le texte sous les yeux, il peut être difficile de suivre. À l'inverse, le français est plus souvent donné à entendre par des voix solistes, articulant clairement, voire surarticulant. Ce sont bien sûr des tendances, mais elles sont suffisamment marquées tout au long de l'œuvre pour donner une valeur différente à chaque langue. Le français assume la fonction de narration tandis que l'allemand matérialise les tourments traversés par le personnage d'Hamlet. Les effets de répétition des répliques, tantôt en français tantôt en allemand, créent ensuite un lien entre les deux langues. Cette répartition produit d'ailleurs un effet paradoxal : l'allemand est perdu dans le chaos créé par les voix, là où le français parvient souvent à s'extraire de la mêlée, si bien que l'allemand devient une langue étrange et inconnue, alors qu'elle est la langue d'origine de l'œuvre. L'alternance codique structure l'œuvre : les langues ne sont pas utilisées pour représenter un personnage, mais pour produire une sensation d'étrangeté, de chaos, puis de familiarité, voire de réconfort.

On retrouve un mécanisme similaire dans *11 septembre 2001*. Là aussi, le texte est complet dans les deux langues. La séparation est cependant bien plus nette au niveau du texte, puisque la mise en page du livre les sépare très nettement. On peut donc choisir de lire le texte en français ou en anglais, séparément ou simultanément. Ce sera ensuite à la mise en scène de faire ses propres choix. Cette proximité permet de passer des paroles rapportées dans la langue de l'événement à une traduction qui met à distance. D'un côté, l'anglais offre une impression d'immédiateté et de véracité, ce qui donne une impression d'immersion dans l'événement. L'anglais est direct et fait entièrement partie de l'événement, à quelques incohérences près. En effet, les discours de Ben Laden sont présentés en anglais, car extraits de la presse américaine qui avait déjà fait ce travail de traduction, là où le discours initial était donné en arabe. La version du texte en anglais intègre donc déjà cette étape de traduction afin de mettre les discours de Bush et Ben Laden au même niveau via la langue.

« Bush : We're a peaceful nation
Bin Laden : They backed the butcher against the victim the oppressor against the innocent
child
Bush : In the face of today's news threat the only way to pursue peace
Bin Laden : the wind of change is blowing
Bush : Is to pursue those who threaten it

Bin Laden : To remove evil
 Bush : The name of today's military operation
 Bin Laden: I sweat to God
 Bush : Is Enduring Freedom
 Bin Laden : That America will not live in peace
 Bush : Our patience in all the sacrifices that may come
 Bin Laden : Before all the army of infidels depart the land of Mohamed
 Bush : The battle is now joined
 Bin Laden : God is the greatest
 Bush : We will not waver
 Bin Laden : These events have divided the world
 Bush : We will not tire
 Bin Laden : Into two camps
 Bush : We will not falter
 Bin Laden : The camp of the faithful
 Bush : And we will not fail
 Bin Laden : And the camp of the infidels
 Bush : Peace and freedom will prevail
 Bin Laden : May God shield us
 Bush : May God continue to bless us⁷³² »

Entremêler les deux discours de la sorte, après les avoir transposés dans la même langue, met en avant les thématiques communes : la certitude d'être du côté du bien, la nécessité de tuer pour maintenir la paix, l'importance de la liberté, la menace de la domination imposée, le recours à Dieu. D'ailleurs, le passage de l'arabe à l'anglais renomme Allah, nom communément utilisé pour le dieu de l'islam, y compris dans les communautés non arabophones, en God, ce qui renforce d'autant plus cette proximité en donnant l'impression qu'ils sont interchangeables. Si l'anglais donne une impression d'immédiateté, au point de pouvoir se substituer à l'arabe de façon artificielle, le français donne plutôt une impression de documentaire. Puisqu'il n'est en rien associé aux événements du 11 septembre, tout récit qui l'utiliserait ne peut être autre chose qu'une parole rapportée, et surtout modifiée. Ce genre de manipulation est donc plus directement visible. Ainsi, là où en anglais, l'intérêt premier était plutôt de signaler la proximité des deux discours, malgré leur écart aussi bien idéologique que linguistique, le français permet de se concentrer sur le fond même des discours et la portée de ceux-ci. L'alternance codique dans l'œuvre offre donc la possibilité de changer de perspective, de se rapprocher de l'événement pour le comprendre l'intérieur, avant de mieux prendre du recul pour en percevoir des liens insoupçonnés.

Le passage d'une langue à l'autre permet ainsi de structurer le discours, ou plus exactement, la manière dont il convient de le lire. L'alternance codique crée un parcours au sein de l'œuvre, juxtaposant ainsi les différentes perspectives existantes.

⁷³² Vinaver, Michel, 11 septembre 2001, Paris, l'Arche, 2003, p.64, 66, 68, 70.

Si étudier l’alternance codique soit comme élément au sein de la fable, soit comme un élément dramaturgique, permet de repérer au mieux les mécanismes de ces différents usages ; pour de nombreuses œuvres, il n’est pas si évident de les situer entre ces deux pôles. En effet, dans beaucoup de cas, l’alternance codique sert aussi bien la narration que la construction de l’œuvre. Ceci s’explique par le fait que la langue utilisée, et donc l’alternance entre elles, sert un besoin d’ancrage de l’œuvre dans un espace-temps donné.

B. Multiplication des langues, multiplication des espaces-temps ?

Parmi les informations que nous recherchons pour comprendre les choses, qu’elles soient œuvres de fiction ou faits divers, il y a les informations relatives au temps et au lieu : où et quand se passe l’action ? Dans un théâtre de la parole, comme le sont les dramaturgies plurilingues, les mots échangés participent à (re)construire cet espace-temps. Multiplier les langues, c’est aussi multiplier les informations. Mais sont-elles toutes fiables ? Ont-elles toutes le même statut ? Quels espaces-temps le plurilinguisme construit-il ?

1. Cartographie linguistique et imaginaire

Dans les dramaturgies plurilingues, la langue donne des informations essentielles qui permettent de poser des hypothèses aussi bien sur les personnages que les lieux où l’époque. Myriam Suchet parle d’embrayage hétérolingue :

« L’impact du texte hétérolingue sur la manière dont nous concevons “la langue” nous semble pouvoir s’expliquer par l’“embrayage hétérolingue”. L’embrayage, qui ancre un discours dans une situation d’énonciation au moyen d’un certain nombre de marqueurs (comme les déictiques “ici” et “maintenant” et les pronoms personnels “je” et “tu”), est opéré dans le texte hétérolingue par le fait même de changer de langue⁷³³. »

Les marqueurs habituels sont bien sûr toujours présents dans ces œuvres, d’autant que le plurilinguisme peut parfois n’intervenir que tardivement. En revanche, il rajoute bien des informations supplémentaires au texte. Habituellement, ces informations sont contenues dans le signifié du mot. On comprend les sens de « ici », « maintenant », « je » et « tu » sans s’arrêter sur le signifiant qui les porte. Or dans un contexte plurilingue, non seulement la langue du signifiant est à prendre en compte, mais en fonction des compétences linguistiques du public, le signifiant se substitue au signifié. C’est ce qui fait dire à Myriam Suchet que les textes hétérolingues ne sont pas faciles à lire : ils exigent un engagement très fort du lecteur qui doit passer outre la perte de ses repères habituels. L’usage de différentes langues permet de renvoyer

⁷³³ Suchet, Myriam, *L’imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.28.

au monde extérieur, tout en interpellant, ou modifiant, les cartographies sociolinguistiques de celui-ci⁷³⁴. Chaque œuvre recrée alors sa propre situation d'énonciation :

« L'idéal serait d'aborder chaque texte hétérolingue comme une nouvelle planète, sans aucune idée préconçue quant à l'identité des langues qui s'y trouvent mises en œuvre⁷³⁵. »

C'est bien parce que nous avons des *a priori* sur les langues, ce qu'elles portent et représentent, que nous risquons parfois de mésinterpréter ce que nous lisons ou entendons. Or la position que nous prenons vis-à-vis d'une langue n'est pas nécessairement celle de l'auteur·ice, ou des personnages.

« S'il est impossible de lire un texte hétérolingue en prétendant avoir tout oublié de nos réflexes linguistiques, on perçoit en revanche aisément que celui-ci modifie les contours des langues familières et révèle l'arbitraire des cartographies linguistiques⁷³⁶. »

Les textes hétérolingues nous confrontent au fait que les frontières entre les langues ne sont pas naturelles, et surtout, qu'elles sont créées par des rapports de force. Malgré tout, l'identité des langues telles que nous les connaissons n'est pas si facile à oublier.

Un très bon exemple de ceci se trouve dans la pièce *Comme des oiseaux*⁷³⁷ de Wajdi Mouawad. La fable retrace le parcours d'une famille que l'histoire d'amour du fils vient secouer. Eitan, issu d'une famille juive, tombe amoureux de Wahida, d'origine arabe. Autour de cette histoire, les secrets de famille ressortent et c'est un véritable voyage de la mémoire qui s'opère lorsqu'Eitan et Wahida se rendent en Israël. Dans la scène suivante, lors du repas de Seder, la Pâque juive, Eitan souhaite annoncer à ses parents qu'il est en couple avec Wahida. Comprenant qu'elle n'est pas juive, David, son père, le prend comme une trahison. Il prend à partie Etgar, son propre père, rescapé des camps.

« David : Cet homme a vu sa mère se faire abattre d'une balle tirée dans l'indifférence d'une cohue à la descente d'un train à bestiaux et depuis cette détonation, que tu le veuilles ou non, il nous incombe, à moi, à toi, à tes enfants et aux enfants de tes enfants, une responsabilité de survie puisque personne ne portera à notre place le goût de la cendre de nos familles disparues.

Eitan : En quoi l'un empêche l'autre ?

David : Tu ne peux pas participer à la disparition !

Eitan : En quoi aimer y participe !

David : La transmission, la chair, le sang.

Eitan : Qu'est-ce que tu connais au sang, à la chair, toi ?

David : Par qui deviens-tu juif ? Réponds, par qui ? Par qui tu es juif ?

Eitan : Par ma mère !

Norah : Vous vous égarez et vous nous égarez et vous m'empoisonnez la vie tous les deux !!

⁷³⁴ *Idem*, p.29.

⁷³⁵ *Id.*, p.37.

⁷³⁶ Suchet, Myriam, *Op. cit.*, p.37.

⁷³⁷ Mouawad, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Léméac/Acte Sud – Papiers, 2018

David : Et les enfants qui naîtront de vous, est-ce qu'ils naîtront juifs si leur mère a le nom qu'elle a ?
 Eitan : Mais je m'en fous que mes enfants ne soient pas juifs !
 David : C'est ce que je dis !
 Eitan : Tant mieux, putain, ils seront débarrassés, libérés !
 David : C'est ce que je dis ! Tu participes à la disparition, et tu n'en as pas honte et tu nous insultes, tu insultes la mémoire de ton grand-père !
 Etgar : Mais non !
 David : Et tu oses me dire ça dans la langue des bourreaux !
 Norah : C'est la langue de sa mère, ça n'a rien à voir avec les bourreaux, arrête aussi de le provoquer ! Arrêtez ! Ça me rend malade de vous voir comme ça ! Qu'il l'aime merde, qu'il l'aime ! Qui dit que ça va durer, ça ne va pas durer. Il ne vient pas nous annoncer qu'elle est enceinte ? Elle n'est pas enceinte ? Est-ce qu'elle est enceinte⁷³⁸ ? »

L'enjeu de la langue est ici extrêmement vivace. David insiste sur l'importance de la transmission de leur histoire, et sur la nécessité du devoir de mémoire. Dans le cadre de cette histoire, l'allemand est une langue menaçante, c'est celle des bourreaux. Or, cette famille vivant à New York, la vie a voulu que David épouse Norah, d'origine allemande. Pour elle, l'allemand est *sa* langue de cœur. La pièce ne nous donne pas l'occasion de savoir quel rapport particulier, et potentiellement conflictuel, elle peut entretenir avec elle en tant que femme juive. Toujours est-il que dans le cadre de ce repas, elle voit sa langue, et par extension elle-même, être renvoyée aux bourreaux. Elle voit son époux reprocher à son fils d'utiliser la langue qu'elle lui a transmise, tout en rappelant que dans la tradition juive, c'est la mère qui transmet. Il y a donc un paradoxe qui se matérialise au sein de la langue : Norah ne peut transmettre qu'en partie son histoire, et si David, en choisissant de parler la langue de sa mère, se rallie à elle, c'est pour mieux être associé aux nazis, rejetant ainsi du même coup l'identité juive de Norah.

Il est à noter que lors de sa création en France en 2018, la pièce est donnée sans un seul mot de français. Elle est en anglais, allemand, arabe et hébreu, les surtitres étaient directement intégrés au décor. Mais dans sa version publiée, d'où est extraite la citation, le texte est intégralement en français, sans même la mention des langues utilisées pour chaque réplique. À la lecture, nous sommes donc obligés de chasser les indices pour reconstituer le puzzle linguistique de la famille. Or, je sais que ces indices sont présents, car j'ai pu assister à une version mise en scène de la pièce, ce qui ne sera pas nécessairement le cas de tous les lecteur·ices. Paradoxalement donc, une transcription purement monolingue en rend la lecture plus opaque et empêche la compréhension directe d'un des enjeux traversant la pièce : l'histoire familiale aux prises avec l'Histoire, son impact sur les trajectoires individuelles et les tentatives de chacun de trouver sa place. Les différentes langues font entendre les conflits, les alliances,

⁷³⁸ Mouawad, Wajdi, *Tous des oiseaux*, Léméac/Acte Sud – Papiers, 2018, p.27-28.

les liens et les transmissions de façon tangible et immédiate. De sorte que, comme Myriam Suchet l'explique, les textes hétérolingues nous obligent à reconsidérer les cartes sociolinguistiques. Une pièce comme *Tous des oiseaux* montre efficacement comment fonctionnent ces cartographies à un niveau individuel et nous oblige à nous interroger sur ce que nos langues transmettent en plus de leur pure fonction communicative.

Non seulement les œuvres plurilingues obligent à s'interroger sur le rapport aux langues, mais elles forcent aussi à remettre en cause la transparence du mot. Myriam Suchet signale ainsi que penser qu'associer automatiquement langue étrangère et réalité étrangère relève d'une illusion⁷³⁹ :

« La conception selon laquelle le langage est, fondamentalement, *transparent*, repose sur un privilège accordé à sa fonction représentative, privilège que j'appellerai désormais "représentationalisme" ; ce privilège résulte d'une mise entre parenthèses, caractéristique de l'ancienne analyse, de la dimension pragmatique du langage, c'est-à-dire de son utilisation dans le discours⁷⁴⁰. »

Considérer la langue comme transparente, c'est la restreindre à sa fonction communicative, comme si elle ne portait rien d'autre en elle. De fait, si elle se limitait à ce « représentationalisme », apprendre une nouvelle langue serait finalement simple, et traduire un texte relèverait de la tâche accessible à quiconque parle plusieurs langues. L'alternance codique dans ces œuvres n'a pas uniquement une fonction mimétique. On ne passe pas par une autre langue parce qu'elle correspond mieux à la réalité, mais pour affirmer un renvoi au monde réel.

« Pour le dire autrement : l'effet de réel produit par l'insertion d'un emprunt tient moins à l'adéquation du terme à la chose désignée qu'au fait que son énonciation affirme un ancrage dans le monde⁷⁴¹. »

Ce qui compte ce n'est pas la pertinence du terme utilisé, ce n'est pas le mot, mais bien ce à quoi il se rattache. Au-delà d'utiliser un simple mot, c'est une référence au réel auquel il appartenait initialement qui est utilisée. Ce mécanisme s'observe notamment dans *Trust* et *Nothing hurts*⁷⁴² de Falk Richter. Dans ces deux pièces, l'anglais est utilisé presque de manière anecdotique, mais sa présence reste régulière tout au long de l'œuvre. Dans *Trust*, l'anglais est utilisé pour la première fois dans la scène « La quatrième génération ». Cette scène est en fait

⁷³⁹ Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.39.

⁷⁴⁰ Récanati, François, *La Transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, « l'Ordre philosophique », 1979, p.49.

⁷⁴¹ Suchet, Myriam, *Op. cit.*, p.39.

⁷⁴² Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

une tirade constituée d'une seule et même phrase courant sur six pages. Le passage par l'anglais a en premier lieu un rôle rythmique puisqu'il vient casser la lancinante causée par la longueur de la phrase qui semble ne jamais s'arrêter. Il est aussi beaucoup utilisé comme citation, ce qui non seulement donne de l'air au texte, mais l'ouvre aussi en renvoyant à un monde extérieur.

« Par exemple Judith chante *Love etc.* des Pet Shop Boys dans une variante bossa nova pour lounge bar, comme si Kay l'entendait à la radio lors d'un trajet en taxi qui le mène à l'aéroport Charles de Gaulle, au cinquième étage du Centre Pompidou, aux archives vidéo, où il reste toute la journée avec un café et un croissant à regarder des vidéos où de petits enfants aux visages blafards, presque morts, adossés à de gigantesques machines à calculer ne font rien d'autre que regarder devant eux, les yeux vides, et écouter une voix informatique qui, à intervalles irréguliers, prononce une série désordonnée de phrases à l'intérieur de la pièce stérile, très éclairée :

There is more to life than laundry

The crystal rabbit

The Shape of time to come

High Profile

The simple truth about dish washing

One free phone call

And bring you free choice

The fine art of snacking

Kay jette un regard rapide à l'installation et se souvient des nuits passées avec son amie d'enfance Beate lors d'un long voyage au milieu d'un paysage de fjords norvégiens, pendant lequel ils n'avaient cessé d'écouter HUMAN BEHAVIOUR de Björk en boucle⁷⁴³ [...] »

Les irruptions de l'anglais sont ici de constantes références à un ailleurs, ce sont des citations. Deux de ces irruptions sont des titres, de chanson et d'album. Ces deux œuvres sont bien des œuvres réelles que l'on peut retrouver rapidement. Même sans connaître ces chansons, il y a de fortes chances que l'on ait déjà entendu ces noms. Quant à la série de phrases en anglais, elle fait référence à une œuvre en particulier qui est ici décrite. Si bien que dans ce court passage, l'anglais renvoie constamment à un monde extérieur au fil de pensée qui se déroule dans cette scène. Que l'on soit capable d'identifier ou non ces œuvres, qu'on les connaisse ou non, la présence de l'anglais leur donne un air de véracité : ces éléments sortent du flot de paroles et de ce fait, nous ramènent à la réalité. Cette scène étant une longue phrase de plusieurs pages,

⁷⁴³ Richter, Falk, *Op. cit.*, p.19-20.

on finit nécessairement par se perdre dedans, et ce qu'on la lise ou qu'on l'entende, comme si la longueur provoquait tôt ou tard une forme de léthargie. Ces références en anglais provoquent un effet de réveil, puisque soudainement nous sommes rappelés au réel, réel que nous connaissons et qui s'invite subitement sur scène. D'autres références sont régulièrement évoquées au fil de ce long passage, mais le changement de langue fait ressortir d'autant plus ces références, comme pour rappeler que le réel serait inévitable et partout présent.

On retrouve aussi cet usage de l'anglais dans *Nothing hurts*, mais de façon légèrement différente. L'anglais n'est ici plus citation, mais élément de titre. La pièce est découpée en scènes qui sont annoncées par un numéro et un titre. Par moment, certaines scènes sont à nouveau redécoupées par ce qui semble être des intertitres qui interrompent la scène sans qu'on sache bien quel serait leur statut (est-ce qu'il s'agit d'un élément de texte, ou effectivement un titre qui, tout comme les didascalies, ne sert qu'au découpage ?). Ils sont d'ailleurs mis en dehors du reste du texte puisqu'ils sont centrés et écrits en majuscules. Ces titres et intertitres sont souvent en anglais : « Long Distance Relationship⁷⁴⁴ » à l'intérieur de la scène 1 « L'hiver », la scène 2 et son sous-titre « Crash (To somebody, to myself, to the bloods, to the bones, and to count the bones⁷⁴⁵) », la scène 3 « Chill-out⁷⁴⁶ », avec à l'intérieur de celle-ci les intertitres « Maybe it's just difficult to become one⁷⁴⁷ », « I can be cruel and I don't know why⁷⁴⁸ ». Certes, tous ces titres et intertitres ne sont pas en anglais, toutefois, cette façon de faire irruption dans le texte avec une autre langue vient là aussi donner un effet de rythme, et d'artificialité. De fait, ces titres créent un découpage dans le découpage, ainsi qu'un effet d'annonce. Si dans *Trust*, le recours à l'anglais semblait logique, puisqu'appartenant à des références bien réelles, ici, l'anglais vient renforcer le caractère artificiel du découpage théâtral, y compris des discussions qui se jouent à l'intérieur des scènes. De fait, donner des titres à ces scènes, titres qui viennent finalement résumer le contenu en quelques mots, et notamment en anglais, rappelle le découpage en usage dans les séries où chaque épisode est titré.

D'autant que dans cette pièce, certains éléments de dialogue sont aussi en anglais. Parmi les personnages, le DJ ne parle qu'anglais et Bibiana est obligée de changer de langue et de passer par l'anglais pour avouer ces sentiments à Sylvana. L'anglais est donc ici très fortement associé au monde de la nuit, de la fête, du showbiz ; par extension, l'anglais pose donc la

⁷⁴⁴ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005), p.96.

⁷⁴⁵ *Idem*, p.98.

⁷⁴⁶ *Id.*, p.111.

⁷⁴⁷ *Id.*, p.113.

⁷⁴⁸ *Id.*, p.116.

question de l'artificialité des sentiments, du discours, et des postures prises par les personnes qui le parlent. L'anglais renvoie toujours à un réel existant en dehors de la pièce, mais cette fois en exhibant l'artificialité de ce réel. Finalement, de la pièce écrite ou du réel dont on nous rappelle régulièrement l'existence, lequel est le plus artificiel ?

Chaque œuvre plurilingue offre donc un certain rapport à la réalité : en recréant un rapport à la langue, elles recréent un rapport à l'ici et maintenant. Myriam Suchet propose d'analyser la scénographie ainsi créée par le plurilinguisme dans une œuvre :

« Nous nous attacherons ici à décrire la textualisation d'espaces qui servent de point d'ancrage énonciatif dans chacune des œuvres. Basculée dans le texte, la géographie suscite des cartographies imaginaires qui achèvent de modifier les tracés linguistiques hérités pour inventer des zones de partages inédites⁷⁴⁹. »

La langue fait partie des éléments de contexte grâce auxquels nous savons où et quand se joue la fiction. Or, la façon dont la langue est utilisée participe à brouiller nos repères et nous oblige à les reconsidérer. Par exemple, dans la série *The Boys*⁷⁵⁰, une uchronie se déroulant aux États-Unis et se jouant donc en anglais, on trouve le personnage de Frenchie. Dès son introduction, ce sobriquet place d'ores et déjà le personnage comme venant d'un ailleurs, ailleurs qui le définit tellement que cela devient son nom. Le personnage parle avec un accent marqué et n'a que rarement l'occasion de parler sa propre langue, à l'exception de quelques mots isolés ici ou là. Son nom, son accent et ces quelques irrptions du français suffisent à dessiner la carte de sa biographie... sauf peut-être pour les locuteur·ices du français. L'acteur choisi, Tomer Kapon, est israélien, et semble-t-il, ne parle pas français lui-même. Ceci pourrait expliquer le choix de le faire parler en français le moins possible, car dès la première phrase complète, la suspension d'incrédulité est rompue : il est impossible de croire plus longtemps que Frenchie est *réellement* français. Un « je sais pas » suffit pour que les francophones prennent conscience de la supercherie : les intonations ne correspondent à rien, la prononciation rend la reconnaissance des mots difficile. L'expression est idiomatique et devrait donc pouvoir être reconnue rapidement. Mais en lieu et place d'un effet de reconnaissance, la prononciation ne correspond à rien dans la mémoire sonore des locuteur·ices. Pire encore, dans la saison 2, Frenchie doit négocier avec des ressortissants hawaïens. Tout le monde parle donc le français, et ce passage dans une autre langue que l'anglais vient les poser comme en dehors de cette société où l'anglais règne en maître. Mais là encore, les acteurs n'étant pas locuteurs du français, il est en réalité

⁷⁴⁹ Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.59.

⁷⁵⁰ Kripke, Eric, *The Boys*, Amazon fiction, Original Film, 2019

extrêmement compliqué pour le public francophone de comprendre ce qui se dit sans sous-titres. L'ironie de la chose est donc la suivante : ce groupe parle français dans une fiction anglophone, ce qui les définit comme étrangers, mais les locuteur·ices du français ne peuvent les comprendre directement, ce qui pour eux aussi les définit comme extérieurs, rejetant ainsi Frenchie et les Hawaïens en dehors de toutes les appartenances possibles.

Comme le dit Suchet, la langue joue donc un rôle crucial dans notre manière de dessiner et redessiner les cartographies présentes dans les dramaturgies plurilingues ainsi que les personnages qui les traversent. On peut ainsi observer différentes logiques cartographiques dans les œuvres du corpus : des lieux « flottants », des lieux « hors du temps » et des lieux « ancrés dans un ici et maintenant ». Comme toujours, ces catégories ne sont pas aussi absolues qu'elles peuvent paraître et certaines pièces peuvent osciller entre plusieurs pôles. De plus, ce que le personnage de Frenchie dans *The Boys* nous montre, c'est qu'encore une fois, en fonction de nos compétences linguistiques et culturelles, notre perception d'un même personnage, donc du contexte qui l'entoure, change complètement. La répartition des œuvres dans la typologie ici proposée n'est donc aucunement une répartition absolue, mais une proposition faite à partir de mes propres perceptions et compétences, afin de comprendre les mécanismes qui se jouent ici.

2. Vous êtes ici (et maintenant)

Dans plusieurs œuvres du corpus, l'ancrage aussi bien temporel que géographique est très clair. C'est notamment le cas de *11 septembre 2001*⁷⁵¹ dont le titre ancre déjà la pièce dans un lieu et un temps donné extrêmement précis, d'autant plus précis qu'il s'agit d'un événement traumatique connu par cette date. De fait, dès le titre, nous savons à quoi nous attendre et nous pouvons avoir une idée de ce que la pièce va raconter. Le choix du bilinguisme continue justement ce travail d'ancrage. Le texte est donné en anglais, car il s'agit de propos rapportés, et que c'est la langue dans laquelle ils ont été prononcés. Vinaver précise même qu'il s'agit « d'anglais américain », ce qui ancre d'autant plus la pièce par la langue. Une précision d'autant plus nécessaire que l'anglais est aujourd'hui la *lingua franca* au niveau mondial. Préciser qu'il s'agit de sa variante américaine replace cette langue à un niveau local. Par effet miroir, le français vient se poser comme une langue extérieure au conflit, une langue presque « neutre » (si tant est qu'une telle chose soit vraiment possible) dans laquelle on viendrait rendre compte du conflit.

⁷⁵¹ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

*Le 20 novembre*⁷⁵² de Lars Norén présente un mécanisme relativement similaire. Le titre fait aussi directement référence à la date de l'événement, sujet de la pièce. Néanmoins, le renvoi est bien moins évident. Il s'agit d'un événement allemand qui, s'il s'inscrit dans un phénomène mondial, n'a trouvé que peu, voire aucun, écho à l'international. Toutefois, ce titre sous forme de date, avec le déterminant défini « le » laisse tout de suite entendre qu'il ne s'agit pas de n'importe quel 20 novembre, ce qui donne ainsi un vernis documentaire à la pièce. Lars Norén prend toutefois bien plus de distance avec le matériau de base. Là où Vinaver tisse les citations, Norén les reformule, les réarticule, et construit autour une toute nouvelle structure pour accueillir les dires du tireur. De fait, la langue majoritaire de la pièce n'est pas celle de l'événement. Au contraire, l'allemand est réduit à sa portion congrue. Pire encore, il est réduit à des références au nazisme. Ce déplacement des langues a deux effets : sortir l'événement de sa langue pour montrer qu'il s'agit d'un problème de société plus général qu'il convient de traiter comme tel plutôt que de le considérer comme du fait de quelques individus ; et montrer à quel point l'allemand (et par extension les natif·ves de cette langue) est encore réduit au spectre du nazisme, au point qu'il peut être difficile pour les Allemand·es de s'en extraire et de se construire. Les langues ici sont donc bien repérées et repérables, mais elles provoquent des déplacements par rapport à l'imaginaire collectif.

*The Cave*⁷⁵³ procède différemment. Chaque acte est assigné à une période et un lieu qui correspondent au moment et à l'endroit où ont été interrogé·es les personnes que l'on entend. De fait, ces lieux et périodes constituent la structure même de l'œuvre. Si l'anglais reste la langue majoritaire, car c'est dans cette langue qu'ont eu lieu les interviews, d'autres langues viennent s'immiscer au fil de l'œuvre : la scène 13 de l'acte I, appelée *Genesis*, reprend ainsi un extrait de la Torah chantée en hébreu ; presque comme un effet miroir, la première scène de l'acte II, appelée *Surah 3*, et reprenant un extrait du Coran, est chantée en arabe. Si ces interventions sont très ponctuelles, elles suffisent néanmoins à réancrer tout le discours des personnes dans une histoire et un héritage culturel et religieux. Ce n'est donc pas ici la quantité qui prime, mais quel type de langue est utilisé : langue quotidienne, ou d'usage, et langue (des textes) sacrée. L'arabe et l'hébreu permettent d'ancrer les discours entendus dans une histoire séculaire qui dépasse l'instant épinglé par les interviews. Enfin, la mise en scène offre aux yeux d'autres langues : sur les écrans présents sur scène, au moment où les textes religieux sont affichés, on peut voir en simultané leur traduction en français, anglais ou allemand apparaître

⁷⁵² Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁷⁵³ Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

en rythme. Lorsqu'il y a transcription des discours, la traduction apparaît elle aussi de manière simultanée. Si l'anglais est la langue qu'on entend majoritairement, le traitement égalitaire d'autres langues le ramène à son statut de langue quotidienne, face aux langues plus chargées religieusement que sont l'arabe et l'hébreu.

Certaines pièces vont être entre deux points du triangle, ce qui à cet endroit signifie que l'on peut les repérer *a minima* comme appartenant à une période précise, mais dont le lieu reste flottant, ou peu important. C'est le cas par exemple de *L'Européenne*⁷⁵⁴ de David Lescot. La pièce a lieu en amont de l'année du dialogue interculturel, comme annoncé par l'un des personnages. Cet événement a bien eu lieu en 2008 et il est facile d'en retrouver la trace. En revanche, le lieu où se tient la pièce reste flottant. Il pourrait aussi bien avoir existé qu'être purement fictif. De plus, si les différentes interactions qui y sont dépeintes sont pour la plupart vraisemblables, les moments de chœur viennent rompre cet aspect réaliste de l'œuvre et ainsi rappeler sa fictivité.

De pièces comme *Nothing hurts* et *Trust*⁷⁵⁵ procèdent de façon quelque peu similaire. Cette fois, il n'y a pas forcément d'événement auquel on pourrait se raccrocher pour dater la pièce. Pourtant, différents indices permettent de savoir qu'elle se joue à une période contemporaine. Dans *Trust*, on trouve mention de chansons, d'albums, d'artistes, qui peuvent être facilement datés. De même, certains passages du texte font référence à des fonctionnements économiques repérables : sans qu'ils soient nommés, certains passages de la pièce ne sont pas sans rappeler différents scandales des milieux de la finance et de l'entreprise. La même chose s'applique à *Nothing hurts*. Cette fois-ci, les choses se passent dans les mondes de l'art et de la fête. Si on ne peut pas dater les événements, la présence d'un DJ, les interviews des artistes, les références à des cérémonies de récompense sont autant d'indices qui nous confortent dans l'idée de la contemporanéité des événements présents.

De fait, dans ces pièces, si on peut avoir une idée du moment où les choses se passent, le lieu semble flottant. C'est d'ailleurs le cas des pièces se trouvant au point suivant du triangle.

3. Partout et nulle part

Les pièces appartenant à cette catégorie peuvent appartenir à une période repérable, mais il est en revanche difficile de les localiser ; ce qui peut créer un paradoxe, car le lieu semble pourtant important dans ces pièces tout en échappant à la possibilité d'être clairement nommé.

⁷⁵⁴ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁷⁵⁵ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

C'est par exemple le cas des pièces Nicoletta Esinencu *Fuck you Eu.ro.Pa !* et *Sans sucre*⁷⁵⁶. Tout au long des deux pièces, des indices sont glissés çà et là. Ils permettent de repérer le moment et le lieu de l'action. Les deux pièces se déroulent sur plusieurs années puisque le but est de voir comment les personnages évoluent alors que le monde autour d'eux ne cessent de bouger : les restrictions alimentaires imposées par le bloc de l'Est, les personnes qui essaient de passer à l'Ouest (et la façon dont elles sont punies pour ça), la façon dont tout le monde se juge, se surveille, se dénonce, comment certaines personnes de la famille montent les échelons hiérarchiques et les avantages que cela leur apporte ou non, les frontières qui bougent constamment, le spectre de l'Europe et des États-Unis qui apparaissent comme un Eden face à la dureté du régime soviétique, etc. De fait, les années passent à mesure que les personnages racontent. Le temps est repéré, mais avec une certaine lâcheté. C'est peut-être ce passage du temps qui rend difficile, ou inutile, le repérage du lieu. En effet, il sera difficile de conclure plus précisément que « cela se passe dans le bloc de l'Est », ce qui finalement reste une zone des plus vastes. Pour *Fuck you Eu.ro.pa !*, on peut éventuellement mieux repérer le pays où les choses se passent, mais avec parfois un certain doute : Roumanie ou Moldavie ? Et de fait, la narration et l'évolution des frontières font que les deux réponses peuvent sembler correctes à différents moments. Le plurilinguisme dans les deux pièces vient rendre le lieu d'autant plus flottant : anglais, allemand et russe s'invitent régulièrement, non pas parce que l'action se déroule dans des pays parlant cette langue, mais pour signifier un rêve d'ailleurs, un sentiment d'invasion, de confrontation. Au-delà des frontières, les langues dans ces deux pièces montrent la façon dont les idéologies et les imaginaires se percutent, piégeant les individus au milieu. Passer d'une langue à l'autre dans ces pièces, revient à passer d'un lieu fantasmé à un autre.

On trouve quelque chose de similaire dans *À la renverse*⁷⁵⁷ de Michel Vinaver. Les lieux sont à la fois précis et complètement vagues : une usine, un plateau de télévision, un aéroport, une salle de réunion. Ce sont des lieux bien précis, mais finalement très impersonnels. Ils semblent réels, mais appartiennent à la fiction. On renvoie à des lieux et possibles vraisemblables. La langue vient d'autant plus participer à cette impression d'entre-deux. L'usine étant basée en France, tout comme l'émission de télévision, le français est la langue majoritaire. L'anglais en revanche n'est utilisé que dans l'aéroport ou lors des réunions du conseil d'administration. De fait, cette langue participe donc à brouiller d'autant plus les frontières : elle crée un écart avec les ouvrier·es de l'usine, mais surtout, comme il s'agit d'un

⁷⁵⁶ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁷⁵⁷ Vinaver, Michel, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002

anglais des affaires, il est d'autant plus difficile de le relier à un quelconque lieu. Les deux langues marquent aussi bien un écart géographique entre des lieux indéplaçables (l'usine occupée, les plateaux de télévision) et des lieux nébuleux où les décisions sont prises de manière complètement déconnectée du terrain. Au-delà de la géographie, les deux langues symbolisent les écarts de pouvoir entre les deux groupes : il y a ceux qui ne peuvent pas partir, et ceux qui peuvent aller partout.

*L'escalier des aveugles*⁷⁵⁸ présente une autre forme de paradoxe quant au lieu où se déroule l'œuvre. Là encore, même sans pouvoir arrêter une date particulière à l'écoute de l'œuvre, la présence de Luc Ferrari lui-même ainsi que les bruits de moteur, et plus largement les bruits de la ville, qui entourent constamment les protagonistes permettent là encore de comprendre que l'œuvre se joue à une époque contemporaine. Le paradoxe étant que le titre de l'œuvre fait référence à un lieu, lieu auquel les protagonistes reviennent tout le temps et autour duquel ils évoluent. Pourtant, ce lieu nous apparaît comme flottant. De là où nous sommes, les sons qui nous parviennent, et qui ont été pris sur les lieux mêmes, ressemblent finalement à de nombreux lieux en villes. En partant d'un lieu précis, défini par ses bruits et la langue de ses habitant·es, Ferrari nous renvoie étrangement à d'autres lieux, aussi bien imaginaires que connus, ce qui crée une impression de flottement à cause de cette juxtaposition propre à chacun·e.

Ces lieux sont flottants, mais restent encore ancrés dans une certaine époque. Il nous reste à étudier les pièces qui échappent à toute tentative de localisation, qu'elle soit géographique ou historique.

4. Jet lag

Pour les pièces suivantes, le rapport au temps ou au lieu est complexe et difficile à résumer. Ces pièces se jouent presque en dehors du temps et de tout lieu connu.

*Die Hamletmaschine Oratorio*⁷⁵⁹ de George Aperghis présente une approche particulière sur ces questions. L'œuvre originale de Shakespeare se déroule au Danemark. Elle n'indique aucune date, mais on peut supposer qu'elle est contemporaine ou légèrement antérieure à son écriture, soit avant 1603, date de la première publication de l'œuvre, la date de l'écriture restant difficile à estimer précisément. L'œuvre d'Heiner Müller vient encore complexifier tout cela. L'œuvre fait mention d'ordinateur, de voitures, de moteurs, et on trouve

⁷⁵⁸ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁷⁵⁹ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000

même des références à la Seconde Guerre mondiale. La datation se retrouve encore perturbée. Quant au lieu, il devient presque complètement accessoire, anecdotique. Il est bien fait mention du Danemark, mais de manière détournée puisque c'est l'acteur qui annonce qu'il joue Hamlet du Danemark. Cette version de la pièce préfère s'ouvrir sur les ruines de l'Europe, plaçant ainsi la pièce et le personnage d'Hamlet dans un contexte plus large que celui de l'origine. Enfin, l'œuvre d'Aperghis rajoute une nouvelle dimension à ces différents éléments. Il ne s'agit pas cette fois de réécrire le texte ou de réinterpréter le mythe qu'est devenu ce personnage. Mais de proposer de manière juxtaposée l'œuvre d'Heiner Müller, en allemand, et une traduction française qui l'accompagne. De fait, il devient encore plus difficile d'imaginer à quel lieu se rattache l'œuvre, puisqu'elle nous est donnée à entendre dans deux langues différentes, dont aucune ne correspond à l'œuvre originelle, ou à l'origine du personnage d'Hamlet. Cette superposition de langues crée aussi une impression de décalage et de flottement chronologique : à la manière des différentes strates terrestres qui cartographient le temps qui passe, les différentes langues présentes dans l'œuvre montrent le chemin qu'elle a pris depuis l'écriture par Shakespeare, la réinterprétation de Müller et la mise en musique d'Aperghis. On ne peut plus dater l'histoire, car ce que l'œuvre montre, c'est la façon dont elle traverse le temps.

Toujours de Georges Aperghis, *Machinations*⁷⁶⁰ propose encore une fois un rapport au temps et au lieu particulier puisque ces deux données semblent finalement peu essentielles. Pourtant, il y a un certain ancrage de fait, vu la place centrale donnée à la machine qui répond aux diseuses. Cependant comme elle est mise au même rang que les diseuses, le fait qu'elle dépende d'une époque particulière n'est finalement pas pertinent. Cette humanisation de la machine crée ainsi un flottement qui rend impossible, ou en tout cas non pertinent, de situer l'œuvre dans le temps. De la même façon, le lieu de l'œuvre est complètement flottant, aucun indice ne nous est donné, et cela ne paraît pas non plus pertinent. Comme si l'œuvre cherchait à créer ses propres points d'ancrage : il ne s'agit plus de savoir où et quand on parle, mais plutôt qui et comment on parle.

On observe quelque chose d'assez similaire dans *Monnaie de singe*⁷⁶¹ de Didier Galas. Les personnages présentés sont pourtant très datés puisqu'ils viennent tous les trois de formes relevant du théâtre classique, répertorié. De la même façon, ils appartiennent à des traditions repérées comme étant d'une culture en particulier. Toutefois, leur présence simultanée vient complètement rebattre les cartes. Ils ne sont pas censés pouvoir se croiser, et pourtant ils sont

⁷⁶⁰ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

⁷⁶¹ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

là tous les trois. Cette collusion crée une sorte d'onde de choc qui réduit à néant toute tentative de repérage géographique ou chronologique. Seul compte l'ici et maintenant qui rend possible un tel événement. Même chose pour *La Scène*⁷⁶² de Valère Novarina où de multiples personnages de tous genres se croisent : personnages mythiques, mythologiques, personnes célèbres, archétypes, machines, techniciens, etc. Cette prolifération mêlant réel, mythe et figuratif rend là aussi impossible toute datation, ces personnages n'étant pas censé pouvoir se croiser. N'existe alors plus qu'un ici et maintenant devenu son propre écosystème indépendant du monde extérieur dont il se nourrit selon ses propres règles.

Enfin, des pièces comme *The great disaster*⁷⁶³ et *Le voisin d'en face*⁷⁶⁴ viennent fermer notre triangle puisqu'elles sont à la fois parfaitement repérables dans un lieu et un temps, tout en s'en extrayant. La pièce de Kermann raconte un événement précis : celui du naufrage du Titanic. Il est donc daté et connu. Idem pour le lieu de l'événement. Pourtant, le récit du personnage est bien plus large que ce simple événement : il retrace sa propre vie, en élargissant ainsi le cadre de l'histoire à son propre parcours, aux lieux qu'il a traversés et aux époques correspondantes. Si cet élargissement peut encore sembler cohérent, le récit de Giovanni est traversé par de régulières références anachroniques au futur du personnage, qui est en fait le passé de l'auteur et du public. Il y a ainsi une confusion qui se crée et qui rend presque le sujet central, à savoir le naufrage du Titanic, accessoire pour raconter un naufrage plus général et social. À l'inverse, l'œuvre de Martínez León ne se base pas sur un événement particulier. Elle constate plutôt un état des lieux. Mais cet état des lieux est bien dépendant d'événements historiques que sont la colonisation de l'Algérie par la France, la guerre d'indépendance, et le traitement réservé aux descendants des immigrés d'Algérie. La pièce porte en elle cet héritage historique sans jamais le nommer. Elle propose une situation aux contours à la fois flous et pourtant parfaitement repérables. Ici pas de personnages ou de fable à proprement parler, seulement deux langues qui se font face, se heurtent, et parfois se rapprochent. Cette dépersonnalisation permet de traiter de thématiques complexes sans les aborder de front. Où et quand sont repérables, mais ne sont pas les informations importantes pour comprendre les mécaniques ici mises en jeu.

Ainsi, le plurilinguisme dans ces œuvres modifie, comme le dit Myriam Suchet, les cartographies linguistiques et/ou imaginaires. Il redessine un contexte propre à l'œuvre. Ce

⁷⁶² Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

⁷⁶³ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

⁷⁶⁴ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : [https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face](https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisin-den-face) consulté le 08/05/19]

contexte peut rester fidèle à la réalité qu'il souhaite représenter, en y apportant toutefois des nuances ou des modifications qui l'élargissent afin de pouvoir mieux l'appréhender. Le plurilinguisme peut aussi mêler les lieux, en mettant ainsi au jour les parcours et traversées des personnages, des rapprochements qu'on pensait impossibles et qui sont pourtant courants. Enfin, le plurilinguisme peut participer à construire l'écosystème propre d'une pièce, en recyclant le réel pour créer ses propres règles, son propre univers. Si ces pièces parviennent à s'émanciper d'un ici et maintenant, elles continuent néanmoins d'avoir besoin de ces éléments de temps et de lieux pour exister, même si elles en font quelque chose de tout à fait différent.

Dans cette partie, nous avons pu voir quels liens existaient entre le plurilinguisme tel que nous le connaissons dans le monde qui nous entoure, et celui qui nous est proposé dans les dramaturgies plurilingues.

Tout d'abord, pour survivre dans un espace plurilingue, dans le monde comme dans la fiction, il faut que le groupe puisse s'ancrer. Chaque œuvre, à sa façon, propose ses propres règles et son propre fonctionnement. Pour cela, elle dessine tout d'abord des bases communes à partir desquelles elles peuvent recréer une convention grâce à laquelle l'œuvre reste lisible et accessible. C'est dans le cadre de cette conversation que personnages comme artistes vont pouvoir exprimer leur propre liberté de création, et finalement réinventer un rapport à la langue.

Ce rapport à la langue existe dans une tension entre l'authenticité et le fantasme. Certaines œuvres cherchent à se parer des atours du réel, pour finalement s'en détourner. La langue joue un rôle essentiel dans cette mascarade : elle fait partie des éléments qui donnent cette impression de « vrai », « d'authentique ». De sorte que le rapport à la langue présent dans une œuvre vient en fait matérialiser un certain rapport au réel.

Il est alors possible de repérer les mécanismes qui relient langue et réel. Tout d'abord, le plurilinguisme est un outil de repérage, de reconnaissance, aussi bien à l'intérieur de la fiction, que pour le public. À l'intérieur de la fiction, il dessine les frontières entre les groupes, mais plus particulièrement des lignes de faille : ces groupes sont souvent plus poreux qu'il n'y paraît au premier regard. La langue met en avant les héritages de chacun, retrace les déplacements aussi bien à travers l'espace qu'au fil du temps.

Le plurilinguisme sur scène interroge aussi la place de l'altérité. Bien entendu, parler différentes langues montre très rapidement la différence entre les individus, et vient parfois

tracer les camps. Toutefois, de par le travail de fictionnalisation entrepris, on peut parfois se rendre compte de la proximité profonde existant au-delà des différences apparentes. Sans tomber dans un utopisme qui voudrait qu'au-delà de toutes les langues réside nécessairement un universalisme fondateur, les dramaturgies plurilingues tentent de créer des passages entre les langues et les histoires pour mieux comprendre ce qui s'y joue.

Pour ce faire, elles reprennent les principes de l'alternance codique qu'elles utilisent à leur façon, parfois de manière extrêmement mimétique : elles reprennent des logiques de conversations plurilingues où les langues utilisées dessinent les groupes d'appartenance. Toutefois, même dans cet usage, elles dépassent la réalité en proposant des croisements impossibles, ou en déplaçant constamment les contraintes et critères qui décident de ces groupes. De plus, cette alternance codique peut aussi être le fondement même de l'œuvre. Elle en devient alors purement artificielle, mais a pour but de faire apparaître au grand jour des tensions habituellement dissimulées dans l'immobilisme des discours préconçus.

Ce jeu de construction plurilingue ne s'arrête pas aux limites de l'œuvre elle-même : il construit aussi un espace-temps bien particulier dans lequel la fable va pouvoir se jouer. Là encore, cet espace-temps peut être parfaitement mimétique ou au contraire purement fictif, voire évanescent. Même les espaces-temps mimétiques sont finalement eux aussi tordus par la présence d'un plurilinguisme qui n'obéit pas toujours aux règles habituelles. Si bien qu'aussi mimétiques que soient ces œuvres, elles ouvrent toujours une voie au sein des espaces-temps, même les plus connus.

Observer l'utilisation du plurilinguisme dans ces œuvres, aussi bien dans son rapport aux auteur·ices et à leur contexte, qu'à l'intérieur des œuvres, au niveau des personnages, de la fable et de la construction, fait ressortir plusieurs éléments essentiels qu'il convient maintenant d'explorer plus avant. Les dramaturgies plurilingues font entrer dans un même espace différents contextes, parcours, histoires. Elles font entrer par là même une immense subjectivité de réception puisque celle-ci est dépendante des compétences linguistiques et culturelles des publics, ainsi que de leur contexte de réception. Qui plus est, même lorsqu'elles cherchent à se montrer mimétiques, voire documentaires, elles passent par des chemins qui n'existent pas dans le monde qu'elles cherchent pourtant à dépeindre. En multipliant les langues, c'est un peu comme si les dramaturgies plurilingues cherchaient à multiplier leur chance de faire entendre le silence qui se cache derrière la réalité. Multiplier les langues, est-ce une tentative d'échapper aux non-dits et aux tabous présents dans chaque langue ? Les dramaturgies plurilingues tordent-elles la réalité pour mieux faire entendre le réel ? Multiplier les langues c'est s'obliger à

regarder de l'autre côté du miroir et à comprendre ce qui les constitue au plus profond. Qu'est-ce qui apparaît finalement au grand jour une fois ce travail de dissection terminé ?

*I am not here, but you can
Still write me
Like in the beginning
You're no longer next to me
But this is
How it's always been
You were a ghost
Before you became real
That's how we got to know
That's how we got to know⁷⁶⁵*

Partie III : La langue, les langues, et autres viscères

Dans la première partie, il s'agissait de définir l'objet de cette étude, de le repérer et de le décrire. La seconde partie visait à comprendre son fonctionnement : ce que permettent les dramaturgies plurilingues par rapport à leurs contreparties monolingues. Il nous reste encore à essayer de comprendre ce qui peut justifier l'ampleur prise par le phénomène. Comme cela a déjà pu être évoqué⁷⁶⁶, le plurilinguisme au théâtre est loin d'être un phénomène nouveau. On pourrait même poser l'hypothèse qu'à une époque où le théâtre était plus lié à une culture de l'oralité, il devait être dans certaines régions plutôt plurilingue par défaut que l'inverse⁷⁶⁷. Toujours est-il qu'à notre époque, le théâtre, comme la littérature, est pensé comme monolingue. Que de plus en plus d'œuvres s'emparent de la question de la présence des langues, que des artistes le revendiquent comme argument politique, n'est pas anodin, et dépasse la simple volonté de représentation mimétique.

Dans l'introduction de son ouvrage *Translating war: literature and memory in France and Britain from the 1940s to the 1960s*⁷⁶⁸, Angela Kershaw résume les liens entre la fiction et l'histoire en disant que certes, la fiction n'a pas la légitimité qu'a l'histoire, mais qu'elle permet de combler les blancs laissés par l'historiographie⁷⁶⁹. Elle souligne cependant que l'imagination reste limitée dans sa capacité à transmettre l'histoire :

« History can be fictionalised, but historical truth must not be compromised. The difficulty being, of course, that that "truth" looks different according to which side of the channel it

⁷⁶⁵ The Ocean, « Permian – The Great Dying », in *Phanerozoic I – Palaeozoic*, Metal Blade Records Inc, Pelagic Records, 2018. « Je ne suis pas là, mais tu peux / toujours écrire sur moi / Comme au commencement / Tu n'es plus à mes côtés / Mais c'est / Comme ça a toujours été / Tu étais un fantôme / Avant de devenir réel / C'est ainsi qu'on a su / C'est ainsi qu'on a su » [traduction personnelle]

⁷⁶⁶ Voir notamment « retour historique » p.42.

⁷⁶⁷ Cette hypothèse nécessiterait toutefois un vaste travail de recherche historique et linguistique afin d'être validée. Il ne faut donc voir ici qu'une réflexion qui m'est revenue au fur et à mesure de ce travail sans n'avoir jamais pu aller plus loin.

⁷⁶⁸ Kershaw, Angela, *Translating war : literature and memory in France and Britain from the 1940s to the 1960s*, Cham, Switzerland Palgrave Macmillan, 2019

⁷⁶⁹ *Idem*, p.2.

is viewed from⁷⁷⁰. »

L'ouvrage de Kershaw, comme son titre l'indique, s'intéresse à la question de la langue choisie (ou le cas échéant *des* langues choisies) dans la littérature relative à la Seconde Guerre mondiale. Cette interrogation posée sur le lien entre fictionnalisation et représentation historique me semble justement une piste de réflexion pertinente pour comprendre ce qui justifie, peut-être, la présence de plus en plus forte du plurilinguisme sur scène. Kershaw révèle que la place de la Seconde Guerre mondiale dans la fiction est bien étudiée, son aspect traductionnel est souvent omis. L'événement était effectivement plurilingue par nature, de fait, même si les œuvres littéraires produites par la suite ont été monolingues, il aura fallu traduire les multiples sources nécessaires au travail de préparation.

« Would it not be reasonable to wonder about the implications of translating the words of the German, Austrian and British politicians, and Mengele's thoughts and dreams, into French? Is translation here simply the necessary means of bringing Austrian and German experiences closer to French readers? On one level, this is true, and yet translation in these novels gives rise to a play of closeness and distance that may not be so innocent⁷⁷¹. »

La traduction pose la question de la distance prise par rapport au matériau source : traduire, c'est rendre accessible dans la langue cible, mais c'est aussi modifier le cadre de ces matériaux, une adaptation amplifiée par l'intégration de ces matériaux à une œuvre de fiction. Sans que le lectorat en ait conscience, deux filtres de distanciation entrent en jeu : celui de la traduction et celui de la fiction. « While distance offers the comfort of taking refuge in the exotic, proximity is disturbing because it threatens the boundaries between self and other⁷⁷². »

C'est très précisément à cet endroit de la distance et de la proximité que les problématiques rencontrées en traductologie deviennent les nôtres : dans le cadre d'œuvres monolingues, la distance et la proximité se jouent dans le passage de la langue source à la langue cible, alors que dans les œuvres plurilingues distance et proximité se négocient constamment au sein du même espace. Selon les langues choisies pour constituer l'œuvre, et selon les langues parlées par leur public, les notions de distance et de proximité ne sont pas fixes. Représenter //

⁷⁷⁰ *Id.*, p.3. « L'histoire peut être fictionnalisée, mais la vérité historique ne doit pas être compromise. La difficulté étant bien sûr que la "vérité" n'a pas la même apparence selon de quel côté de l'océan on se trouve. » [traduction personnelle]

⁷⁷¹ Kershaw, Angela, *Op. cit.*, p.4. « Ne serait-il pas raisonnable de s'interroger sur ce qu'implique de traduire les mots des politicien·nes allemand·es, autrichien·nes, et britanniques, ainsi que les pensées et rêves de Mengele en français ? La traduction est-elle juste un moyen nécessaire pour rapprocher les expériences autrichiennes et allemandes du lectorat français ? D'une certaine façon, c'est vrai. Et pourtant, la traduction dans ces romans déplie tout un jeu de proximité et de distance qui n'est peut-être pas si innocent. » [traduction personnelle]

⁷⁷² *Idem*, p.6. « Alors que la distance offre le confort de l'exotisme comme refuge, la proximité dérange parce qu'elle menace les limites entre soi et les autres. » [traduction personnelle]

*septembre 2001*⁷⁷³ en France ou aux États-Unis n'est pas la même chose. La proximité avec l'événement n'est pas la même, et le choix de la ou des langues données à entendre peut aussi jouer sur une impression de distance ou de proximité. Il en va de même pour *Le Voisin d'en face*⁷⁷⁴ où, en fonction de la langue parlée, de l'histoire de chacun·e avec le passé colonial de la France, les effets de distance et de proximité vont varier. Dans les deux cas, ces effets se jouent au sein de la même œuvre, voire au sein de la même représentation. Dans un même espace se confrontent alors plusieurs distances : celle entre les différent·es spectateur·ices et l'œuvre, celles entre les langues représentées dans un contexte donné, interprétées là encore par chaque spectateur·ice.

Il me semble difficile de situer avec précision et avec un caractère définitif les raisons qui poussent les artistes à utiliser de plus en plus le plurilinguisme. D'autant plus que ce travail se concentre plus largement sur les œuvres elles-mêmes que sur leurs créateur·ices. Toutefois, il y a dans cette question des distances et proximités variables quelque chose qui à mon sens peut être perçu comme une cause : à notre époque, entre les télécommunications et les moyens de déplacement, le monde n'a jamais été autant à portée de main, et pourtant, tout continue de paraître si loin. Comme s'il restait une distance impossible à réduire, quelque chose de toujours inéluctablement inaccessible. L'hypothèse que je souhaite explorer dans cette dernière partie est donc la suivante : et si le plurilinguisme au théâtre était une façon de réduire cette distance ? Ou *a minima* de pouvoir l'explorer de manière sécurisée ? Et si justement il s'agissait de voir comment l'objet « langue » qui peut nous paraître si neutre et extérieur à nous, nous est en fait profondément intime, si intime qu'il en est viscéral ?

Si ce qui nous est familier fait sens, le fait-il parce qu'il fait *intrinsèquement* sens, ou parce que nous sommes tellement habitué·es à cette familiarité que le sens s'impose ? Peut-être que le sens s'impose moins parce qu'il existe originellement, que parce que nous le projetons par avance sur certains éléments que nous repérons, tout en rejetant les autres qui nous sont plus étrangers. La langue n'échappe pas à ce phénomène. Nous reconnaissons par avance les fragments de discours et projetons par avance le sens à leur donner, en éliminant les particularités possibles. Pour sortir de cet état de fait, les dramaturgies plurilingues emploient deux stratégies : confronter plusieurs langues afin d'étrangéiser ce qui paraît évident, et déconstruire la hiérarchie des éléments permettant la construction du sens. Les dramaturgies

⁷⁷³ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

⁷⁷⁴ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisin-den-face> consulté le 08/05/2019], et partition transmise par l'artiste

plurilingues, contrairement aux apparences, ne partent pas du principe que la langue ne peut pas dire, plutôt qu'elle est trop biaisée pour dire comme nous pourrions l'entendre. Le recours au plurilinguisme pourrait alors s'expliquer par une volonté d'empêcher la langue de se rigidifier sur un sens et de lui en retirer le monopole.

Qui plus est, en disséquant la langue de la sorte, les dramaturgies plurilingues mettent au jour ce qui est normalement invisible : son fonctionnement interne, les biais que la langue porte, ce qu'elle a hérité de l'histoire, ce qu'elle tait. Cette matérialisation de l'invisible oblige à s'interroger sur la notion d'irreprésentable. Dans une vision idéale, voire utopiste, le plurilinguisme pourrait être une stratégie pour sortir du silence et éviter les impasses de la représentation : si on ne peut pas dire dans une langue, peut-être le peut-on dans plusieurs. Le choix et le croisement des langues racontent déjà beaucoup de choses avant même de s'intéresser au sens des mots prononcés. Comment alors l'irreprésentable est-il traité dans ces œuvres ? Est-il vraiment une solution ? Ou simplement une autre impasse ? Au-delà de ce qui est dit, il nous faudra nous interroger plus avant sur la façon qu'ont ses pièces de matérialiser leurs enjeux jusque dans les corps des personnages.

Chapitre 1 : Désosser la langue

« Mercurochrome le pansement des héros ! » « Mon ennemi c'est la finance. » « Parce que c'est notre proieeet. » « Playmobil, en avant les histoires. » « Y a plus de saisons. » « Les jeunes ne lisent plus. » « Mariage pluvieux, mariage heureux » autant de phrases qui peuplent nos imaginaires, nos conversations, et nos paysages sonores. Qu'il s'agisse de slogans publicitaires, de campagnes politiques ou tout simplement d'éléments de conversation, ces morceaux de phrases pré-écrites se transmettent, survivent et se retrouvent partout sans que l'on soit toujours sûr du sens à leur donner. Si certaines peuvent être contextualisées, d'autres ont perdu leur origine à force de détournement ou d'évolution de la langue. Jean-Jacques Goldman en avait même fait une chanson sur son album *Chansons pour les pieds* où chaque affirmation se voit répondre un « c'est pas vrai » vigoureux :

« Ça fait pas mal
Tu n'as pas changé
On ne sort jamais jamais de son quartier
C'était très bien
Moi je ne vote plus
Les politiciens sont tous corrompus
Tout va plus mal
C'est le grand capital
Je te le rendrai
C'est la destinée
C'est tel père tel fils,
C'est maman ou putain,
La femme de ma vie
Ça vous va très bien⁷⁷⁵ »

Ce type de phrases toutes faites, répétées à l'envi et sans fondement, participent au bruit quotidien : elles sont dites pour remplir l'espace sonore, créer un lien, donner l'impression que l'on maîtrise le sujet en cours. Ce type de phrases illustre parfaitement ce que j'appellerai ici le silence de la langue : il ne s'agit pas seulement ici de l'absence de son ou de parole, mais bien aussi de l'absence de sens. Nous sommes ici face à un discours figé à force de répétitions, à des faits que l'on considère comme avérés, connus, sans que l'on soit capable de dire comment nous les avons appris. Ce silence de la langue est insidieux : il s'agit d'une langue qui ne parle pas, ou qui à force de répéter a perdu en signification, parfois au point de véhiculer des informations fausses, mais qui a pourtant un rôle social. En effet, ces phrases et affirmations sont connues, reconnues et permettent à l'occasion d'établir le lien entre les participant·es d'une conversation sans prendre de risque, ou d'éviter des blancs qui pourraient être inconfortables.

⁷⁷⁵ Goldman, Jean-Jacques, « C'est pas vrai », in *Chansons pour les pieds*, JRG Productions, 2001

Ces affirmations apportent un sentiment de confort de par leur familiarité. Elles évoquent un sentiment de proximité que l'on pourrait traduire par « je suis en terrain connu » où il s'agit moins d'être d'accord ou non, mais plutôt de pouvoir reconnaître un type de discours et ainsi pouvoir se positionner rapidement. Mais si cela provoque un sentiment de familiarité, cela grippe aussi la conversation en la fixant sur du vide : puisque l'on reconnaît, il n'est plus besoin de réfléchir et de chercher à comprendre. La proximité de ces discours crée donc une forme de silence où la langue est presque désémantisée.

Le plurilinguisme peut être ici vu comme une façon de mettre à l'épreuve le silence de la langue, aussi bien en matérialisant très concrètement sa présence qu'en le confrontant. La présence de plusieurs langues dans un même espace va constamment venir redessiner ces effets de proximité et distance au discours. Très rapidement, ce qui était familier s'éloigne, et ce qui était considéré comme lointain se rapproche soudainement.

Un bon exemple de ce mécanisme se trouve dans la série *Legion*⁷⁷⁶. Dans le dernier épisode de la saison 2, David Haller doit affronter Amahl Farouk, qui vient de récupérer son propre corps, après plus de trente ans à parasiter son esprit. L'épisode s'ouvre sur la chanson *Behind blue eyes*, initialement écrite par The Who⁷⁷⁷ et reprise par de nombreux artistes depuis. La chanson originale est donc en anglais. On voit David arriver sur les lieux du combat en chantant le premier couplet et le refrain :

« No one knows what it's like
To be the bad man
To be the sad man
Behind blue eyes
And no one knows what it's like
To be hated
To be fated to telling only lies

But my dreams they aren't as empty
As my conscience seems to be
I have hours, only lonely
My love is vengeance
That's never free⁷⁷⁸ »

⁷⁷⁶ Hawley, Noah, *Legion*, FX Productions, 26 Keys Productions, Marvel Television, 2017 à 2019

⁷⁷⁷ The Who, « Behind blue eyes », in *Who's next*, Track, Decca, Polydor, 1971

⁷⁷⁸ The Who, « Behind blue eyes », in *Who's next*, Track, Decca, Polydor, 1971, « Personne ne sait ce que c'est / d'être l'homme mauvais / d'être l'homme triste / derrière des yeux bleus / Et personne ne sait ce que c'est / d'être haï / d'être destiné à ne dire que des mensonges / Mais mes rêves ne sont pas si vides / que ma conscience semble l'être / J'ai des heures de solitude derrière moi / mon amour est une vengeance / qui ne sera jamais libre » [traduction personnelle]

David est schizophrène et a passé une bonne partie de sa vie en institution, mis au ban de la société, car considéré comme dangereux. Malgré son intégration au groupe des mutants par la suite et la reconnaissance de ses pouvoirs psychiques, une partie non négligeable de l'équipe le considère toujours comme une bombe à retardement : on ne lui fait pas confiance et tout ce qu'il dit est considéré comme mensonge potentiel. De fait, une bonne partie de sa vie est nimbée par la solitude, l'enfermement et la quête de vengeance (quête qui est d'ailleurs à l'origine du combat qui s'annonce). Les paroles sont d'autant plus frappantes que l'acteur choisi pour le rôle, Dan Stevens, a aussi les yeux très bleus, et qu'il chante lui-même sa partie du morceau. Ainsi, on pourrait presque croire que la chanson appartient au monde même de la série, ce qui contrebalance avec le fait que le public connaît forcément cette chanson d'une manière ou d'une autre.

Cette impression d'appartenir à l'univers de la série est encore appuyée par le fait qu'Amahl Farouk entonne la suite du morceau, mais cette fois-ci, traduite en persan. Contrairement à l'anglais, cette langue ne bénéficie pas d'une position dominante et seulement une minorité du public pourra comprendre la suite du texte. Le sens des paroles, si frappant et essentiel dans la première partie, s'efface complètement derrière le choix de la langue. Les paroles ne racontent plus ce que The Who avait décidé à l'époque, mais plutôt le lien entre David et Farouk (puisque'ils chantent tous les deux le même morceau), l'autonomisation de Farouk (puisque'il est le seul personnage de la série parlant cette langue). Il s'agit pourtant d'une bizarrerie qui échappera là encore à la majeure partie du public : Farouk est marocain, et le persan n'est pas une langue qui y est parlée. En revanche, c'est une langue parlée par l'acteur polyglotte Navid Negahban. Une subtilité qui échappera à bon nombre, puisque'il suffit que la langue choisie sonne comme étrangère et s'oppose bien à l'anglais.

Ainsi, cette reprise de la chanson *Behind blue eyes* met tour à tour en avant le sens des paroles, ou le médium qui les porte, afin de révéler des liens entre les personnages, l'évolution de leur situation, et dans une certaine mesure, rendre floues les limites entre la fiction et la réalité des acteurs. Le sens est présent, mais il ne se transmet pas là où on l'attend (ici : la reprise d'une chanson connue et les langues utilisées), ce qui le déplace et le déforme (ici : il passe des paroles en elles-mêmes à la situation dans laquelle elles sont énoncées). La familiarité d'une chanson connue est aussitôt mise à distance par son interprétation et son utilisation, à la fois prévisible et détournée. Ces différents procédés nous montrent en partie comment le sens est construit et transmis par et autour de la langue.

On peut supposer que le plurilinguisme propose une façon particulière de travailler les effets de distance et proximité au sein d'une œuvre. *C'est pas vrai* et *Legion* ne proposent pas le même rapport à un discours familier ni la même exploration de ce dernier. Là où le monolinguisme semble plutôt proposer une dénonciation, le plurilinguisme cherche une forme de réappropriation du sens. Cette réappropriation est paradoxale, car elle s'appuie sur un certain degré de dissolution préalable du sens pour pouvoir en reproposer un, dépendant de l'usage même de ce plurilinguisme.

Multiplier les langues oblige à repenser leur fonctionnement et leur rapport au sens. Par système d'échos, cela oblige aussi à repenser la façon dont l'œuvre théâtrale ou musicale construit et transmet le sens par, à travers et malgré la langue. Si la hiérarchie entre les différents éléments de la langue est à repenser, alors celle liant les différents éléments d'une œuvre textocentrée est aussi à repenser. Cette nouvelle hiérarchisation n'est pas sans conséquence puisqu'elle nous oblige à reconsidérer ce qui nous semblait universel, au risque de mettre en péril le sentiment d'unité de l'œuvre, et plus encore. Comment donc ces œuvres s'y prennent-elles pour revoir la hiérarchisation du sens ? Et avec quel impact ?

I. La langue, à quoi ça sert finalement ?

Afin de comprendre comment la hiérarchie entre les différents éléments de la langue ou de la représentation est démontée morceau par morceau dans ces pièces, il est intéressant de faire un parallèle avec la situation d'énonciation telle que décrite par Jakobson dans son article *Linguistique et poétique*⁷⁷⁹. En effet, si depuis, les linguistes sont revenus sur ce schéma pour le nuancer ou le compléter, le passage opéré par Jakobson entre une situation d'énonciation quotidienne, qui se produit naturellement, et une situation poétique, créée de toute pièce par un·e artiste, reste fonctionnel. La situation d'énonciation est définie par Jakobson comme suit :

« Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le "réfèrent"), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé ; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ; enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication⁷⁸⁰. »

⁷⁷⁹ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248.

⁷⁸⁰ Jakobson, Roman, *Op. cit.*, p.213-214.

Ces différents pôles sont tout aussi présents dans une œuvre théâtrale : les artistes (destinateur) envoient un message (l'œuvre) au public (le destinataire) dans un contexte donné qui vient dicter les conventions (le code) de création, d'interprétation, et de compréhension de l'œuvre, conventions qui peuvent être théorisées et nommées ; enfin, l'œuvre nécessite une rencontre avec son public, selon des modalités diverses (représentation, enregistrement, captation, publication de texte ou de partition, etc.). Cette schématisation a ses limites pour décrire les situations d'énonciation du quotidien dont les nuances et les complexités peuvent se multiplier. Or, une œuvre théâtrale ou musicale est une interaction complètement construite et qui obéit à des codes d'interprétation bien particuliers et susceptibles d'évoluer. À l'époque du théâtre classique, le public de théâtre n'était pas assis, ni dans le noir, ni silencieux, et on pouvait même trouver certaines spectateur·ices sur scène. Par exemple, lorsque Perry Gethner analyse l'œuvre du dramaturge Jean Rotrou, et notamment sa prise en considération de l'espace scénique, il explique la chose suivante :

« La scène la plus spectaculaire de la pièce fut certainement celle du ballet. Selon la didascalie, “la chambre s'ouvre”, c'est-à-dire qu'on tire la toile de fond pour révéler la grande salle. Il doit y avoir des chaises pour les spectateurs, car plus loin une didascalie indique qu'ils se lèvent. Les chaises étaient donc déjà arrangées derrière la tapisserie, avec les personnages déjà assis au moment où l'épisode commence. Cependant, où le ballet était-il exécuté ? Nous savons que la pièce intercalée dans *Le Véritable Saint Genest* se jouait sur le théâtre supérieur, alors que les spectateurs, qui sont des empereurs et des courtisans, étaient installés en bas sur le théâtre principal. Mais il y a plusieurs raisons pour conclure que ce n'était pas le cas ici. Si les spectateurs sur scène étaient placés tout au fond du plateau, le spectacle aurait lieu directement au-dessus de leurs têtes, ce qui serait absurde. De plus, le théâtre supérieur, long, mais étroit, conviendrait mal à l'exécution des danses. Et enfin, pendant la deuxième entrée du ballet, le danseur solo, Ferrande, glisse un cartel dans les mains d'Acaste, ce qui prouve que spectateurs et danseurs se trouvent au même niveau. Il faut donc imaginer que les spectateurs sur scène sont assis tout au fond, et que le ballet se joue devant eux au milieu du plateau, même si les danseurs font leurs entrées et sorties à partir de la grande salle⁷⁸¹. »

On trouve ainsi des traces de la présence des spectateur·ices sur scène jusque dans les textes écrits et la nécessité d'adapter l'espace scénique.

Une telle disposition aujourd'hui est inconcevable, ou relève du théâtre expérimental. De la même manière, des formes de théâtre classique non occidentales comme le bharatanatyam indien ou le kabuki japonais peuvent nous paraître complètement obscures et incompréhensibles puisqu'elles reposent sur des conventions de représentation que nous ne maîtrisons pas nécessairement. Du côté de la musique, les conventions de représentation sont

⁷⁸¹ Gethner, Perry, « Une dramaturgie conçue en fonction des contraintes de la scène », in *Littératures classiques*, 2007/2, n°63, Éditions Armand Colin, p.185-196., p.193.

là aussi extrêmement codées : les publics de musique classique, de Kpop ou de death metal n'ont pas du tout les mêmes comportements et les mêmes attentes de sorte que suivre le mauvais code ne sera pas sans conséquence. Sans connaissance de ces conventions, une œuvre peut s'avérer difficile d'accès, voire être complètement impénétrable.

Le contexte d'énonciation d'une œuvre, qu'elle soit théâtrale ou musicale, est donc créé de toutes pièces, et il est nécessaire d'en connaître le fonctionnement pour décrypter l'œuvre⁷⁸². Cette schématisation de la situation d'énonciation ainsi produite reste donc pertinente dans ce cadre. Jakobson poursuit alors sa réflexion en proposant six fonctions principales de la langue lors de la transmission d'un message. Il signale qu'il est difficile de trouver un message qui ne remplirait qu'une seule et unique fonction, et qu'il s'agit donc plus de comprendre comment ces différentes fonctions peuvent coexister au sein du même message. À partir de là, on peut se demander comment ces différentes fonctions sont impactées par l'usage du plurilinguisme, à commencer par la fonction la plus évidente, soit la fonction référentielle.

A. Fonction référentielle

Cette fonction⁷⁸³, aussi appelée fonction dénotative ou cognitive, est celle remplie par de nombreux messages. La fonction référentielle s'applique à des messages se rapportant au contexte, ce qui explique qu'elle soit la fonction la plus répandue. Ces messages ont pour but de transmettre des informations relatives au monde entourant destinataire et destinateur·ice. Ces messages sont normalement objectifs : ce sont des faits concernant des personnes, des objets, des phénomènes, etc.

Dans des œuvres théâtrales, cette fonction reste bien sûr présente. Dans le texte, les personnages échangent entre eux ou avec le public des messages ayant pour sujet le monde qui les entoure et qui donne des informations sur la situation fictive propre à la fable : des repères temporels, des repères de lieux, des informations relatives à l'identité des personnages et leurs rapports, éventuellement des informations sur la fable elle-même.

« et tout finirait ainsi
le 14 avril 1912 à 23 heures 40
majestueux dans le ciel constellé
file à vingt nœuds
glisse sur l'eau
pchui
nuit claire

⁷⁸² Voir notamment Partie II, « De l'importance de la convention », p.218.

⁷⁸³ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.214.

pas un bruit
il écarte doucement les vagues qui se referment sur son sillage
panaches de fumée éjectée de ses trois cheminées
le vent est tombé
au loin les vigies observent les scintillements des glaces flottantes⁷⁸⁴ »

« La voix du récit : Vous vous souvenez du temps où toutes les femmes voulaient être bronzées des pieds à la tête où les hommes aussi s'agglutinaient sur les plages passant leurs quatre ou cinq semaines de congé à rester immobiles sur le dos le plus longtemps possible avant de se retourner sur le ventre et de recommencer

Bouteiller : Ça a été vérifié ?

Busson : Une idée comme ça tu ne crois pas ?

Piau : En quatre exemplaires ?

Les propos des personnages s'insèrent comme des éclats dans le corps du récit.

La voix du récit : Vous avez encore en mémoire après tant d'années le visage tantôt triangulaire tantôt ellipsoïdal suivant l'angle de prise de vue le visage sans cesse changeant qui a si fortement bouleversé le monde entier, mais aussi cette silhouette qui nous paraissait infinie de grâce et le nom Bénédicte

Violot : À ne pas sous-estimer

Roussy : Sur le champ⁷⁸⁵ ? »

Ces deux extraits ouvrent respectivement *The great disaster* et *À la renverse*. Dans les deux cas, on peut voir comment ces messages servent à planter le décor. Dans le premier cas, on apprend la date exacte, certaines personnes pourront même d'ores et déjà deviner le sujet pour autant que cette information leur parle, on sait qu'on est sur un bateau, on sait quel type de bateau, et on peut même avoir une idée de la météo à cet instant. Le second cas fonctionne différemment puisque cette fois il interpelle directement le public pour raconter une histoire, planter le décor. La transmission d'informations est déjà moins évidente. Il ne s'agit plus de la donner directement, mais de l'évoquer par des chemins détournés. « Cette pièce a à voir avec ce type de souvenirs ». Puis on apprend l'existence d'une Bénédicte, et on peut déjà deviner son importance dans le champ médiatique. Si les événements sont fictifs, nous disposons déjà de suffisamment d'éléments pour les rattacher à un monde qui nous est contemporain.

La fonction référentielle est donc bien présente dans les œuvres de fiction, et joue un rôle essentiel à la compréhension des enjeux de l'œuvre par le public. Si la langue a pour fonction de transmettre des informations, que se passe-t-il quand les langues se multiplient et qu'elles ne sont potentiellement plus toutes comprises ?

⁷⁸⁴ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999, p.7.

⁷⁸⁵ Vinaver, Michel, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002, p.95.

*L'escalier des aveugles*⁷⁸⁶ en donne un très bon exemple. La fonction référentielle du langage est au centre de l'œuvre puisqu'il s'agit de visites guidées de Madrid. Le discours, lorsqu'il est présent, est là pour donner des informations sur la ville autour, décrire, répondre aux questions. La pièce étant purement sonore, si l'on ne parle pas espagnol, on perd une partie des informations qui ne sont pas traduites par l'interlocuteur français.

« Chaque nouvelle est construite sur un petit événement : un son, une atmosphère, un mot anodin porteur d'émotion par la voix qui le prononce, un cliché entendu. Et ainsi, l'ensemble se tisse à l'intérieur de multiples langages : le musical, le bruitiste, le réaliste, le synthétique et enfin l'espagnol et le français, proposant au public des pistes à suivre et à délaïsser⁷⁸⁷. »

Les informations relatives au contexte ne sont pas uniquement fournies par le texte : ce sont différentes couches de sons qui travaillent à raconter un environnement tout entier. La fonction référentielle de la langue dans cette œuvre n'est donc pas monopolisée par la langue qui est remise au même niveau que les autres éléments constituant l'œuvre. Quant à la langue elle-même, les Espagnoles transmettent des informations sur les lieux visités tandis que Luc Ferrari pose diverses questions, et reprend des bribes d'informations. Les langues présentes ne servent plus seulement à transmettre des informations sur le contexte par le sens des mots, elles le font en réintégrant le « bruit de fond » : elles redeviennent sons et participent à construire le paysage sonore de ces lieux, et ainsi le contexte qu'elles cherchent à raconter. Il y a donc un décalage de la fonction référentielle du sens du mot vers le son, d'autant plus accentué qu'il y a deux langues en présence, et que tous les auditeurs n'auront pas nécessairement accès aux deux langues.

On retrouve une logique similaire dans *Monnaie de singe*⁷⁸⁸, puisque les trois personnages arrivent et prennent chacun à leur tour possession de leur environnement en récitant un monologue issu de leur répertoire de théâtre. C'est par leur discours que l'on prend connaissance de l'espace dans lequel ils sont. Tout comme pour *L'escalier des aveugles*, si l'on ne parle pas français, japonais ou chinois, des informations seront manquantes. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que la pièce a été créée en Chine, avant d'être présentée au Japon et en France. Ce qui signifie que la langue la plus accessible n'était pas toujours la même, et que de fait, le rapport au contexte change drastiquement en fonction de sa langue d'entrée. La pièce s'ouvre sur un long monologue d'Arlequin, donc complètement en français. Si le public

⁷⁸⁶ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁷⁸⁷ Ferrari, Luc, *Analyses / Réflexions*, sur le site officiel de l'artiste. [URL : <http://lucferrari.com/analyses-reflexion/escalier-des-aveugles/> consulté le 25/07/2022]

⁷⁸⁸ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

du festival d'Avignon a donc pu entrer dans cette pièce dès les premières lignes, il n'en allait pas de même pour l'écrasante majorité du public chinois. La fonction référentielle de la langue dans cette pièce peut donc parfois être totalement perdue. Le texte ne dit plus, et s'il dit, il ne fait que dire la confusion du public, allant de pair avec celle des personnages.

Ainsi, le plurilinguisme dans ces pièces peut venir perturber la fonction référentielle de la langue, la contraindre, ou l'annuler. En multipliant les possibilités de dire, ces œuvres réduisent les chances de compréhension des mots, les transformant ainsi en éléments de décor.

B. Fonction expressive ou émotive

La seconde fonction définie par Jakobson⁷⁸⁹ est centrée sur le destinataire, celui qui s'exprime : par cette fonction, la langue transmet l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle, l'émotion ainsi exprimée peut être feinte ou véritable. Le linguiste signale notamment le rôle particulier des interjections qui sont une couche purement émotive placée sur les mots puisqu'elles s'éloignent des procédés de la fonction référentielle (plus descriptive) de par leur configuration phonique ou par leur rôle syntaxique. Dans le cadre d'un texte écrit, les interjections ne sont peut-être pas les éléments les plus pertinents à observer, d'autant qu'elles ne sont finalement pas si nombreuses. Toutefois, si on considère que Jakobson les repère ainsi, car elles sont un écart à la norme langagière, l'usage du plurilinguisme dans ces textes peut parfaitement être étudié sous ce prisme. Cela est particulièrement visible dans les pièces où l'alternance codique n'est pas mimétique de la réalité.

On peut en trouver un exemple dans *Nothing hurts*⁷⁹⁰, où Bibiana interviewe Sylvana au sujet de son film :

« Bibiana : La mère est “jouée” par votre propre mère et la caméra revient une dernière fois sur son regard vide, à la fin du film.

Sylvana : Oui, le viol de la mère qui perd son sang et la recherche d'un autre corps près de la station service se déroulent quasiment en même temps.

Bibiana : C'est un ensemble cohérent, l'un est la suite logique de l'autre ?

Sylvana : J'en sais rien. [...] D'autres questions ?

Bibiana : Oui, est-il possible de dire que, euh, qu'il s'agit d'expériences au cours desquelles les gens leurs sentiments frôlent la limite de l'explicable, dans un domaine en quelque sorte où nul ne peut les suivre, enfin, où, où il leur arrive quelque chose, enfin, on peut dire ça ? S'agit-il, je ne sais pas, s'agit-il, peut-on dire que, s'agit-il aussi de chocs qui libèrent des énergies, et permettent aux hommes de sortir des structures, non ? Peut-on dire qu'ils se mettent eux-mêmes dans des schémas préétablis, grâce auxquels ils s'auto-détruisent – en quelque sorte, ils jouent leur propre rôle – ce sont des cobayes, ils s'auto-détruisent, ils se libèrent de structures qu'ils sont encore incapables de décrire, se libèrent de, que, enfin, on

⁷⁸⁹ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.214.

⁷⁹⁰ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

peut dire ça, non ?

Sylvana : Je crois qu'on peut dire tout ça. Tout.

Bibiana : Please, I love you, I want you, I need you, I am thinking about you all the time, kiss me, touch me, sleep with me, fuck me, don't let me go, I love you I love you I love you I love you, don't let me go, please, don't let me go, I have been thinking about you all the time, every day, every minute, every second, even if I have sex with someone else I only have you on my mind, you are so beautiful and strong and free and sensitive and sexy and cool and intelligent and talented... I need you⁷⁹¹. »

L'interview commence sur le même ton que n'importe quelle interview de ce genre : le ton de Bibiana est maîtrisé, elle décrit des moments du film et demande des informations complémentaires à Sylvana sur certains passages ou éléments qui ont attiré son attention, cherche à préciser certaines choses qui lui ont paru confuses. Sylvana quant à elle répond avec plus ou moins de bonne volonté selon les sujets, mais reste, elle aussi, plutôt professionnelle. La bascule se fait lorsque Sylvana demande si Bibiana a encore d'autres questions, comme pour conclure. Le discours de Bibiana qui était jusque-là maîtrisé se voit parasité d'interjections (« euh »), des hésitations (« je ne sais pas »), des appels à confirmation (« non ? »), les variations autour de « peut-on dire ? », de répétitions causées par la reformulation en même temps qu'elle parle (« ils s'auto-détruisent »), etc. Le discours de Bibiana est donc de plus en plus émaillé par ces écarts à la norme, alors que jusque-là, de par sa position de journaliste, Bibiana parle une langue maîtrisée et factuelle. En une réplique, l'émotionnel prend le pas sur le factuel et on peut sentir son malaise transparaître dans sa façon de parler. Le passage à l'anglais finit de marquer cette bascule. Dans sa dernière réplique en français, on sent Bibiana mal à l'aise, elle reste toutefois concentrée sur le film et tente d'en proposer une interprétation même si cela semble difficile. Quand elle commence à parler en anglais, il n'y a plus aucune trace du film ni d'éléments factuels. Bibiana déclare à Sylvana qu'elle l'aime. Des marques émotionnelles trouvées dans la réplique précédente, il ne reste plus que la répétition, qui ici ne sert plus à marquer le malaise, mais bien à marteler ses sentiments à l'égard de Sylvana. La langue anglaise remplit pleinement sa fonction émotive, non pas en voyant la qualité d'expression se dégrader, mais au contraire en offrant la possibilité à Bibiana d'exprimer ses émotions. Ces deux répliques montrent l'impact de l'état émotionnel du personnage sur sa faculté à s'exprimer, et les solutions mises en place pour maintenir l'accès à la langue : la fonction émotive de la langue dégrade l'expression en français, obligeant le personnage à passer en anglais pour pouvoir exprimer les émotions en question. Dans les deux cas, la fonction expressive de la langue se

⁷⁹¹ Richter, Falk, *Op. cit.*, p.106-107.

réalise bien par le biais d'un écart à la norme, qu'on entende la norme au sens de « qualité de la langue » ou de « langue dominante d'une situation donnée ».

On trouve un autre exemple de cette perturbation marquée par le passage d'une langue à l'autre dans *Fuck you Eu.ro.Pa*⁷⁹² ! :

« *Fuck you*, Amérique !
Fuck you, Europe !
Fuck !
Pourquoi *fuck* ?
Tu ne jures même plus dans ta langue.
Va te faire foutre, l'Amérique !
Va te faire foutre, l'Europe !
Va te faire foutre, espèce de *fuck* !

Papa, il faut que je te dise quelque chose...

Il y a quelque chose que je n'ai jamais compris, papa.
Pourquoi les vélos pour hommes ont-ils un cadre et pas ceux pour femmes ? Tu ne crois pas que ça devrait être le contraire ?

Papa, il faut, il faut que je te dise quelque chose...

Je ne veux pas rester ici.
Demain, on va t'enterrer.
Et après-demain, je rentre... chez elle, papa...

Fuck you, Europa ! Fuck !
Tu marches dans la rue et il n'y a rien dans quoi flanquer un coup de pied⁷⁹³. »

Le passage en anglais ici se fait exclusivement sur l'insulte, insulte martelée par la narratrice à un point proche de l'invocation. Le mot est chargé, socialement d'abord puisqu'il s'agit bien sûr d'une insulte, mais aussi de toute la colère et du désespoir du personnage à ce moment de la pièce. Dans cette expression, on trouve toute sa désillusion face au monde occidental et la colère qui en ressort. Mais elle vient aussi témoigner de la colère qu'elle a pour elle-même : à force de vivre en Occident, la narratrice a perdu une part d'elle-même, ou plutôt, les manières occidentales ont remplacé certaines parts de sa terre natale, sans lui offrir quoi que ce soit de valeur équivalente en échange. « Tu ne jures même plus dans ta langue. » comme si cela venait montrer à quel point elle s'est perdue en cours de route. La scansion du *fuck* vient croiser la phrase qui sert de leitmotiv à toute la pièce « Papa, il faut que je te dise quelque chose ». L'effet est d'autant plus fort que la répétition du leitmotiv est accentuée. Il faut normalement plusieurs pages entre deux apparitions, ici, non seulement elle se fait à l'échelle de quelques répliques,

⁷⁹² Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁷⁹³ *Idem*, p.34.

mais en plus, sa deuxième itération ne se fait pas sans écueils. « Papa, il faut, il faut que je te dise quelque chose... » comme si arrivée à ce stade de la pièce, l'émotion était trop forte pour que même parvenir à répéter la phrase pourtant déjà dite et redite plusieurs fois soit impossible. La fonction émotive dans cette pièce vient à nouveau perturber le discours : il est empêché, boucle sur lui-même, ou bien est aussitôt remis en cause dans sa nature même. Le plurilinguisme accentue alors le doute quant à la capacité même de la langue à dire.

*Le voisin d'en face*⁷⁹⁴ pousse cette logique encore plus loin. Cette œuvre met en scène un chœur en charge des sons de la langue française, face à un chœur en charge des sons de la langue arabe. La répartition des chœurs se fait en fonction de la maîtrise des chanteur·euses des batteries de sons nécessaires. S'il y a bien des mots qui sont parfois intelligibles dans une langue comme dans l'autre, ils ne sont pas nécessairement plus porteurs de sens que le reste des sons prononcés. La notice explicative de la pièce explique d'ailleurs :

« Il est très important que les interprètes fassent un travail exhaustif dans le but d'atteindre une haute précision dans les nuances phonétiques. Aucune tessiture spéciale n'est demandée aux interprètes, étant donné que toute la pièce s'appuie exclusivement sur la voix parlée. C'est l'expression naturelle de cette dernière qui doit être mise en valeur. »

On peut se demander si une expression pleinement naturelle de la voix parlée existe réellement. Ceci dit, il faut sans doute comprendre cette note comme une volonté de tendre vers le plus de neutralité possible. De plus, les premières lignes de la partition sont annotées de la mention « sans accentuation, expression neutre ». Le but ici n'est donc pas d'interpréter des émotions, mais bien des sons dont l'arrangement, l'accumulation et la superposition vont permettre de faire naître ces émotions. Si les interprètes colorent déjà les sons prononcés d'une émotion, cela vient fausser l'expérience. *Le voisin d'en face* propose moins une fable que l'on suivrait avec un début, des péripéties et une fin, que l'expérimentation sonore d'une foule dans laquelle on baigne et dont le bruissement continu nous nourrit.

Dans cette œuvre, la fonction émotive de la langue viendrait donc moins de ce que les interprètes y mettent que de ce que le public en perçoit et projette sur ce qu'il entend. En effet, si les sons sont simplement présentés de façon neutre, simplement rythmés et entrecroisés, le sens ne se crée pas du côté du destinataire, mais bien de celui du destinataire. La fonction émotive de la langue se trouve donc ajoutée *a posteriori*. C'est le public qui reconstitue une histoire, du sens, ainsi que des émotions, à partir des sons de ces deux langues et des quelques

⁷⁹⁴ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisin-den-face> consulté le 08/05/2019], et partition transmise par l'artiste

mots intelligibles qui parsèment l'œuvre. Une partie de cette fonction émotive provient justement de l'association des deux langues présentes : français et arabe. Cette association renvoie à un passé encore bien présent, ce que le compositeur a pu réaliser de lui-même en s'installant à Paris :

« Pour moi c'était nouveau d'habiter dans une ville aussi cosmopolite. Madrid c'est une grande ville, mais pas aussi cosmopolite. Je découvrais nombre de choses, comme effectivement la tension entre Algériens et Français, entre certaines parties, en tout cas cette histoire qui n'est pas encore résolue. Cette mémoire historique qui n'a pas encore été résolue par rapport à la guerre d'Algérie, tout ce que ça provoque comme tension sociale, etc. J'ai toujours regardé ça un peu comme un observateur extérieur. Et du coup cette pièce elle était motivée par ça et par mon envie de profiter aussi des possibilités expressives de la musique contemporaine qui ne se trouvent pas dans d'autres arts, c'est-à-dire tout ce qu'on peut demander à des musiciens contemporains de faire que d'autres musiciens ne seraient pas capables de faire, de profiter de ça pour parler des questions politiques qui m'intéressent qui souvent ne sont pas présentes dans la musique contemporaine⁷⁹⁵. »

Le compositeur réalise donc le mouvement suivant : il retire une certaine capacité émotive de la langue pour la transférer sur celle de la musique. Ce sont bien les composantes musicales de la langue (son répertoire phonologique) qui prennent en charge la représentation de ces tensions. Pas de dialogue ni de situation purement mimétique, mais bien la superposition de deux langues, que l'on relie aussitôt à une histoire. La seule présence du plurilinguisme dans cette pièce est suffisante pour raconter ce qu'il y a à raconter. Et c'est la confrontation des deux répertoires phonologiques qui prend en charge la fonction émotive de la langue. Cette œuvre vient ainsi redessiner les rapports entre ces différents éléments que sont le sens, le son, la langue, et les émotions. Ils continuent de fonctionner ensemble, mais les liens sont redessinés et réenvisagés. Rien n'est dit ouvertement, mais la tension est palpable. Les émotions ainsi provoquées sont finalement hautement politiques puisqu'elles viennent raconter l'omniprésence toujours actuelle des tensions entre l'Algérie et la France.

L'impact du plurilinguisme sur la fonction émotive de la langue peut d'une certaine façon se résumer ainsi : il vient traduire un mouvement émotionnel sous-jacent pour le remettre au premier plan. Au niveau individuel, il traduit les errances des personnages, leur difficulté à maintenir un soi unifié ainsi qu'une cohérence de la pensée. Au niveau collectif, il montre à quel point certaines tensions et événements s'ancrent dans l'imaginaire collectif au point de ne même plus avoir besoin d'une formalisation complète pour être compris.

⁷⁹⁵ Voir transcription de l'entretien avec Álvaro Martínez León en annexe, p.VIII-IX.

C. Fonction conative

Cette fonction de la langue se retrouve dans les messages personnellement adressés au destinataire⁷⁹⁶. Le meilleur exemple qui puisse en être donné se trouve donc dans les phrases usant de l'impératif ou étant une adresse pure et simple. De fait, ces formes verbales s'écartent de la norme au niveau syntaxique, morphologique et même phonologique.

Cette fonction est peut-être la forme la plus évidente de l'impact du plurilinguisme dans ces œuvres. En effet, l'une des fonctions principales de l'alternance codique est de clarifier, en les matérialisant, les liens entre des personnes discutant entre elles⁷⁹⁷. Le changement de langue reconstitue alors des groupes « nous » et « eux » : on change de langue pour ne pas être compris d'un·e autre, ou pour signaler que l'on appartient au même groupe, créant ainsi des effets de solidarité, ou au contraire, de défiance. De fait, les messages pris dans un mouvement d'alternance entre les langues sont dirigés tout particulièrement vers quelqu'un du groupe. Les locuteur·ices ayant recours à ce genre de stratégie font effectivement en sorte de réduire les interlocuteur·ices possibles, et cela marque effectivement leur syntaxe, la morphologie de leur phrase, et par essence, le registre phonologique employé.

On trouve plusieurs interprétations de ce que peut être l'alternance codique dans *Le 20 novembre*⁷⁹⁸. Ceci peut être surprenant, car il s'agit d'une pièce monologuée. Le personnage ne fait que soliloquer et s'adresser ponctuellement au public. Pourtant, le passage d'une langue à l'autre est extrêmement marqué. La pièce est majoritairement écrite dans la langue de l'auteur, donc le suédois, si bien que quand elle est donnée dans un autre pays, la langue majoritaire devient celle de ce pays. La pièce est donc rarement donnée dans la langue du personnage, soit l'allemand, dont on ne trouve que deux occurrences dans la pièce. En revanche, on trouve de réguliers passages en anglais. Sebastian revendique cette utilisation de l'anglais, car il considère que c'est ce qui lui donne le plus de chance d'être compris :

« Sometimes I talk shit in English
but it's just because I want
everybody to understand
what the hell I'm
talking about⁷⁹⁹ ».

⁷⁹⁶ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.216.

⁷⁹⁷ Comme évoqué partie II, notamment dans « Dynamiques de construction », p.269.

⁷⁹⁸ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁷⁹⁹ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.61., « Parfois je raconte des conneries en anglais /, mais seulement parce que je veux / que tout le monde comprenne / ce que je raconte » [traduction personnelle]

Le passage à l'anglais est censé lui assurer la compréhension par le plus grand nombre puisqu'il s'agit de la langue actuellement considérée comme la *lingua franca*. Sebastian profite donc de l'hégémonie de cette langue pour transmettre ce qu'il a à dire. Cette volonté d'être compris par le plus grand nombre peut s'expliquer par le fait que le personnage explique à quel point il a été réduit au silence, non compris, non écouté. Par réaction donc, il parle régulièrement l'anglais pour toucher des sphères au-delà de celles qu'il fréquente au quotidien et dans lesquelles il se sent enfermé. Le passage à l'anglais indique bien une volonté de s'exprimer à quelqu'un, le quelqu'un en question ayant la particularité d'être n'importe qui en dehors de ses cercles directs, du moment que cela touche le plus grand monde. Toutefois, le ressentiment qui l'habite passe d'une langue à l'autre :

« De toute façon je peux pas vivre dans ce monde
comme il est
Qu'est-ce que j'ai à perdre
Rien
I hate this
I hate Tupperware
I hate going out in the evening
I hate fucking my self
I hate cats
I hate talking to people
I hate Tony Blair and Condoleezza Scorpion Rice
I hate Michael Wallack and his girlfriend
I hate every single year of my life
Silence
Je serai une espèce d'enculé de raté pour le reste de ma vie⁸⁰⁰ »

Il s'agit ici de la première fois où Sebastian utilise l'anglais, et cette première occurrence est dictée par sa haine et le rejet du monde qui l'entoure. Il y a donc chez Sebastian une volonté d'être compris par le plus grand nombre, afin de faire comprendre à ce plus grand nombre qu'il les déteste et peut vivre sans eux. Ceci se confirme par de régulières occurrences de ce genre :

« [...] par un mec de ton âge
Silence
Je déteste les gens comme ça
Non
Je déteste les gens
Fucker
You
Totally destroyed my life
Silence
Tout au long de mes dix-huit ans d'existence⁸⁰¹ [...] »

⁸⁰⁰ *Idem*, p.13. « Je déteste ça / Je déteste Tupperware / Je déteste sortir le soir / Je me déteste putain / Je déteste les chats / Je déteste parler à des gens / Je déteste Tony Blair et Condoleezza Scorpion Rice / Je déteste Michael Wallack et sa copine / Je déteste chaque foutu jour de ma vie » [traduction personnelle]

⁸⁰¹ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.26. « Enfoiré, vous avez complètement détruit ma vie » [traduction personnelle]

Les adresses au public, quelle que soit la langue, sont régulières, et sont le plus souvent insultantes. Toutefois, le passage à l'anglais ici marque une fluctuation dans l'adresse. Juste avant, le personnage s'adresse à un homme du public à qui il propose un scénario hypothétique censé pousser la réflexion. Il fait ensuite une généralisation « Je déteste les gens comme ça », qui s'agrandit encore à la réplique suivante « Je déteste les gens ». Le passage à l'anglais permet l'insulte « fucker » qui serait alors équivalente aux gens précédemment cités. L'anglais laisse un flou. En effet, le « you » peut aussi bien être compris au singulier qu'au pluriel. Ainsi, l'insulte vise-t-elle les gens cités à la ligne précédente ? Ou bien l'homme à qui Sebastian s'adressait avant le silence ? Ou bien encore, faut-il garder à l'esprit que s'il passe par l'anglais, c'est pour toucher le plus grand nombre, et de la même façon qu'il l'avait utilisé pour formaliser sa haine de nombreux éléments de la société, ici, il tient à s'assurer que le plus de monde possible comprendra qu'il les accuse et les tient tous pour responsable de sa souffrance.

Par le biais de l'alternance codique, le plurilinguisme rend extrêmement visible la fonction conative de la langue, au-delà des seules formes impératives ou vocatives. Il vient repréciser l'adresse en limitant ou élargissant sciemment, les interlocuteur·ices à même de le comprendre, et ce aussi bien au sein de la pièce qu'en relation avec le public.

D. Fonction phatique

Certains messages visent majoritairement à s'assurer que la communication est correctement établie entre les différent·es participant·es⁸⁰². Il s'agit donc, soit de s'assurer que techniquement tout fonctionne, soit de vérifier l'attention de ses interlocuteur·ices. D'une certaine façon, on peut aussi inclure dans la fonction phatique les échanges ritualisés, et scriptés. Typiquement, un « bonjour, ça va ? » échangé en salle de pause *doit* entraîner comme réponse « oui ça va et toi ? », car il s'agit moins de s'intéresser au bien-être de l'autre que de signaler qu'une conversation va être engagée. Tout écart à ce scénario mènera au mieux à un moment de flottement, au pire à une mise à l'écart de la personne ne respectant pas le code, entraînant de fait l'échec de la mise en communication.

De la même façon que la fonction conative, la fonction phatique peut être prise en charge par l'alternance codique. Toutefois, si dans le cas de la fonction conative, le passage d'une langue à l'autre avait pour but de redessiner l'audience possible, dans le cadre de la fonction phatique, l'alternance codique permet la recherche d'un terrain commun où établir la

⁸⁰² Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.217.

communication. Les personnages changent de langue comme on change de station radio pour trouver quelle longueur d'onde émet.

On en trouve une bonne démonstration dans *L'Européenne*⁸⁰³. Dans les premières scènes de la pièce, on découvre notamment l'artiste allemande Jutta N. qui n'interagira que très peu avec les autres protagonistes. Elle est complètement absorbée par son installation artistique qui est en fait le dépouillement des bulletins de vote du référendum de la constitution européenne. Elle déplie ses bulletins et égrène une litanie de « oui / non » dans différentes langues tout au long de la pièce. Entrer en contact avec elle est donc particulièrement compliqué, tant le reste des événements semble se dérouler autour d'elle sans qu'elle y trouve d'intérêt. Dans cette scène, le poète Jean Moire s'adresse aux interprètes, les avertissant de la difficulté à le traduire, avant de partir. Les musiciens s'accordent entre eux quand Calisto Quim, le performer portugais entre sur scène :

« Calisto Quim *en portugais, aux musiciens* : C'est quoi ? C'est quoi que vous jouez ? C'est de vous ? Je connais, ça... Vous répétez, là ? Vous jouez contemporain. Mais acoustique. C'est ça non ? Vous êtes dans la course, vous aussi. Comment il s'appelle ce morceau ?
Musicien 2 : Il veut savoir ce qu'on joue.
Musicien 1 : Ce qu'on joue ?
Musicien 2 : C'est-à-dire que c'est pas vraiment un morceau.
Musicien 2 : On s'accorde⁸⁰⁴. »

On voit dans ce passage l'incapacité à se mettre sur la même longueur d'onde. Calisto croit vraiment que les musiciens sont en train de jouer un morceau bien spécifique, alors qu'ils ne font que s'accorder. Ce qui d'une certaine manière peut être vu comme l'équivalent de la fonction phatique de la langue du côté de la musique : les deux musiciens s'assurent que la communication entre eux passe bien. Pour ce faire, il leur faut s'assurer qu'ils sont en accord et capable de jouer ensemble. Mais Calisto prend ce moment d'accordage des musiciens comme un réel morceau terminé, exactement comme ce collègue qui répondrait sincèrement à un « bonjour, ça va ? ». Il passe donc à côté du but de cette interaction musicale. Et si le musicien 2 est capable de comprendre ce que demande Calisto, il n'est pas capable de lui répondre dans sa langue, ce qui perpétue l'incompréhension du performer.

À la suite de cet échange, les deux musiciens commencent à suivre la litanie de Jutta, jouant en rythme, comme pour la soutenir. Calisto est alors persuadé qu'ils sont « avec elle »,

⁸⁰³ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁸⁰⁴ *Idem*, p.19.

alors qu'encore une fois, les musiciens ne font que s'accorder avec les personnes qui les entourent. Calisto décide alors de venir échanger avec elle :

« Calisto Quim : Tu... Stop ? Tu... You... Come ? Con mi ?
Jutta N. : No.
Calisto Quim : Love ? Amor ?
Jutta N. : No. No. No. No. No.
Calisto Quim : Stop.
Jutta N. : No⁸⁰⁵. »

Jutta ne réagissant pas à l'approche de Calisto, celui-ci hésite. Il lui faut décider comment interpréter cette absence de réaction. Soit elle n'a pas compris, soit elle ne l'a pas entendu venir ou ne souhaite pas interagir avec lui. Dans le doute, il passe nerveusement d'une langue à l'autre : français, anglais, portugais, sans jamais parvenir à faire une phrase complète. Jutta quant à elle ne réagit aucunement à ces tentatives et reste concentré sur son propre travail artistique. Ce qui vient d'autant plus perturber l'établissement d'une réelle communication entre les deux, c'est que Jutta répète en boucle « no », comme s'il s'agissait d'une réelle réponse à Calisto, et non d'une partie de sa performance.

La même confusion avait eu lieu plus tôt dans la pièce alors que chacun s'installait et que l'administratrice Norma Gette présentait tout le monde à la linguiste Albine Degryse. Celle-ci ayant pour but de défendre les mérites de l'intercompréhension passive, elle revient régulièrement vers les artistes pour les obliger à parler leur propre langue :

« Albine Degryse : Vous êtes allemande.
Jutta N. : Yes.
Albine Degryse : Vous êtes de langue allemande.
Jutta N. : No.
Albine Degryse : Vous avez commencé en allemand et maintenant vous êtes passée à l'anglais.
Jutta N. : No.
Albine Degryse *très douce* : Pourquoi ? Exprimez-vous dans votre langue. On vous comprenait très bien. On vous comprenait *très bien*. Vous n'avez pas besoin de faire de concession à l'anglais⁸⁰⁶. »

Albine est tellement focalisée sur son objectif et sur la nécessité de faire parler chacun dans sa propre langue, qu'elle perd complètement de vue qu'elle est entourée d'artistes proposant leur création. Elle passe à côté du fait que Jutta est littéralement en train de proposer une œuvre plurilingue, certes un plurilinguisme limité à des mots simples, mais tout de même présent. La linguiste est persuadée qu'il s'agit d'une conversation normale et que Jutta est réellement en

⁸⁰⁵ *Ibidem*

⁸⁰⁶ Lescot, David, *Op. cit.*, p13.

train de lui répondre. Jutta quant à elle refuse de sortir de son travail pour entrer en contact avec les personnes présentes autour d'elle.

Le plurilinguisme ici participe à la fonction phatique : le passage d'une langue à l'autre matérialise la recherche d'un terrain de conversation commun. On change de langue pour multiplier les chances d'établir la communication. L'alternance codique au sein du texte matérialise d'autant plus l'incapacité des personnages à pouvoir justement trouver un lieu d'entente commun.

E. Fonction métalinguistique

La linguistique distingue deux niveaux : la langue qui parle d'un objet, et la langue dont l'objet est la langue elle-même. Dans le deuxième cas, on parle de fonction métalinguistique⁸⁰⁷. S'il peut s'agir du discours des linguistes, ou autres spécialistes sur la langue, la fonction métalinguistique a un sens bien plus large, puisque demander des précisions sur un terme, demander à répéter pour s'assurer que l'on a bien compris, remplissent également cette fonction. Expliquer une règle, corriger une erreur grammaticale en sont d'autres exemples.

Les situations de plurilinguisme sont propices à la fonction métalinguistique : elles entraînent incompréhension, difficulté de communication, nécessité de rétablir le cadre commun, de répéter, traduire, redire. Plus encore, dans une situation plurilingue, c'est par cette fonction que l'on peut voir les rapports entretenus entre les différentes langues et les personnes qui les parlent. C'est par exemple le cas dans cet extrait de *Fuck you Eu.ro.Pa*⁸⁰⁸ ! déjà abordée :

« “Bonjour, dis-je. Au rez-de-chaussée ?
_Chto ? me demande-t-elle sans comprendre. *Mojno po ruski ?*
_Oui. Je peux le dire en russe, et en anglais, et en français... *Idi na hui*. Va te faire enculer.
Fuck you ! Mais je préfère le dire dans ma langue. *Du-te în pizda ma-tiiiiii !* Va te faire foutre⁸⁰⁹.” »

Le sujet de la conversation ici est la langue choisie par la narratrice pour s'adresser à cette femme qu'elle croise dans l'ascenseur, une langue qui *a priori* ne convient pas. Si dans un premier temps on peut supposer que c'est une simple question d'incompréhension de la langue utilisée par la narratrice, la réaction de celle-ci nous indique que le problème va plus loin. « Pouvez-vous le dire en russe ? », pas uniquement parce qu'elle ne parle pas une autre langue,

⁸⁰⁷ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.217.

⁸⁰⁸ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁸⁰⁹ *Idem*, p.19.

mais parce que c'est *la* langue qu'il faut savoir parler dans ce contexte, c'est celle qui est reconnue et légitime.

On retrouve cette question de la langue valorisée (et donc valorisante) dans *The great disaster*⁸¹⁰, notamment via les discours rapportés du patron de Giovanni sur le Titanic, convaincu d'avoir déjà tout compris à ce qui les attend dans ce nouveau pays.

« sais pas d'où il a sorti ça, mais parfois il est philosophe le boss [...] chaque soir j'ai droit à ce discours
ok boss
no problem boss
il adore que je l'appelle boss
ça fait plus moderne
l'anglais sera la langue des affaires et du travail il me dit souvent
of course I say,
mais il ne comprend pas tout
il a beau être de la ville le rital
faut pas en demander trop,
mais moi je m'entraîne avec mes spoons
arrive à three thousand one hundred seventy seven
alors après aux States
John Shepheard n'aura pas de problèmes pour les dollars⁸¹¹ »

Dans ce passage, Giovanni reprend et commente les discours de son chef direct. Celui-ci les collectionne, visiblement très heureux de s'écouter parler, et profitant de la position de travailleur clandestin de Giovanni pour lui apprendre la vie. Non seulement Giovanni commente (« il est philosophe le boss », « il adore que je l'appelle boss / ça fait plus moderne »), mais son propre discours s'adapte à ceux du « boss ». Puisque son patron vante les États-Unis, le taylorisme et la modernité de l'appellation « boss », Giovanni, en caméléon linguistique, s'adapte (« no problem boss », « of course I say »). Certes, il ne s'agit pas d'un discours direct sur la langue, toutefois, on peut considérer cette adaptation comme une prolongation des commentaires du patron sur l'anglais et de leurs conversations. Ce commentaire sur la façon de se comporter, et donc de parler, se prolonge même en dehors de ses conversations avec son patron puisque, même seul, Giovanni s'entraîne à parler anglais, comme si inconsciemment, il prolongeait cette réflexion sur la langue qu'il parle.

On retrouve cette intégration du discours de l'autre comme commentaire à d'autres endroits, comme celui-ci :

« vais quand même pas laver les cuillères des troisièmes classes
manquerait plus que ça
ah non

⁸¹⁰ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

⁸¹¹ *Idem*, p.20-21.

on ne se mélange pas
passage interdit
accès réservé
strictement délimité
absolument fermé
entrée illicite
porte condamnée
couloir prohibé
première classe uniquement
fumoir première classe
bibliothèque première classe
piscine salle de gymnastique tennis salons première classe
et s'ils comprennent pas
vietato entrare
défense d'entrer
Eintritt verboten
no access
c'est ça l'Europe
les riches en haut
les pauvres en bas⁸¹² »

À première vue, le discours ne porte pas directement sur des éléments linguistiques. Pourtant, à y regarder de plus près, il ne s'agit pas d'un discours à proprement parler, mais plutôt d'une juxtaposition de mots aperçus dans l'environnement. La formulation et le contexte donné laissent à penser qu'il s'agit de pancartes que l'on trouve ici et là dans le Titanic, permettant la circulation : des panneaux de signalisation indiquant les différents lieux, mais aussi et surtout des panneaux indiquant la limitation de l'accès. Le champ lexical de la restriction et de l'interdiction est à l'honneur. Et c'est bien cette juxtaposition poétique qui en sous-texte produit le commentaire sur la langue (ou plus précisément les éléments de langage présents sur le bateau), commentaire qui devient explicite dans les dernières lignes : « c'est ça l'Europe / les riches en haut / les pauvres en bas ». Même si c'est implicite, il y a donc bien fonction métalinguistique dans ce passage. Qui plus est, le plurilinguisme vient d'autant plus amplifier cette critique puisqu'il montre que les messages d'interdiction sont non seulement très nombreux, mais ils sont aussi traduits pour s'assurer que les personnes non autorisées en ont bien conscience. Ce que l'on rend accessible, ce ne sont pas les aménagements ni les infrastructures, mais les messages d'interdiction.

Le plurilinguisme rend visible la fonction métalinguistique de la langue en dehors de discours ouvertement centré sur celle-ci. Il permet un traitement poétique de ces discours, préférant la démonstration à l'explication.

⁸¹² *Id.*, p.29.

Ce détournement de la fonction métalinguistique est encore plus perceptible dans les œuvres musicales du corpus. *The Cave*⁸¹³ crée un rapport particulier à la langue, y creusant presque une dimension supplémentaire. L'œuvre s'ouvre sur la projection de textes de la bible à l'écran, cette projection se faisant au son de machines à écrire. Le rythme des machines et celui de la projection sont totalement synchronisés. Le texte apparaît par fragment, et non de lettre à lettre. Il ne s'agit donc pas d'une captation de ce qu'écriraient les machines. Pourtant, cette synchronisation crée un lien fort entre l'objet de l'écriture et l'écriture qui apparaît. Il y a ainsi matérialisation du processus de l'écriture, tout en le détournant : la machine à écrire ne sert ici pas à écrire, mais à produire du son, du rythme, de la mélodie. De manière assez similaire, si l'œuvre est constituée d'interviews de multiples personnes, elle ne se contente pas de les faire entendre, elle joue avec de multiples façons. La musique vient doubler les paroles des intervenants, faisant ainsi ressortir la mélodie que construit la prosodie, l'accent, et la hauteur de la voix de chaque personne. La mélodie ainsi constituée vient doubler les intervenant·es, leur répondre, voire les remplacer. Le lien avec le texte prononcé est donc fort, et pourtant, le texte disparaît. Il y a bien répétition, mais du vecteur (le son) plutôt que du contenu. Par ces différents mécanismes, l'œuvre de Steve Reich propose bien une forme de réflexion sur la langue : comment ces manifestations physiques (l'écriture) sont-elles produites ? Quel sens le son de ces paroles continue-t-il de transmettre ? La fonction métalinguistique ici se trouve dans la musicalisation de tous les usages de la langue puisqu'elle fait résonner la façon dont la langue se construit et se déplace entre les locuteur·ices.

Si on trouve bien dans les dramaturgies plurilingues des éléments de discours correspondant à la fonction métalinguistique habituelle (réflexion sur la langue et demande de clarification), on trouve régulièrement ce type de manifestations qui oblige à réfléchir à la nature même de la langue. Cette réflexion n'a pas besoin d'être formulée : elle est présentée de manière à être vécue par le public.

F. Fonction poétique

Les fonctions précédentes s'appliquent au contenu du message, à ce qu'il transmet. La fonction poétique quant à elle met l'accent sur le message en tant que tel, ce qui le constitue, comment il est construit. Jakobson alerte dès le début de son explication sur les liens entre poésie et fonction poétique : « Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification

⁸¹³ Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

excessive et trompeuse⁸¹⁴. » En effet, les messages peuvent être émis avec un souci tout particulier de leur construction. C'est par exemple souvent le cas des discours politiques qui pour mieux transmettre leurs idées vont veiller à la forme, n'hésitant pas à faire preuve de lyrisme pour forcer l'adhésion du public. Lors de la campagne présidentielle de 2016, le vidéaste Romain Filstroff avait d'ailleurs réalisé une série de vidéos baptisée *Figure*⁸¹⁵ visant à analyser les discours politiques de chaque candidat au travers d'une figure de style. Le but était d'interroger les procédés rhétoriques propres à chacun·e. À l'inverse, la poésie n'est pas que forme pure, et peut être particulièrement engagée. Par exemple, la puissance créatrice du travail d'Artaud est parfois éclipsée par l'attention donnée à sa folie. Pourtant, son travail poétique, s'il se nourrit de sa folie, est aussi particulièrement engagé, comme on peut par exemple le voir dans le poème *Aliénation et magie noire*⁸¹⁶. Dans son mémoire de traduction comparée⁸¹⁷, Thylia Ipser explique d'ailleurs la nécessité d'avoir en tête aussi bien la folie d'Artaud, que ses engagements et idées politiques afin de pouvoir le lire.

La fonction poétique n'est donc pas exclusive à la poésie, en revanche elle est y essentielle, là où dans d'autres formes de discours elle est plutôt secondaire.

« Les particularités des divers genres poétiques impliquent la participation, à côté de la fonction poétique prédominante, des autres fonctions verbales, dans un ordre hiérarchique variable. La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la seconde personne est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou exhortative, selon que la première personne y est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première⁸¹⁸. »

Les différents genres poétiques appelleront donc en priorité l'une ou l'autre des différentes fonctions évoquées. Les dramaturgies plurilingues ne sont pas un genre à proprement parler, mais témoignent plutôt d'une volonté d'utiliser la langue dans toutes ses dimensions possibles. Ainsi, chacune des différentes fonctions de la langue est utilisée selon l'adresse souhaitée ou les besoins. La fonction référentielle de la langue peut se trouver aisément dans les œuvres qui mettent en scène la langue afin de constituer un véritable paysage sonore et linguistique : c'est

⁸¹⁴ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.218.

⁸¹⁵ La playlist complète de cette série est disponible à cette adresse : https://www.youtube.com/watch?v=dZLs_In7C6Q&list=PLobsd1IMyXWEcBPQDBVeo6ajsHC-zuKWD [consulté le 23/08/2022]

⁸¹⁶ Artaud, Antonin, « Aliénation et magie noire », in *Artaud le Môme*, Bordas, 1947

⁸¹⁷ Ipser, Thylia, *Sur le fil des langues et du sens : Étude comparative des traductions du Pèse-Nerfs d'Antonin Artaud (1925) vers l'anglais et l'espagnol*, mémoire de master 2 mention Transferts culturels et Traduction, soutenu en 2022, sous la direction de Bertrand Rouby et Thomas Faye, Université de Limoges

⁸¹⁸ Jakobson, Roman, *Op. cit.*, p.219.

une adresse à la troisième personne. Simplement, non seulement les messages ont pour sujet le monde autour, mais en plus ils le construisent de toutes pièces. D'autres œuvres vont plutôt utiliser le plurilinguisme pour matérialiser le paysage intérieur des personnages et ainsi marquer leur évolution émotionnelle. On retrouve donc bien cette idée de la fonction émotive liée à des œuvres orientées vers la première personne. Enfin, on a pu voir que le plurilinguisme, par l'alternance codique, était régulièrement utilisé dans ces pièces pour redéfinir l'adresse des différents discours, de sorte que fonction phatique et conative sont bien liées à la seconde personne. La classification opérée par Jakobson reste donc opérante dans le cadre des dramaturgies plurilingues, et pour cause :

« Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. Aussi, traitant de la fonction poétique, la linguistique ne peut se limiter au domaine de la poésie⁸¹⁹. »

Comme nous l'avons vu au fur et à mesure, le plurilinguisme a pour impact principal de matérialiser ces différentes fonctions de manière très visible, là où elles sont souvent dissimulées dans un contexte monolingue. Parce qu'il y a multiplication des langues dans un même espace, parce que les personnages et/ou le public sont confrontés à la remise en question de leur stabilité linguistique, les différents éléments de la langue se désolidarisent et ne forment plus une unité : le lien entre son et sens devient palpable là où il était intangible, si bien qu'il devient possible de le toucher, et ainsi saisir la façon dont il s'emmêle entre chaque chose, et entre les locuteurs.

C'est par cette fonction poétique que ces œuvres dépassent une simple utilisation mimétique de la langue. *Leçons de ténèbres*⁸²⁰ en est un bon exemple. La pièce est totalement dépourvue de fable. Elle est constituée de scènes indépendantes les unes des autres, quand bien même certaines peuvent se faire écho. Leur forme varie, passant du monologue, au théâtre de voix, en passant par des formes plus classiques avec chœur et coryphée(s). La pièce est majoritairement écrite en français, avec quelques passages en anglais, et quelques occurrences en allemand. Ce caractère disparate est en fait une façon de matérialiser la stupeur à la suite de la Seconde Guerre mondiale en général, et de l'holocauste en particulier : comment dire l'horreur quand le monde ne fait plus sens ? La forme fragmentée de *Leçons de ténèbres* est une tentative de réponse à cela. L'écriture y est donc tout sauf mimétique : on ne représente pas les camps, pas les nazis, mais des fantômes, des ombres, des voix sans corps, des figures

⁸¹⁹ *Idem*, p.218.

⁸²⁰ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

mythiques et mythologiques. Le choix des langues fait écho à cet effacement du sens et des personnages : le français pour la langue de l'auteur, l'anglais pour la langue des armées alliées venues libérer les camps, et l'allemand pour la langue des bourreaux. Hormis une scène totalement en anglais, et à l'exception d'une occurrence en allemand, les deux langues ne font que surgir pour disparaître presque aussitôt, comme des échos portés par le vent :

« Ils disent aussi : no more songs, no more. Des anges chantent. Ça va le faire. Vu ça le fait, non ? Ça va le faire, oui ?

rendez-moi son dos ses fesses
rendez-moi ses pieds
et son sexe et son sexe
qui me rendra son corps qu'encore je dorme à ses côtés
qui me rendra ce corps
il est parti une nuit
une nuit il est parti

I was always disappointed by myself : bref, incapable de. Même si, même si, va vers, et tout. Va, va pas, tout sauf. Et puis : sans trop savoir comment faire. Ils disent i feel so tired et encore va va faut voir c'est du tout vu.

Au début – après – je voulais chanter : I would have liked to sing on the beginning. J'ai essayé : elle va chanter, ils disaient, attention au chant. Le chant des ténèbres. J'ai essayé, déjà ça de pris.

Il a fallu longtemps, a so long time, le ciel est bleu – encore – là je disais, i'm going to sing mais ça l'a pas fait, le fera pas. The reality. Mouvement d'ailes. Envolés les anges. To late⁸²¹. »

L'alternance ici n'est pas justifiée par une contrainte extérieure puisqu'il s'agit d'une scène monologuée. On devine qu'il s'agit d'une femme, à la recherche de l'homme qu'elle aime, mort, au cours des événements. Ce qui lui est arrivé n'est jamais complètement nommé. Elle erre, se souvient aussi bien de lui que de ce que lui ont dit d'autres gens. C'est par ces autres que l'anglais traverse la bouche de la narratrice pour la première fois, avant qu'elle ne parte à la dérive pour s'accrocher à son aimé. Le passage se détache du reste par sa construction en vers. L'anglais revient après, par moment, le temps d'une demi-phrase, comme par accident, et participe au caractère haché et fragmenté du discours de la narratrice, perdue dans les brumes de son esprit. Les deux langues se répondent tout de même : l'anglais dit « no more songs », le français répond « je voulais chanter », comme un regret suite à l'interdiction énoncée au début. L'anglais dit « I would have liked to sing on the beginning » et le français constate l'échec « J'ai essayé, déjà ça de pris. », échec annoncé par les deux langues « I was always disappointed

⁸²¹ *Idem*, p.27-28.

by myself : bref, incapable de. » où l'anglais⁸²² émet un jugement de valeur (de la déception), et le français reste plus descriptif. Et pour finir, anglais et français marquent des points différents sur une même chronologie : « i'm going to sing mais ça l'a pas fait, le fera pas ». L'anglais place l'action de chanter au futur, un futur proche et déterminé, le français place l'échec de se mettre à chanter comme un élément du passé impactant le futur. On peut voir dans ces aller-retour une porosité entre l'anglais de ces autres, qui devient le sien, car ses propres mots ne sont plus suffisants pour décrire ce qu'elle vit, ce qu'elle ressent.

L'écriture est précise, millimétrée, construite sur une série de glissements d'une même action (ou idée d'une action), utilise le plurilinguisme pour réorganiser la chronologie, et distinguer jugement de valeur et description. À aucun moment de la scène, on ne parvient à savoir précisément ce qui s'est passé. Ce qui nous parvient, c'est une matérialisation d'une confusion certaine et d'un état de choc qui se prolonge, avec ses effets très réels (l'incapacité à faire, à se mettre à chanter, l'errance et en même temps l'immobilité). C'est par la fonction poétique que Kermann parvient à mettre des mots sur ce qui est considéré comme profondément irréprésentable et innommable. La fonction poétique de la langue permet de contourner le tabou qui s'est ancré jusque dans la langue.

Cet usage presque métonymique de la langue se retrouve aussi dans une autre des quelques occurrences de l'allemand. Dans une scène plus tardive de la pièce, coryphée et chœur cherchent à savoir comment continuer :

« Coryphée 1 : bon comment continuer
Coryphée 2 : réponse
Chœur : on peut pas
Coryphée 3 : réponse bis
Chœur : on peut
Coryphée 4 : comme si faisons pouvions continuer
Coryphée 2 : alors je commence
Chœur : soit
Coryphée 3 : commence
Coryphée 2 : je dis attention
Chœur : attention
Coryphée 2 : je commence ici
Chœur : "ja das ist der Platz"
Coryphée 1 : "oui c'est le lieu"
Chœur : en ce lieu d'ici et de là qui est le lieu de tous les lieux et qui n'est pas
Coryphée 2 : donc je continue
Coryphée 3 il faut
Chœur : continuons

⁸²² On notera d'ailleurs que le terme « desappointed » n'existe pas, il s'agit d'une déformation de *disappointed* qui à l'oreille se prononce de la même façon. Modification volontaire ou simple erreur de transcription à partir d'un souvenir sonore du mot ?

Coryphée 4 : ici

Coryphée 2 : soit donc je reprends⁸²³ »

La scène tourne en rond, les coryphées passent leur temps à dire qu'il faut continuer, alors qu'ironiquement, ils peinent à commencer. Cette hésitation est d'autant plus flagrante que dans la forme classique, le chœur ne fait en général face qu'à un, voire éventuellement deux coryphées. Or ici, les coryphées semblent presque plus nombreux que le chœur, fragmentant d'autant plus la parole et la continuité logique. Au milieu de ces morceaux laconiques, apparaît donc la phrase allemande « ja das ist der Platz », placée entre guillemets, encore une fois pour indiquer un emprunt à quelqu'un d'autre. Cette citation vient répondre au « ici » de la réplique précédente, comme pour la préciser. Pourtant, cette précision reste vague, « le lieu », comme s'il n'y avait aucun besoin de préciser plus. Ce qui localise le lieu en question, ce n'est pas de le nommer, mais d'utiliser sa langue. Là encore, c'est la fonction poétique de la langue qui prend en charge le message : on ne nomme pas ce lieu, on ne peut pas le nommer, car sa seule évocation enferme les interlocuteur·ices dans une boucle inextricable, la seule façon de s'en approcher, c'est de le nommer par sa langue. Là encore, l'usage du plurilinguisme n'est pas mimétique, mais il permet de dépasser l'impossibilité à dire.

Une autre exploitation de la fonction poétique de la langue se trouve dans *Machinations*⁸²⁴. L'œuvre d'Aperghis propose une approche de la langue unique dans le corpus de cette thèse : il ne s'agit pas à proprement parler de plurilinguisme, en tout cas pas dans le sens où on l'entend ailleurs. En effet, la langue y est complètement démontée, réduite à sa plus petite unité : le morphème. On y retrouve bien des bribes de français, mais la majeure partie de l'œuvre se joue dans des séries de morphèmes dont la particularité est qu'ils ne forment pas une langue nouvelle qui aurait été créée pour l'occasion, mais qu'ils donnent l'illusion d'une langue. On alterne donc entre français et cette langue qui n'en est pas une, mais pourrait aussi bien en être plusieurs selon les spectateur·ices. Il y a un mouvement paradoxal qui se fait dans cette œuvre : d'un côté, on retire tout ce qui fait la langue (syntaxe, grammaire, lexique, mais aussi références culturelles, stéréotypes, etc.), ne laissant qu'un terrain vierge de sons distincts ; d'un autre côté, c'est justement la façon dont le public va s'approprier ses morphèmes qui va reconstituer une langue, en y réinsufflant donc de la subjectivité. La pièce est donc extrêmement écrite, mais aussi extrêmement dépendante de la réception de chacun. Ce qui permet à ces séries

⁸²³ Kermann, Patrick, *Op. cit.*, p.65-66.

⁸²⁴ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

de morphèmes de passer pour une langue, c'est le son ainsi que l'organisation qui les sous-tend et qui leur donne un caractère articulé.

C'est grâce à ces deux éléments que nous pouvons reconnaître la fonction poétique de la langue, et ce bien que les morphèmes de *Machinations* ne fassent que donner l'impression d'une langue. Jakobson explique que l'on trouve deux éléments essentiels à cette fonction dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison⁸²⁵. La sélection, c'est-à-dire le choix des termes composant un énoncé, se fait sur la base d'équivalence, de similarité et dissimilarité, de synonymie et antonymie. Les combinaisons quant à elles concernent l'ordonnement des séquences. « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison⁸²⁶. » Dans le cadre d'un texte poétique, le choix des termes revient à construire la séquence : leur son, l'imaginaire qui y est lié, ainsi que le rythme donné par la syntaxe est aussi significatif et participe au caractère poétique des textes. Les syllabes y sont pensées comme des unités de mesure, c'est en cela que dans ce cadre, sélection et combinaison se confondent.

Dans le cadre des *Machinations*, cette confusion est particulièrement probante. Bien sûr, il n'est ici pas question de synonymie ou d'antonymie puisqu'il n'y a pas de langue, ni de mots avec un sens arrêté. En revanche, il y a bien un arrangement des phonèmes visant à leur donner un son particulier, un rythme, une atmosphère. Ces combinaisons sont d'autant plus marquées que l'œuvre oppose quatre diseuses à un ordinateur, qui va énoncer ses propres phonèmes, autant qu'il va reprendre ceux des diseuses pour les réinterpréter à sa propre façon. Non seulement l'ordinateur est capable de combinaisons qui ne sont humainement pas accessibles, mais il va de plus distordre les productions des humaines, marquant d'autant plus la différence de capacité. Ainsi, la fonction poétique de la langue est bien présente dans cette œuvre, et ce même dans les parties où l'on ne trouve que l'impression d'une langue. C'est bien ce travail de sélection et de combinaison fait au préalable, cette pleine réalisation de la fonction poétique, qui construit justement cette impression de langue existante. Sans fonction poétique accordée à ses phonèmes, ils ne seraient qu'une suite de sons désordonnés sur lesquels il serait difficile de projeter le moindre imaginaire.

⁸²⁵ Jakobson, Roman, « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963, p.209-248., p.220.

⁸²⁶ *Ibidem*

Retraverser ces différentes fonctions nous permet de comprendre comment fonctionne la langue au sein des dramaturgies plurilingues, et surtout, quel décalage s'opère. Chaque fonction est bien présente, en revanche, elles sont toutes plus ou moins fortement détournées. Ces fonctions ne se repèrent plus dans le message même, c'est-à-dire au niveau du sens des mots en eux-mêmes, mais plutôt au niveau de leur forme, et de leur mise en relation avec le contexte. Par exemple, l'alternance codique porte souvent la charge des fonctions conative et phatique de la langue, mais ces messages ne remplissent cette fonction que parce qu'ils se croisent et sont mis en parallèle les uns des autres. Le sens des mots n'est donc plus l'élément marquant dans la création du sens du message. C'est tout le reste qui en prend la charge. Si c'est bien sûr le cas dans la vie quotidienne, c'est souvent quelque chose qui nous échappe. En revanche, les dramaturgies plurilingues prennent ces différents éléments à bras le corps, les matérialisent, et nous obligent à nous y confronter. C'est toujours la langue, mais ce n'est plus elle. C'est cette chose que l'on perçoit derrière, qui normalement reste innommable et invisible et qui ici, prend soudainement toute la place.

Bien sûr, cette exploration du fonctionnement de la langue n'est pas exclusive aux dramaturgies plurilingues. De telles expérimentations se retrouvaient déjà dans des œuvres du théâtre de l'absurde⁸²⁷ ou du théâtre du quotidien⁸²⁸. Toutefois, il s'agit moins ici de mettre la langue en échec, que d'utiliser ses propres limites pour les dépasser. La confrontation et/ou cohabitation de différentes langues est peut-être une façon de justement réinventer ces différentes fonctions et utilisations. C'est à nouveau à cet endroit que l'on peut saisir les mécanismes de distance et proximité à l'œuvre : ces dramaturgies utilisent la langue pour tenter d'en sortir, ou plus précisément, pour sortir d'une utilisation fossilisée de la langue. La langue ne peut plus avoir la main mise sur le sens, mais elle participe encore à sa construction. En multipliant les langues sur scènes, les artistes mettent l'accent sur le son et son rôle dans la construction du sens. Le faire au théâtre pousse encore cette démarche plus loin puisque celui-ci est un art de la corporisation des enjeux : ce qui était immatériel le devient, ce qui était indicible sera récité, ce qui était perdu dans le vacarme sera entendu. Ici, le théâtre matérialise

⁸²⁷ On pense par exemple à la manière dont Ionesco a écrit *La Cantatrice chauve* : alors qu'il essayait d'apprendre l'anglais à l'aide d'une méthode de langue, les phrases proposées lui paraissent absurdes, ineptes, et inutiles au quotidien. Il décide alors d'en faire une pièce qui met justement en scène la façon dont la langue peut être creuse et vide de sens.

⁸²⁸ Nathalie Sarraute base sa pièce *Pour un oui pour un non* sur un quiproquo. Lors d'une conversation banale, un personnage complimente un autre d'un « c'est bien, ça ». Cette phrase au demeurant insignifiante est la source d'un conflit alors que chacun la surinterprète à sa façon. L'autrice interroge ainsi la façon dont les conversations quotidiennes sont criblées d'éléments de langage dont le rôle n'est pas de faire sens, tout en faisant déjà trop, ce qui rend toute communication impossible.

ces enjeux par un recours accru à la musicalité de la langue et un lien fort à la musique et au sonore.

II. Sortir du sens, sentir le son

Le théâtre comme la musique semblent être des lieux privilégiés pour explorer ces facultés de la langue. Le lien entre les deux est d'ailleurs fréquent. Au point que David Roesner consacre un ouvrage entier à la musicalité au théâtre⁸²⁹.

« Theatre has always been a hybrid art form. From its beginning in ancient Greece, which combined speech, song, music and dance, to today's multimedial and multimodal spectacles, theatre history is, amongst any other things, a history of ever-changing relationships and interplays of different artistic practices, aesthetic materials and influences, modes of creation, reception and semiosis⁸³⁰. »

Le théâtre est une forme d'art multimodal qui rassemble des éléments aussi divers que les corps, les lieux, les mots, les sons, etc. De fait, la langue y a une place particulière et dépendante du rôle accordé au texte dans ce cadre : tantôt central où tout y est articulé, tantôt accessoire, voire absent. C'est une question de convention artistique choisie et de contexte culturel qui vient décider de la place du texte, et de la langue, au théâtre. Ainsi Roesner rappelle que, selon les conventions et le contexte, peuvent être privilégiés⁸³¹ : l'aspect spectaculaire de la performance (comme pour les mystères), l'écriture poétique (comme pour la tragédie), ou encore l'immédiateté physique de la performance (comme pour les expérimentations d'Artaud ou encore de Barba). La relation entre les différents éléments de la représentation est donc elle aussi vouée à évoluer en fonction de ce qui est privilégié. De ce fait, la manière de considérer la musicalité du théâtre évolue elle aussi en fonction des conventions. Toutefois, Roesner y voit un lien bien plus profond et stable qu'il n'y paraît :

« Consequently, the notion of a “musicality of theatre” would then refer to the intrinsic affinity of the stage to music, with which it was, so to speak, issued at birth. Striving towards a musicality in theater should thus be seen, I suggest, perhaps less as a case of learning and training an externally defined set of requirements, but as an act of excavating and “liberating” an intrinsic quality of this art form⁸³². »

⁸²⁹ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014

⁸³⁰ *Idem*, p.2. « Le théâtre a toujours été une forme d'art hybride. Depuis ses débuts en Grèce antique, qui combinaient discours, chanson, musique et danse, aux formes multimédias et multimodales des spectacles d'aujourd'hui, l'histoire du théâtre est, entre autres choses, une histoire de relations et d'interactions toujours changeantes avec des pratiques artistiques, des matériaux esthétiques et des influences différentes, des modes de création, une réception et une sémiotique différente. » [traduction personnelle]

⁸³¹ *Ibidem*

⁸³² Roesner, David, *Op. cit.*, p.9. « Par conséquent, la notion de “musicalité du théâtre” ferait alors référence à l'affinité intrinsèque de la scène pour la musique, les deux étant pour ainsi dire liés dès la naissance. Aspirer à faire ressortir une musicalité du théâtre devrait alors être vu, je crois, peut-être moins comme un moyen d'apprendre et exercer un ensemble de compétences défini à l'extérieur du théâtre, mais plutôt comme un acte d'excavation et de “libération” d'une qualité intrinsèque à cette forme artistique. » [traduction personnelle]

Ainsi, il ne faudrait pas considérer la musicalité au théâtre comme une catégorie normative, que l'on pourrait évaluer quantitativement selon sa présence ou son absence, mais plutôt comme un concept grâce auquel il est possible d'analyser tout une variété de mouvements entre les arts, ici le théâtre et la musique. La musicalité d'une œuvre peut ainsi être perçue comme une façon de percevoir et comprendre la hiérarchisation des différents éléments d'une œuvre : grâce à la notion de musicalité, il est tout autant possible de renverser ou disperser la concentration des pouvoirs, que de justifier, voire renforcer, les structures existantes au sein de l'œuvre et de sa production⁸³³. Ramener la notion de musicalité au théâtre ne consiste pas seulement à envisager la place de la musique, mais bien à réfléchir la hiérarchisation entre tous les éléments de l'œuvre ainsi que toutes les étapes de sa création. Les artistes évoquent aussi bien cette notion de musicalité pour parler du travail des acteur·ices lors des répétitions, que pour leur présence collective sur scène, ou encore à propos des mouvements pris par l'écriture.

« In order to be a “factor of aesthetic productivity”, musicality needs to be also understood as a factor of a particular kind of aesthetic *perception*; a frame in which attention and emphasis is, for example, given to sonoric aspects of language, or rhythmic structures of movements⁸³⁴. »

Si la notion de musicalité peut être utilisée pour repérer la hiérarchisation perçue entre les différents éléments de la représentation, observer le rapport à la musicalité proposée dans les œuvres du corpus pourra ainsi nous permettre de comprendre comment ces pièces nous obligent à reconsidérer le statut de la langue.

Roesner s'interroge sur l'implication de la musicalité au théâtre à différentes étapes de sa production, il consacre notamment tout un chapitre sur les liens entre musicalité et écriture, liens qu'il n'est pas toujours évident de repérer ou de prouver puisque tous les auteur·ices ne sont pas explicites à ce sujet. Il conclut néanmoins que faire le lien entre musicalité et écriture au théâtre implique notamment quatre choses distinctes⁸³⁵ : un déplacement des notions de temps et signification vers une conception non réaliste, une compréhension différente de l'autonomie d'une pièce de théâtre, une volonté qu'on pourrait qualifier de politique ou philosophique de l'approche musicale, et enfin, l'impact sur la construction et la déconstruction des personnages et des sujets. Il convient donc ici de s'interroger sur la façon particulière dont

⁸³³ Roesner, David, *Op. cit.*, p.13.

⁸³⁴ *Ibidem* « Pour être un “facteur de productivité esthétique”, la musicalité a besoin d'être aussi comprise comme un facteur de *perception* esthétique d'un genre particulier ; un cadre dans lequel l'attention et l'emphase sont, par exemple, données aux aspects sonores de la langue, ou aux structures rythmiques des mouvements. » [traduction personnelle]

⁸³⁵ Roesner, David, *Op. cit.*, p.156.

le plurilinguisme répond à cette vision de la musicalité, et de comprendre pourquoi certain·es auteur·ices se tournent vers cet outil dramaturgique.

A. Une histoire de temps

Envisager la musicalité dans l'écriture d'un texte n'est pas chose aisée, puisqu'elle peut difficilement être mesurée objectivement :

« Moreover, musicality becomes a potentially more metaphorical (and for the purposes of this book, slippery) ground, since looking at dramatic writing rather than acting, training and directing means that we are no longer confronted with an activity that shapes time with the same level of determinacy as music does. A spoken monologue creates a definite musical shape: a melody, timbre, rhythm, duration, etc. – a *written* monologue bears the *potential* of this musical shape, and its musicality can still be articulated in a variety of ways⁸³⁶. »

Il y a bien dans l'écriture un rapport au temps proposé par l'auteur·ice. Le choix de la structure générale (continue ou découpée en scènes, fragments, moments, séquences, etc.), le nombre et le type de personnages (monologue, personnages classiques ou voix, etc.) ou encore le débit de parole (tirade construite à base de longues phrases, présence de listes ou d'éléments narratifs, etc.) sont autant d'éléments qui viennent construire le rapport au temps. Si ce rapport au temps est spéculatif, puisque le texte théâtral est en attente du passage à la scène, il structure d'ores et déjà le texte en imposant un rythme. La versification et l'usage minimum de la ponctuation dans des pièces comme *Le 20 novembre*⁸³⁷ ou *The great disaster*⁸³⁸ donnent une impression de temps bien différente de la succession de répliques longues présentes dans *La Scène*⁸³⁹ ou *À la renverse*⁸⁴⁰. Ces modes d'écriture instaurent bien une temporalité différente, ce qui s'observe de façon d'autant plus flagrante quand cette succession se fait au sein d'une même pièce. C'est par exemple le cas de *Trust*⁸⁴¹ :

« Et si je partais, ça ne changerait rien
Et si je restais, ça ne changerait rien
Et si tu me regardais, ça ne changerait

⁸³⁶ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014, p.122-123. « De plus, la musicalité devient une base potentiellement plus métaphorique (et dans le cadre de ce livre, plus glissante), puisque s'intéresser à l'écriture dramatique plutôt qu'au jeu, à la pratique ou la direction des acteur·ices signifie que nous ne sommes plus confronté·es à une activité qui structure le temps avec le même niveau de détermination que ce que fait la musique. Un monologue parlé crée une structure musicale définie : une mélodie, un timbre, un rythme, une durée, etc. ; un monologue *écrit* porte le *potentiel* d'une forme musicale, et sa musicalité peut être articulée de multiples façons. » [traduction personnelle]

⁸³⁷ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁸³⁸ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

⁸³⁹ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

⁸⁴⁰ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980 pour la première version, Vinaver, Michel, « À la renverse », in Théâtre complet 4, Arles, Acte Sud, 2002

⁸⁴¹ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

Et si tu voulais juste rester assis là, ça ne changerait rien
Regarde-toi
[rit]
Je veux dire
Je veux dire
Regarde-toi, c'est tout
Ce
Ce
Ce corps-là ou peu importe
Ce que c'est
Je n'y arrive pas⁸⁴² »

« J'arrive toujours
Et je ne tourne jamais au mauvais endroit
Et quand je prends la mauvaise direction, alors une voix sympathique me le signale, ils sont tous si gentils ici, si sympathiques, ils sont tous devenus si incroyablement gentils avec moi ces dernières années, quand j'ai besoin de quelque chose, je le reçois aussi, et quand je prends la mauvaise route, alors au bout d'à peine quelques secondes on me corrige, et si par erreur je te jette par la fenêtre, alors je dis tout simplement sorry et alors tu me pardonnes, et quand je brûle 500 milliards d'euros, alors j'appelle à un endroit et quelqu'un les réimprime et me les redonne⁸⁴³ »

Ces deux extraits sont respectivement au début et à la fin de la pièce. Dans les deux cas, la ponctuation y est limitée puisque seule la virgule semble avoir le droit de cité. Le point en revanche est le grand absent. Les phrases commencent pour ne jamais finir. Dans le premier extrait, c'est le retour à la ligne qui donne le rythme et une certaine forme d'aération du texte. À l'inverse, le second donne l'impression de devoir s'éterniser jusqu'à en écraser le lectorat : il n'y aura pas de fin à cette phrase, pas d'issue. Le temps est haché et écourté d'un côté, là où de l'autre il est allongé à l'extrême. Cette alternance se fait régulièrement tout au long de la pièce, créant un sentiment de flottement quant à la temporalité qui s'écoule : lourde, imposante, lente, ou cisailée à l'extrême, les deux cas provoquent une certaine perte de repère quant à l'écoulement du temps. La musicalité du texte, notamment par un travail sur son rythme, distend la notion de temps, et crée ainsi sa propre temporalité :

« Music creates a different time, which is neither real time, nor fictitious time. It also creates a different kind of meaning or meaning-making. This allows authors with a deep-seated suspicion of established meaning-making processes in drama to write this suspicion into the play itself⁸⁴⁴. »

⁸⁴² Richter, Falk, *Op. cit.*, p.11.

⁸⁴³ *Idem*, p.82.

⁸⁴⁴ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014, p.157. « La musique crée une temporalité différente qui n'est ni une temporalité réelle ni une temporalité fictive. Elle crée aussi un différent genre de sens ou de fabrication du sens. Grâce à cela, les auteur·ices peuvent inscrire dans la pièce elle-même leur méfiance profondément ancrée vis-à-vis des processus d'établissement du sens dans le drame. » [traduction personnelle]

Le temps qui se déroule dans cette pièce ne correspond à aucune temporalité hors scène, et pour autant il donne une impression de réalité proche de la sensation de déjà vu. C'est dans cette vraisemblance que les auteur·ices peuvent se glisser pour (s')interroger sur la manière dont le sens se construit dans une œuvre théâtrale. En effet, notre capacité à construire le sens et/ou à le percevoir est profondément liée à notre perception du temps, raison pour laquelle une partie non négligeable du théâtre contemporain travaille à perturber ce fil du temps : que se passe-t-il quand les événements ne peuvent plus être ordonnés chronologiquement ? Comment comprend-on ce qui se raconte quand les liens de cause à effet ne peuvent plus être retracés ?

Dans *The great disaster*, la ligne temporelle est particulièrement poreuse puisque le personnage parle aussi bien de son passé, que de l'avenir⁸⁴⁵. Giovanni ne raconte pas son périple dans l'ordre, il se perd, suit la logique de sa pensée, se répète énormément. Ces répétitions rythment la pièce et constituent un motif auquel on peut venir se raccrocher dans une pièce où les points de repère sont soit absents, soit traîtres. C'est bien la musicalité de la pièce qui crée ces points de repère dans la boucle des pensées du personnage et donne une sensation de progression. La pièce donne ainsi l'impression du mouvement des vagues qui passent, à l'infini, tandis que Giovanni repose dans le fond de l'océan Atlantique. Autre élément de musicalité qui vient construire cette temporalité : le plurilinguisme. Parmi les éléments de boucle, on retrouve l'ouverture en « moi Giovanni Pastore », mais cette anaphore est occasionnellement modifiée :

« moi Giovanni Pastore
un jour suis descendu de ma montagne »

« moi Jean Berger
les pieds dans l'eau et rien ne m'est arrivé »

« en automne moi Johan Schaeffer me tapais aussi le houblon
et la patronne quand le patron ronflait en cuvant sa bière »

« alors après aux states
John Sheppherd n'aura pas de problèmes pour les dollars⁸⁴⁶ »

Les liens entre musicalité, temporalité et plurilinguisme se dessinent particulièrement dans cette pièce : l'anaphore qui vient rythmer la pièce se colore ponctuellement d'une langue ou d'une autre, ce qui ramène un élément de repère temporel au milieu de la confusion générale de la pièce. Ceci est d'autant plus flagrant dans l'extrait suivant :

« et s'ils comprennent pas
vietato entrare

⁸⁴⁵ J'avais notamment évoqué la citation du groupe de punk anglais Sex Pistols, p.178.

⁸⁴⁶ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999, respectivement p.21., p.24., p.25., p.21.

défense d'entrée
Eintritt verboten
no access
c'est ça l'Europe
les riches en haut
les pauvres en bas⁸⁴⁷ »

À cet instant, Giovanni nous raconte la structuration en classes du Titanic et la façon dont on maintient fermement la séparation entre les pauvres et les riches via l'affichage de panneaux interdisant l'accès à certaines zones à une partie des voyageurs. La répétition prend ici la forme d'un martèlement à peine atténué par le passage d'une langue à l'autre. Cette répétition pose aussi question : la signalétique du Titanic était-elle réellement faite en plusieurs langues ? Ou bien Giovanni projette-t-il les souvenirs de son propre parcours à travers l'Europe sur ces panneaux ? Si dans un premier temps le plurilinguisme offrait des repères fiables dans le temps, il apporte ici une certaine forme de confusion. Il y a donc bien création d'un temps en dehors du temps, le plurilinguisme créant parfois des ponts vers le réel sans que ceux-ci soient toujours entièrement fiables.

Cet impact de la musicalité de la langue sur la temporalité prend une tout autre forme dans *11 septembre 2001*⁸⁴⁸. Là, les événements nous sont bien rapportés dans l'ordre où ils se sont produits et les discours suivent une certaine progression logique : nous avons tout d'abord les enregistrements des avions, moments pris sur le vif, puis les réactions des politiques et l'objectification voulue par le journalisme, l'apparition de témoignages dans les semaines qui viennent et la découverte de documents importants, les discours de déclaration de guerre pour terminer sur un dernier témoignage (le seul qui soit fictif) dont la visée se veut plus réflexive. Les discours proposés sont donc de plus en plus construits quant à l'événement et viennent ainsi modeler le temps qui passe : plus la pièce avance, plus la réaction est construite. Cette impression est d'autant plus amplifiée par la traduction du texte en français. Le discours anglais est récupéré dans la presse, il est immédiatement produit sans temps de latence, là où le discours français implique d'ores et déjà un travail pour être accessible. Les deux temporalités se confrontent donc tout au long de la pièce.

Autre marqueur de temporalité, cette fois-ci propre à la pièce : la présence d'un chœur dont les interventions fonctionnent comme le retour d'un refrain :

« Chœur : Hi
Jacked
Hi

⁸⁴⁷ Kermann, Patrick, *Op. cit.*, p.29.

⁸⁴⁸ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

Jacked Jets Jackety Jets
Hijacked Jets
Hi
Jets Hit Trade
World Weird
Worderly Trade
Pentagon
Twin Towers
Falling Down Falling down Falling
Gone
The Twin Towers Are Falling Down Falling Down Falling down⁸⁴⁹ »

La première partie de cette réplique du chœur joue pleinement avec l'aspect sonore de la langue en enchaînant assonances et allitérations. Ce faisant, elle semble passer d'un bout à l'autre du mot : elle part de l'anglais *hijack*, « détourner », qu'elle découpe pour arriver à *Hi Jacked*, soit « salut, Détourné ». Ce jeu de désolidarisation de la paire son / sens se poursuit sur tout le passage, comme un système d'échos déclinant cette idée de vols détournés. Le son est finalement bien plus capable de faire avancer la situation que le sens en lui-même comme le montre le passage « Hijacked jets / Hi / Jets Hit Trade » : le « hi » de *hijack* devient à nouveau le « hi » de salutation, isolant ainsi le « jet », et par un jeu de chaises musicales, l'avion s'écrase finalement dans les tours du World Trade Center. C'est donc bien le son, ici, qui retrace la ligne des événements et leur temporalité. L'ouverture de l'espace-temps ne se fait pas par une confusion de l'ordre des choses, mais par l'apparition d'une comptine enfantine venant directement du vieux continent. Les derniers vers de cette intervention du chœur font effectivement référence à la comptine britannique *London Bridge is falling down* où le pont de Londres est simplement remplacé par les tours jumelles. Cette conclusion donne un caractère enfantin à cette intervention du chœur qui vient cruellement trancher avec ce qui y est raconté.

Les interventions du chœur jouent un rôle essentiel dans la constitution de la temporalité de la pièce : elles rythment la pièce, marquant des passages d'un moment à un autre ; comme elles restent en anglais y compris dans la version française, elles assurent un lien direct et visible entre les deux espaces-temps de la pièce ; la musicalité de la langue est bien plus efficace à décrire les événements et les sensations qu'ils provoquent que les mots en eux-mêmes ; elles proposent une rupture de ton qui rompt en partie l'état de sidération.

La musicalité de ces pièces impacte donc notre perception du temps, qu'il s'agisse du temps des événements décrits, du temps qui s'écoule au sein même de la fable, ou encore du temps ressenti. C'est par ce biais que les auteur·ices peuvent créer un temps hors du temps, tout en

⁸⁴⁹ Vinaver, Michel, *Op. cit.*, p.23-25.

gardant un ancrage dans le réel. La multiplication des langues vient encore plus accentuer cet effet en perturbant d'autant plus la possibilité de se raccrocher à des repères fiables. De ce fait, on peut voir là une raison à l'emploi du plurilinguisme en plus d'autres techniques d'écriture : il vient encore plus renforcer la musicalité du texte et renforce l'impression d'un espace-temps à la fois autre et familier. On peut y voir une nouvelle forme de l'effet d'étrangéisation théorisé par Brecht : les éléments sont reconnaissables, mais le texte ne nous laisse pas oublier sa nature de fiction construite. Cette étrangéisation produit un effet de reconnaissance tout en prenant du recul afin de mieux comprendre les émotions déclenchées par les événements présentés. La création de cet espace-temps parallèle peut ainsi être vue comme une raison d'en appeler au plurilinguisme. Si les mécanismes de construction du sens et/ou de la temporalité restent reconnaissables, ils ne passent plus tout à fait par les mêmes canaux, ce qui nous oblige à repenser leur fonctionnement et la façon dont nous les envisageons.

Si la musicalité du texte impacte sur la construction du sens et de la temporalité, on peut alors s'interroger plus profondément sur la portée politique et/ou philosophique du recours à la musicalité dans le texte.

B. Une histoire d'état d'esprit

En appeler à la musique, ou *a minima* à la musicalité, au sein du théâtre, revient selon Roesner à poser la question de l'autonomie des différents arts⁸⁵⁰. En effet, il y a toujours eu une hiérarchisation des arts selon des critères de pureté : plus un art était considéré comme pur produit de l'esprit, avec le moins d'implication possible du corps, plus il était considéré comme pur. C'est d'ailleurs selon cette même hiérarchisation qu'Aristote considérait la représentation théâtrale comme étant inférieure à l'écriture du texte. Dans cette optique, Roesner rappelle que la musique a d'abord été considérée comme servante de la littérature avant d'être finalement élevée au rang de reine des arts, puisque considérée comme forme d'art pure et absolue. Dans son ouvrage *L'idée de la musique absolue*⁸⁵¹, Carl Dahlhaus propose une réflexion générale sur le concept de musique absolue, qui n'est pas uniquement l'idée d'une musique sans texte, mais qui renvoie aussi à un fondement de l'esthétique romantique : celui de la quête de l'absolu. À travers cette quête que Dahlhaus redessine, on voit se dessiner la façon dont la signification de l'art se fait en relation étroite avec les pensées philosophiques et/ou religieuses. Il montre justement les liens à faire entre la pensée de l'esthétique musicale en lien avec le reste du

⁸⁵⁰ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014, p.159.

⁸⁵¹ Dahlhaus, Carl, *L'idée de la musique absolue*, Genève, Éditions Contrechamps, 1997

monde, comme ici lorsqu'il explique comme Hanns Eisler a tenté d'appliquer la théorie marxiste à l'esthétique musicale.

« Aussi vague que soit l'expression "société bourgeoise moderne", Eisler semble pourtant avoir très bien senti que la "musique absolue" n'est pas simplement le synonyme "atemporel" d'une musique instrumentale autonome, sans texte, non liée à des fonctions ou à des programmes extra-musicaux, mais que ce terme désigne une idée qui a cristallisé tout ce qu'une époque historique donnée a pensé à propos de l'essence de la musique. Que Eisler, de façon très surprenante, qualifie le "musique absolue" de "vulgaire", trahit sans doute quelque sourde rancune envers une expression dont la prétention élevée – la connotation d'une musique qui nous laisserait entrevoir l'absolu – n'a guère échappé à celui qui était fils d'un philosophe⁸⁵². »

On se rend bien compte alors des multiples endroits où cette hiérarchisation des arts est présente : elle existe aussi bien entre les arts, qu'au sein même des réflexions sur la culture musicale. La relation au texte, aux thèmes, ainsi qu'à la morale est autant d'éléments qui vont participer à juger les diverses esthétiques musicales. À l'inverse, le choix d'une esthétique musicale n'est donc pas neutre et relève de choix éthiques et moraux souvent plus profonds qu'on ne pourrait le croire.

En ce sens, il nous faut sans doute considérer la forte présence de la musique et/ou la conscientisation de la musicalité de la langue comme une autre façon de réenvisager cette hiérarchisation des arts. La musique, parce que non référentielle, serait supérieure. Dans ce cas, que peut-elle apporter à des arts référentiels comme la littérature ou le théâtre ?

« Here the *idea* of absolute music is transferred onto dramatic literature, but with an eclectic use of writing techniques to achieve a *sense* of non-referentiality, while being fully aware, I would argue, that this is more a *gestus* than the actual attempt to create a dramatic art that was free from any presuppositions and assumptions and would actually get the audience to abandon any attempt at sense-making⁸⁵³. »

Selon Roesner, cet appel du pied à la musique et à la musicalité pourrait être vu comme une volonté de transférer les capacités non référentielles de la musique aux autres arts, ou, inversement, d'amoindrir les capacités référentielles du théâtre, dans l'espoir (plus ou moins vain) d'abandonner toute considération pour le sens et sa fabrication. En appeler à la musique, c'est en appeler à une volonté de ne plus considérer la fabrication du sens comme essentielle et centrale pour une œuvre, ce serait alors toucher à quelque chose de secret, de caché, qui serait

⁸⁵² Dahlhaus, Carl, *Op. cit.*, p.10.

⁸⁵³ Roesner, David, *Op. cit.*, p.161. « Ici, l'idée de musique absolue est transférée à la littérature théâtrale, mais avec une utilisation éclectique des techniques d'écriture permettant d'atteindre une *impression* de non-référentialité, tout en étant pleinement consciente. Je considère qu'il s'agit plus d'un *gestus* que de la tentative véritable à créer un art dramatique qui serait libre de toute présupposition et conception et qui réussirait effectivement à ce que le public abandonne toute tentative de construire du sens. » [traduction personnelle]

en lien avec une forme de pulsion intérieure. On peut alors envisager les œuvres théâtrales qui mettent l'accent sur leur musicalité comme une volonté de déconstruire le sens et ses mécanismes d'apparition. Le rapport même à la signification et au référentiel est complètement bousculé dans ces pièces.

Ce phénomène peut s'observer de façon presque didactique dans des pièces comme *Monnaie de singe*⁸⁵⁴ : la fable même de la pièce s'articule autour de la nécessité de trouver une façon de communiquer, de se faire comprendre, et de construire le théâtre ensemble, en dehors des conventions auxquelles chaque personnage est habitué. Le public vit avec eux cette perte de sens : les repères habituels ne fonctionnent pas et il faut trouver à tout prix une façon de surmonter cela. Le public partage alors pleinement les émotions et la détresse des personnages, et doit lui aussi faire ce travail de déconstruction de ce qu'il croyait acquis pour trouver comment comprendre les autres personnages. Il n'est pas nécessaire de comprendre les mots prononcés par chaque personnage pour comprendre la situation. La langue perd de son pouvoir de référence, elle n'est plus que du son, toutefois, le caractère théâtral de la situation conserve une forme de référencement : la situation présentée est reconnaissable et connue. La musicalité ici amoindrit la position de force de la langue dans la construction du sens, et souligne même à quel point c'est elle qui peut poser problème, tout en matérialisant le chemin pris par les personnages pour trouver un terrain commun. C'est d'ailleurs la musique qui leur permet de trouver une solution et de fonctionner ensemble. *Monnaie de singe* irait donc bien dans le sens d'une hiérarchisation des éléments artistiques où la langue serait tout en bas (il n'y a pas de compréhension possible dans ce cadre), le théâtre à un niveau intermédiaire (les trois personnages partagent bien cet art, mais les conventions sont tellement différentes que les aménagements nécessaires sont lourds) et la musique tout en haut (c'est elle qui permet de trouver une solution au problème présenté). On peut voir dans cette pièce une expérience de la (dé)construction du sens.

« Taro Kaja [*Exécutant une danse de kyogen avec éventail pendant laquelle il sort Arlequin de son isolement et établit un lien entre les trois personnages*] Domo satemo wa noyo wa

Odori konna mi tayika odori tonga mi takeba

Kita tagaye oyareno kita tangano odori wa

Fuguga hoshi wo shanto jitte hodoru hu dinga omoshiroi yoshino atsu heno

Hanayo yi mo ho momiji yoyi mo kaishi hi hito wa...

[*Le Roi Singe fait apparaître deux éventails (un pour lui, un pour Arlequin) et il accompagne petit à petit les mouvements de Taro Kaja ; avant d'enchaîner en douceur une danse d'Opéra de Pékin avec éventail également.*]

Sun Wukong [*Chantant*] : Wo shi ya ! !

[*Arlequin, un éventail espagnol dans les mains, est tout d'abord désarmé par cette*

⁸⁵⁴ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

étrange cérémonie de pur plaisir de danse et de chant, mais il finit par rejoindre ses nouveaux compagnons dans l'allégresse qui naît sur le théâtre.]

Arlequin [*Improvisant à son tour sur l'air de Carmen (de Bizet) avec son éventail à la main*] : L'amour est enfant de bohème, il n'a jamais jamais connu de loi ; si tu ne m'aimes pas, je t'aime ; si je t'aime prend garde à toi... / *Choeur* : L'amour est enfant de bohème, il n'a jamais jamais connu de loi ; si tu ne m'aimes pas, je t'aime ; si je t'aime prend garde à toi... Prends garde à toi !!!

[*Puis, il jette l'éventail derrière lui et Carmen disparaît. Il joue alors, Arlequin dans sa forme la plus classique qui est à la recherche de la belle Carmen*]

¿Donde está la bella gitana ? ¿Por ahí ? ¿Por acá ?... [*Il exécute un enchaînement de plus en plus rapide de direction*]

[*Taro Kaja saisit le rythme d'Arlequin qu'il maintient en mesure à l'aide de son éventail qui bat la paume de sa main. Arlequin tourne à présent dans le canon classique des gravures anciennes, puis il interpelle ses deux compagnons qui le suivent dans sa marche classique. Les trois personnages finissent par former une farandole qui prend des accents de plus en plus africains. Taro Kaja s'empare du feutre d'Arlequin et danse avec le chapeau sur la tête. Dans une pose arrêtée, Arlequin lui rabat le chapeau sur les yeux et les trois personnages jouent à Colin-Maillard⁸⁵⁵.]* »

Pour en arriver là, les personnages se sont d'abord battus, étant incapables de reconnaître l'autre comme autre chose qu'une menace, puis ils ont tenté de communiquer par la parole, mais les différences de langue ont transformé le tout en une énorme farce qui conduit Arlequin à se replier sur lui-même dans son coin. Pour parvenir à le faire sortir de son isolement, il faut que Taro Kaja et Sun Wukong en passent par la danse et la musique, soit des formes artistiques non référentielles. Il leur faut sortir de la langue, de la création de sens. Ce qui leur permet de former un groupe fonctionnel, c'est le simple plaisir de danser et jouer ensemble, et non plus de communiquer. La construction du sens est ici mise en échec pour mieux faire ressortir l'importance de simplement *être ensemble*. C'est bien la musique qui leur permet de créer un ici et maintenant où il n'y a nul besoin de signifier quoi que ce soit.

De manière générale, selon Roesner, la musicalisation nous sort de la certitude face à la langue, et surtout brise ce qui est pour lui une fausse opposition entre musique et langue⁸⁵⁶. Par le recours renforcé à la dimension sonore, on est obligé de reconsidérer nos certitudes face à la langue, et notamment celle qui veut que l'on sache ce que la langue veut dire. En effet, nous considérons la langue et les mots comme un groupement de signifiés dont nous connaissons parfaitement la signification, sans doute possible. Or, dès que cette certitude est remise en cause, il semble n'y avoir aucun juste milieu possible : soit la langue dit parfaitement et simplement, soit elle ne peut rien dire. La musicalisation peut alors apparaître comme une réponse à cette crise de la langue. Roesner définit deux extrêmes à ce rapport à la musicalisation : d'un côté des artistes comme Antonin Artaud, cherchant à aller vers le cri, et une langue totalement

⁸⁵⁵ Galas, Didier, *Op. cit.*, p.21-22.

⁸⁵⁶ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014, p.141.

désémantisée, de l'autre, des auteur·ices comme Thomas Bernhard où la rhétorique musicale permet surtout d'emmêler la langue dans une toile de relations et de références musicales. D'un côté, réduction de la langue en sons primitifs, de l'autre, permutations de motifs sans fin⁸⁵⁷.

On retrouve ces deux extrêmes dans les dramaturgies plurilingues. Des œuvres comme *Le voisin d'en face*⁸⁵⁸ ou *Machinations*⁸⁵⁹ travaillent justement à désémantiser la langue. Dans les deux cas, la langue est réduite à l'état de morphèmes, s'ils font sens, ce n'est pas pour ce qu'ils sont, mais par ce qui les entoure. Dans la première, c'est l'opposition entre morphèmes issus de la langue française et ceux issus de langue arabe qui construit le sens. Dans la seconde, c'est l'opposition entre la machine et les diseuses qui en est la source. Dans les deux cas, l'interprétation qui est donnée des morphèmes participe à créer le sens, mais là encore ce n'est pas la langue elle-même qui fait sens, mais bien ce qui la transmet : la voix, la hauteur, les corps qui la portent, les personnes pour l'entendre. Si ces œuvres utilisent la langue, c'est bien pour utiliser en majorité tout ce qui au quotidien est sous-estimé dans la création du sens. Il y a à la fois mise en échec de la langue tout en exploitant pleinement des éléments habituellement mis de côté.

À l'inverse, des pièces comme *Leçons de ténèbres*⁸⁶⁰ et *La Scène*⁸⁶¹ travaillent sur une surabondance de références emmêlées les unes dans les autres. Dans la première, non seulement Kermann change de forme stylistique d'une scène à l'autre, mais les références utilisées y sont multiples. Dans deux scènes, l'auteur intervient d'ailleurs lui-même, personnage parmi les autres :

« Dans *Moyens sans fins* Agamben écrit, je n'aime pas tout ce qu'écrit Agamben, enfin pas toujours, je ne suis pas toujours d'accord avec Agamben, mais dans *Moyens sans fins* il y a deux trois phrases, jetées pour ainsi dire, sans véritable développement. Juste comme ça. Je vous les donne : "Le camp" (le Lager aurait-il pu écrire, cela aurait fait plus heideggerien, enfin, antiheideggerien, car Heidegger n'a jamais employé ce mot à ma connaissance, ou peut-être dans son entretien au *Spiegel*, il faudrait vérifier, quand il compare les camps et les tracteurs russes, mais je connais peu Heidegger, je le trouve trop suspect, Heidegger, en fait je n'aime pas non plus Heidegger), donc Agamben écrit : "Le camp est le lieu inaugural de la modernité", le lieu de naissance, j'aurais dit plutôt, le lieu de naissance de la modernité, [...] Encore qu'à la fin, quand il dit : "nous vivons encore", je trouve que là il se ramollit comme dirait mon ami Alain Béhar, il se ramollit [...]. Je ne suis pas d'accord là, je ne suis pas souvent d'accord avec Agamben, sauf avec la première

⁸⁵⁷ *Idem*, p.142.

⁸⁵⁸ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisin-den-face> consulté le 08/05/2019], et partition transmise par l'artiste

⁸⁵⁹ Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

⁸⁶⁰ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

⁸⁶¹ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

partie de la phrase, et c'est déjà beaucoup⁸⁶². »

Cette intervention de l'auteur vient déjà perturber le déroulement de la pièce puisqu'elle amoindrit d'autant plus la limite entre la réalité et le lieu de l'œuvre. Mais en plus, l'auteur multiplie les références extrêmement précises : il cite plusieurs philosophes, leur pensée et leurs réflexions qu'il commente, il les relie à des publications, se situe par rapport à eux et donne son avis. La pensée de ces philosophes se trouve alors prise dans le fil de la pièce, sans qu'il soit forcément possible de savoir comment : il est nécessaire de connaître les références en question pour pleinement les comprendre, elles et leur apport. Sans cette connaissance, il ne reste de ce passage que l'impression de suivre l'auteur ayant du mal à expliciter le fil de sa pensée, le tout grossi par l'effet de *name-dropping*⁸⁶³.

Cette multiplication des références et du réseau qu'elles forment entre elles ne s'arrête pas là. Kermann fait aussi le choix de multiplier les références mythologiques. La scène « Reish » s'ouvre sur un long monologue d'une femme attendant les pilleurs de dépouilles alors qu'elle vient de poignarder son amant jusqu'à la didascalie suivante : « Et ses mots ont fait apparaître les Dioscures, comme une citation d'eux-mêmes⁸⁶⁴. ». Castor et Pollux apparaissent alors pour compatir au meurtre de l'amant et lui dicter la conduite à tenir, car s'il fallait punir l'homme, l'action de la femme n'en était pas juste pour autant, ce qui risque d'attirer sur elle la malédiction des dieux. Et en effet, celle-ci finit par se présenter :

« Pollux : Vite !
Castor : Pars !
Pollux : Fuis !
Castor : Va va !
Pollux : Déjà...
Castor... je les vois !
Castor & Pollux : Elles [les Erynies] sont là !
La femme ne bouge pas. L'homme tué se relève et saisit son fusil. Elle le regarde puis crie :
Pool !
L'homme tire. Castor crie : Touché !
Castor s'effondre. Elle crie à nouveau : Pool !
Il tire. Pollux crie : Raté !
L'homme recharge et Pollux crie toujours : Go on you fucking guy ! Go on ! Go on ! Go on ! Go on !
Elle crie : Pool !
Et Pollux s'écrie : O yeah !
Pollux s'effondre. Elle dit à l'homme : Re commençons.
L'homme dit : Soit.
Et tous deux disent : Re commençons. Du tout début. Attouchons-nous. Faisons. Accordons

⁸⁶² Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999, p.29-30.

⁸⁶³ Fait de multiplier les références à des personnalités connues pour une raison ou une autre simplement pour montrer qu'on les connaît.

⁸⁶⁴ *Idem*, p.84.

les vides de nos corps. Et de nos âmes. De nos âmes aussi bouchons les béances. Allons.
Tous nos trous⁸⁶⁵. [...]. »

Le tissage de référence est encore plus grand : si le texte écrit permet de savoir qu'il s'agit de Castor et Pollux, ce n'est pas nécessairement le cas du texte représenté. Sans connaissance du mythe, une partie de la référence échappe donc complètement. Or, cette référence au mythe est tissée dans le cœur même de la même pièce qui passe d'un environnement philosophique à celui du mythe en quelques pages. La scène elle-même passe d'un monologue, à un dialogue où les répliques sont courtes et rapides, pour enfin revenir à une tirade prononcée en chœur à deux voix. À ces multiples changements de ton, de rythme, de contexte culturel, il faut encore ajouter la présence de l'anglais qui intervient soudainement. L'anglais ici ne semble pas faire référence à quoi que ce soit, et il ne paraît pas « justifié ». Non, ce changement de langue intempestif vient plutôt matérialiser l'hystérie générale des personnages à ce moment-là : on meurt et on revit, on tue des amants que l'on veut retrouver, on saute d'une référence à l'autre, d'une forme textuelle à l'autre, d'une langue à l'autre. Il y a une frénésie à changer constamment de formes puisqu'il y a impossibilité d'en trouver une qui soit pleinement satisfaisante. La surmultiplication des références et des langues participe de cet effet pour matérialiser l'incapacité à utiliser la langue pour faire sens. Et si elle ne peut faire sens, elle doit au moins servir à transmettre quelque chose.

On retrouve exactement le même mouvement d'accélération et de multiplication des références tout au long de *La Scène* pour arriver à ceci :

« Trinité : Vous vous trompez complètement d'méthode.
Isaïe animal *tournant et arpentant vite* : Alors... je sonnai... la cloche de mes rêves...
Diogène : J'vivais ma vie d'automatique ! Sortir la mort : voilà le hic !
La machine à dire la suite : Anthopoï zito ! Etsin ihmistä ! Ch'sir a mensch ! Runata maskachkani ! Atsna dhir argaz ! Dar djostédjouté saxsihastam ! Bédéyéwoua gorko !
Ning gnèn o sa gache té ilou ! Enô barnosh hhad ! Jeg leter etter en mann ! Mbemogo gnini la ! Man purusame an anvesikkunu ! Purusha cânvicchâmi ! Gizon baten bila nabil ! Anguti sior para !
Trinité : Prononcez l'ouverture de la matière par votre bouche !
La Sybille : Matière et vide, je vous mâche !
Rachel : Que dit-elle ?
Trinité : Il la prononce.
La Sybille : Par ici notre bouche : c'est par ici dans notre bouche que la matière est ouverte.
La machine à dire la suite : Ornotropoi on anthropopon ! Cerco n uomo ! Ik siikt een munche ! Je cherche un homme ! Busco a un hombre ! Astelioufac fumessi ! Je cherche un homme ! Zoonigôn arnuhtiuche !
[...]
Le Pauvre : Pardonne, *Seigneur qui nous vois*, pardonne nos silences et nos actions inutiles, nos paroles inertes, nos paroles de trop – pardonne, Seigneur public !

⁸⁶⁵ *Idem*, p.87-89.

La machine à dire la suite : Je cherche un homme ! ich suche einen Menschen, busco uno o-ombre, je cherche l'ombre ! une ombre...
Le Pauvre : Voulez-vous surgir hors de la mort ? voulez-vous surgir ?
Les ouvriers établissent une limite ; l'acteur la franchit.
Isaïe Animal : Le langage ne permet pas de différencier les fils d'Adam des fils d'Ève. Est-il vrai que le langage ne le permette pas⁸⁶⁶ ? »

Dans ce passage qui vient clore la pièce se croisent des personnages appartenant à des univers très distincts : mythologiques et religieux, scientifiques, personnification d'une classe sociale, et non humain. Il y a donc déjà un choc causé par le croisement de personnages qui ne sont pas censés partager un même espace en temps normal. À ceci vient s'ajouter le plurilinguisme de la machine à dire la suite. Un plurilinguisme débridé, dans lequel il n'est plus possible d'identifier les langues, qui d'ailleurs se croisent au sein d'une même phrase jusqu'à les rendre non identifiables individuellement. Là encore, il y a une surmultiplication des références qui participe à saturer le public. On ne cherche pas nécessairement à ce que les mots soient compris, ils ne sont d'ailleurs même pas toujours reconnaissables⁸⁶⁷, on cherche à transmettre une impression de trop afin de conclure la pièce entière sur cette interrogation d'Isaïe animal quant aux capacités réelles du langage.

La musicalisation de ces œuvres offre donc une réflexion sur la capacité même de la langue à faire sens autant que sur la façon dont on hiérarchise les différents éléments permettant de construire le sens. L'intérêt d'une telle démarche est de s'obliger à sortir des aprioris que nous entretenons sur la langue, sur sa capacité à signifier, et donc plus largement, sur notre capacité à comprendre le monde, à le retranscrire. C'est donc peut-être là encore une raison d'avoir recours au plurilinguisme : nous obliger à comprendre notre dépendance à la langue, et les biais que cela entraîne en matérialisant très clairement les autres mécanismes pourtant en vigueur dans notre quotidien sans que nous ayons conscience.

Il nous reste encore un dernier effet de la musicalité à observer : son impact sur la forme prise par l'écriture.

C. Une histoire de structure

Jusqu'ici, nous avons plutôt considéré l'impact de la forme sur la musicalité : comment les auteur·ices créent du rythme grâce notamment aux nombres de personnages, aux formes des répliques, ou encore comment le plurilinguisme permet d'insister sur la forme sonore de la

⁸⁶⁶ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003, p.194-197.

⁸⁶⁷ Ils ne le sont déjà pas toujours dans leur forme écrite. L'effet est d'autant plus saisissant dans le cadre d'une mise en scène où le rythme nous est imposé sans pause ni recul possible.

langue. Mais on peut aussi considérer une influence bien plus directe des formes musicales. Roesner rappelle la nécessité de différencier d'un côté les auteur·ices qui utilisent des formes musicales particulières comme des modèles à suivre pour écrire, et de l'autre, les universitaires et critiques qui assimilent ces écritures à des formes musicales pour les besoins de l'analyse. Il considère aussi qu'il n'est pas forcément intéressant de savoir si c'est ce que l'auteur souhaitait faire ni s'il y est parvenu : « It is more productive to try to uncover what theatrical strategies lie behind the musical claim and what consequences the analogy has for the process and the aesthetics of the writing⁸⁶⁸. » L'intérêt n'est effectivement pas de savoir si oui ou non les formes écrites correspondent aux formes musicales sur lesquelles elles sont calquées, mais bien dans quel but on fait appel à ces formes-ci plutôt que de rester sur des formes propres au théâtre ou à l'écriture.

« One particularly frequent trope is, again, the idea that music provides strong formal models and templates and can lend structural coherence to a kind of dramatic writing that may have abandoned or weakened other structural devices⁸⁶⁹. »

C'est peut-être effectivement à cet endroit qu'il faut observer ce rapprochement entre musique et théâtre. La question ne serait donc définitivement pas de constater s'il y a bien adéquation ou non entre la forme annoncée et celle obtenue, mais bien la stratégie théâtrale mise en place, et le possible manque qu'elle tenterait de combler.

À partir de la fin du XIX^{ème} siècle, et de manière encore plus flagrante après la Seconde Guerre mondiale, les expérimentations théâtrales visent à déconstruire ce qu'est le théâtre : œuvres fragmentées, personnages vidés de leur essence, théâtre hors les murs, sans acteur·ices, etc. De fait, une bonne partie du théâtre contemporain cherche à représenter, d'une façon ou d'une autre, la perte de repère et la perte de sens ressenties par les artistes de ces époques. En parlant des œuvres fragmentées, Ryngaert explique d'ailleurs la chose suivante :

« Traditionnellement, le fragment désigne cependant le caractère incomplet ou inachevé d'une œuvre ; dans ce cas, et à en croire les définitions courantes, l'essentiel ne semble pas se trouver dans ce qui en reste ou dans ce qui a été composé, mais bien dans ce qui ne nous est pas parvenu, dans ce qui manque. Paradoxalement, notre époque a fait, de ce qui était l'aveu d'un échec, d'une perte ou d'une insuffisance, l'affirmation d'un choix

⁸⁶⁸ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014, p.132. « Il est plus productif d'essayer de mettre au jour les stratégies théâtrales qui se dissimulent derrière la revendication musicale ainsi que les conséquences que cette analogie a sur le processus de création et les esthétiques de l'écriture. » [traduction personnelle]

⁸⁶⁹ *Ibidem* « Un trope particulièrement fréquent est, encore « une fois, l'idée que la musique fournit des modèles et structures fortes et peut prêter une structure cohérente à un type d'écriture théâtrale qui a peut-être abandonné ou affaibli d'autres outils structurels. » [traduction personnelle]

esthétique⁸⁷⁰. »

Une partie non négligeable du théâtre contemporain, et plus largement de l'art contemporain, fait donc reposer son esthétique sur le manque, la perte. D'une certaine façon, les dramaturgies plurilingues peuvent s'inscrire dans ce courant puisqu'elles viennent fragmenter la cohérence linguistique des œuvres.

C'est à cet endroit que l'on pourrait alors relier plurilinguisme et emprunt aux formes musicales : certes, les œuvres peuvent être bâties sur un manque de cohérence structurelle, une absence de personnages complets ou un morcellement linguistique, toutefois, il demeure presque impossible pour l'esprit humain de ne pas chercher une forme de cohésion générale. C'est peut-être ce besoin que le recours aux formes musicales vient combler.

Dans la note liminaire de *11 septembre 2001*, Vinaver indique la chose suivante :

« La forme se rapproche de celle des cantates et des oratorios, se composant d'airs (à une, deux ou trois voix), de parties chorales (qui, dans la version française, restent dans la langue originale), et de récitatifs pris en charge par un « journaliste », fonction qui peut faire penser à celle de l'évangéliste dans les Passions de J.-S. Bach⁸⁷¹. »

L'auteur revendique ici la référence à des formes musicales narratives, notamment dans leur organisation formelle. Cantate comme oratorio sont des formes musicales « destinées au concert et non au théâtre⁸⁷² », il paraît donc paradoxal de se baser sur ces formes dans le cadre d'une œuvre théâtrale. Ce choix s'explique peut-être par l'hétérogénéité des matériaux utilisés pour écrire : tirés de la presse publiée durant les trois semaines qui ont suivi le drame, il s'agit aussi bien d'éléments enregistrés dans les avions, de témoignages écrits, de discours journalistiques ou politiques, de manuel d'instructions pour les terroristes, etc. Le travail de Vinaver consiste donc en un travail de tissage qui rappelle le concept de rhapsode développé par Sarrazac : « Un dialogue qui coud ensemble (*rhapein* en grec ancien signifie "coudre") des modes poétiques différents voire réfractaires les uns aux autres (modes lyrique, épique, dramatique, argumentatif)⁸⁷³. » Dans cet article, il explique comment le dialogue dans le théâtre contemporain ne rend plus compte d'une action en direct, mais revient plutôt sur une action passée. Il ajoute aussi que la présence de l'auteur dans le texte ouvre l'œuvre qui n'est plus

⁸⁷⁰ Ryngaert, Jean-Pierre, « Le fragment en question », in Danan, Joseph [dir], Ryngaert, Jean-Pierre [dir], *Écritures dramatiques contemporaines (1980 – 2000) : L'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, 2002, n°24-25, p.13-17., p.15.

⁸⁷¹ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003, p.9.

⁸⁷² de Nys, Carl, « Oratorio », *Encyclopædia Universalis* en ligne [URL : <https://www-universalis-edu-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/oratorio/> consulté le 25/08/2023]

⁸⁷³ Sarrazac, Jean-Pierre, « Le partage des voix », in Ryngaert, Jean-Pierre [dir], *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005, p.11-17., p.11.

confinée à l'espace de la scène et devient hétérogène et multidimensionnelle. C'est exactement le type d'écriture auquel nous sommes confrontés avec *11 septembre 2001* : nous traversons divers lieux, divers points de vue, diverses temporalités, et la présence de l'auteur transparaît dans ses choix de citations et d'organisation des répliques.

Le choix de la forme musicale permet alors une forme d'unification des différentes paroles et discours. La stratégie théâtrale défendue par ce recours consiste donc à offrir une base commune à partir de laquelle toute la pièce peut se construire et s'organiser. Se baser sur des formes musicales oblige à reconstruire une certaine temporalité de l'événement de sorte que, malgré tout, l'aspect fragmentaire n'empêche pas la compréhension du déroulement. La forme musicale maintient aussi une certaine continuité, ce qui explique notamment le choix de ne pas traduire les chœurs dans la version française : la musicalité de ces passages est plus importante que leur sens, car elle structure l'œuvre. D'ailleurs, la présence même d'un chœur fait le lien entre la forme théâtrale et la forme musicale : dans les deux cas, le chœur unit les voix pour les faire parler d'un bloc. Au-delà de la fragmentation du texte, la forme musicale remplit bien cette fonction de stabilisation de la forme théâtrale.

« Whether it is a canon of forms derived from classical musical models, or the appeal of a new technology, or an aesthetic that rejects an affirmative sense of form, then, there is still an argument to be made that in all these instances, the notion of musicality is often employed to provide what Klug calls an “alternative Stimmigkeit zur diskursiven Kohärenz⁸⁷⁴” [an alternative coherence to discursive coherence⁸⁷⁵]. »

Quel que soit le rapport à la forme considérée, on peut voir dans ce recours à la forme musicale une recherche d'alternative au discours habituel. Recourir à la forme musicale n'aurait alors pas seulement un but esthétique, mais peut être vu comme une volonté de chercher d'autres chemins possibles dans des discours déjà connus et tracés. Considérer l'apport des formes musicales comme une alternative à la cohérence discursive, c'est sortir de l'impression qu'il faut choisir entre la musicalité et le sens : « I do not think there is a mutual exclusivity, an “either-or”, of semantic and musical coherences. They can coexist in quite a dynamic interplay, which can also be individually redefined by each author and theatre-maker⁸⁷⁶. » Il est donc plus

⁸⁷⁴ Il cite Klug, *Thomas Bernhards Theaterstücke*, p.191-192.

⁸⁷⁵ Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014, p.145. « Qu'il s'agisse d'une forme canonique dérivée d'une forme musicale classique, ou de l'attrait d'une nouvelle technologie, ou encore d'une esthétique qui rejette un sens revendicatif de la forme, on peut toujours argumenter que dans tous ces cas de figure, la notion de musicalité est souvent employée pour fournir ce que Klug appelle une “alternative Stimmigkeit zur diskursiven Kohärenz” [une cohérence alternative à la cohérence discursive]. »

⁸⁷⁶ *Idem*, p.146. « Je ne pense pas qu'il y ait une exclusivité mutuelle, un “soit soit”, entre les cohérences sémantiques et musicales. Elles peuvent coexister dans une dynamique d'interaction plutôt marquée, et qui peut aussi être individuellement redéfinie par chaque auteur·ice et créateur·ice de théâtre. »

pertinent de voir les rapports entre sens et musicalité comme un spectre sur lequel on se place que comme un choix entre deux postures extrêmes. C'est à nouveau une façon d'étudier, et potentiellement de critiquer, la création du sens. Pour Roesner⁸⁷⁷, il s'agit d'étudier l'équilibre qui se fait entre la création du sens et son refus, entre l'écriture, la mise en scène, le jeu et la musicalisation, entre référence et autoréférence, et surtout de penser la difficulté de dessiner des limites claires entre tous ces éléments.

Pour se rendre compte de la porosité de telles limites, on peut se pencher sur le cas de *Hamlet-machine*. Le projet même d'Heiner Müller peut être perçu comme une revisite de la création du sens : à partir de la pièce de Shakespeare, et de toutes les interprétations de ce qui est devenu en quelque sorte le mythe d'Hamlet, il propose une pièce condensée d'une dizaine de pièces seulement. Une pièce dont la construction n'a plus rien à voir avec celle de la pièce originelle, ce qui implique d'ores et déjà une modification du rythme auquel la fable nous est délivrée. Dans son article, *Les paradoxes des fragments synthétiques mülleriens*⁸⁷⁸, Florence Baillet explique que Müller ne croit pas au « bel animal » défendu par Aristote, car il le considère incapable de dire la réalité. Pour elle, il y a un parallèle à faire entre l'écriture fragmentaire présente dans cette pièce et l'histoire de l'Allemagne que Müller cherche à retranscrire dans son écriture. Elle constate⁸⁷⁹ aussi que la brièveté de la pièce la classe dans les esthétiques du fragment ; pour autant, là où le fragment relève souvent d'une esthétique du fragment, on constate ici la surabondance d'images et de références entremêlées. Participe aussi à cette surabondance la façon dont la pièce propose un commentaire et une analyse du monde qui l'entoure (les références à Staline ou au soulèvement de Budapest par exemple). Le commentaire ne s'arrête pas seulement au monde extérieur, mais touche aussi le dispositif théâtral en lui-même :

« Le personnage müllerien devient transparent puisqu'il agit directement selon son inconscient, sans aucune censure : il n'y a pas d'illusion d'une figure théâtrale dotée d'une psychologie. Il n'y a d'ailleurs pas d'illusion théâtrale du tout, et le protagoniste d'*Hamlet-machine* est en ce sens également transparent, laissant apercevoir l'interprète d'Hamlet à travers le personnage⁸⁸⁰. »

Le dispositif théâtral est ainsi presque mis en échec en même temps qu'il se construit au fur et à mesure, ce qui impose une réflexion constante sur la création du sens.

⁸⁷⁷ *Ibidem*

⁸⁷⁸ Baillet, Florence, « Les paradoxes des fragments synthétiques mülleriens », in Danan, Joseph [dir], Ryngaert, Jean-Pierre [dir], *Écritures dramatiques contemporaines (1980 – 2000) : L'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, 2002, n°24-25, p.59-66.

⁸⁷⁹ *Idem*, p.60.

⁸⁸⁰ *Id.*, p.61.

À tous ces éléments et ramifications, il faut encore ajouter une intertextualité très présente. Baillet relève⁸⁸¹ notamment des citations du poème *Ash Wednesday* de T. S. Eliot (« Oh my people what have I done unto thee »), une réplique du personnage de Hasselbein venant de la pièce de Müller *La Construction* (« 2^{ème} clown dans le printemps communiste »), ainsi qu'une variation d'une phrase d'*Hamlet* de Shakespeare (« something is rotten in this age of hope »). Qui plus est, cette intertextualité passe entre autres par le plurilinguisme puisque le matériau d'origine, qu'il soit cité tel quel ou légèrement modifié, est conservé dans sa langue source, ce qui vient encore rajouter un espace de référencement dans lequel le son vient aussi jouer son propre rôle.

Les éléments utilisés pour construire le dispositif d'une telle pièce sont tout aussi nombreux que leur nature est variée. Les limites entre référence, autoréférence, musicalisation de la langue, jeu sur la nature même du dispositif théâtral, parallèle entre l'écriture de la pièce et l'état du monde sont d'autant plus difficiles à situer. On voit bien comment il n'est pas suffisant de penser sens et musicalité comme deux pôles opposés : les éléments que l'on trouve d'un côté ou de l'autre, voire des deux, sont bien trop nombreux, et surtout délivrés avec une densité telle qu'il n'est pas possible de les penser séparément. Cette densité s'explique peut-être par la nécessité pour Müller de surmonter le problème de la fragmentation qui, selon lui, finit toujours par être récupérée⁸⁸². Il faut donc travailler à l'inverse : proposer des éléments d'unification pour éviter les détournements possibles du sens. Sa pièce se construit donc sur une tension entre le fragment et son contraire : une volonté de remplir et connecter des éléments qui, à première vue, n'ont rien à faire ensemble. Si, au premier abord, on peut avoir l'impression que la pièce démonte le mythe de Hamlet pour le remplir de toutes les interprétations possibles, il s'agit peut-être plutôt d'utiliser le mythe de Hamlet pour connecter tous ces éléments entre eux.

Il est ironique de voir Heiner Müller craindre la récupération d'une œuvre fragmentée quand il nous faut maintenant analyser ce qui se passe quand Georges Aperghis adapte cette pièce pour en faire un oratorio. La tension que l'on trouvait déjà dans l'œuvre de Müller entre le fragment et son contraire se trouve encore amplifiée dans cette adaptation. Le plurilinguisme déjà présent dans l'œuvre de base est encore accentué puisque le texte est dédoublé : il est donné dans l'original allemand et anglais, et dans une nouvelle traduction en français, en conservant les éléments d'anglais. Le texte est donc deux fois plus long et une langue est ajoutée. Ce

⁸⁸¹ Baillet, Florence, *Op. cit.*, p.62.

⁸⁸² *Idem*, p.60.

dédoublé crée à la fois une nouvelle référence (nouvelle traduction et mise à disposition du texte dans la langue cible) tout en maintenant en son sein même la référence d'origine. L'œuvre entretient donc un jeu de référence et d'autoréférence par la traduction et la mise en parallèle des deux versions. Ces deux versions sont portées par les mêmes artistes, ce qui les lie d'autant plus, mais leurs interprétations ne sont pas équivalentes.

La sensation de « trop plein » déjà présente dans la pièce est encore plus accentuée par l'usage des voix. La pièce de Müller était majoritairement monologique : si quelques dialogues sont présents, elle est en bonne partie construite sur de longues tirades où une voix s'empare de plusieurs voix de la pièce de Shakespeare pour raconter les faits. Il y a un effet de fusion et de condensation dans la pièce de Müller. L'œuvre d'Aperghis fait en quelque sorte le chemin inverse : les voix sont multiples et il y a une alternance entre chœur et solistes. L'alternance se fait aussi bien sous une forme dialogique où l'un répond à l'autre, que sur le principe de la répétition. Les voix sont à différentes hauteurs, ont différentes dictions et intentions, ce qui ramène la multiplicité des personnages. Le chœur et les solistes entrent parfois en conflit au point que les solistes doivent s'arracher du fourmillement des voix constituant le chœur. Le fourmillement est d'ailleurs tel que le chœur ne sonne alors pas comme un chœur unifié, puisque déjà les voix en son sein entrent en conflit les unes avec les autres.

L'adaptation d'Aperghis conserve bien la surabondance d'éléments initialement présents dans la pièce de Müller, y rajoute ses propres éléments qui apportent à la fois de nouvelles zones de dissensions et d'unification. Les limites sont donc particulièrement poreuses, et c'est bien la musicalisation du texte qui en assure la cohérence interne : la cohérence musicale ne remplace pas la cohérence discursive, mais vient plutôt la renforcer ou la servir. Le texte peut alors délivrer du sens non pas par l'usage habituel de la langue, mais dans la façon dont il est consolidé par sa musicalité. Les moments d'intelligibilité du texte ne transmettent pas nécessairement plus de sens que ceux où les mots sont impossibles à attraper. C'est bien un tout qui nous est présenté, et son caractère faussement chaotique, puisqu'il est extrêmement écrit à l'avance, nous oblige à reconsidérer la transmission et la construction du sens.

Ainsi, l'une des raisons premières du recours au plurilinguisme serait possiblement une volonté de déconstruire la langue et son rapport au sens. La langue reste ce que nous imaginons être le premier vecteur de sens, et sans elle, nous nous pensons incapables de communiquer.

Ceci est devenu d'autant plus flagrant que les nouvelles technologies de communication et la mondialisation réduisent drastiquement nos chances de ne jamais être confronté·e à une langue étrangère. On constate aussi l'interdépendance croissante à un niveau mondial : un virus apparaît à un coin du monde, quelques mois plus tard un tiers de la planète est confiné, et l'on découvre que certains produits de première nécessité ne sont plus produits au sein de nos propres frontières. La nécessité de comprendre comment le sens se forme et voyage d'une langue à l'autre, d'un individu à l'autre, se fait alors prégnante. Il ne s'agit plus pour le théâtre d'entretenir le trope selon lequel la langue ne peut pas faire sens du réel, mais plutôt de s'interroger sur la façon dont elle construit ce sens, les chemins qu'elle prend, les biais dont elle se charge à chaque étape, et comment il serait possible de les détourner.

Les dramaturgies plurilingues utilisent deux mécanismes principaux pour explorer le rôle de construction du sens de la langue. Tout d'abord, elles mettent à l'épreuve toutes les fonctions et usages de la langue en les poussant à l'extrême par la confrontation entre plusieurs langues. Si la langue construit un réseau de références pour représenter le réel, il est alors important de prendre conscience de la non-universalité d'un tel processus. Des choix dont nous n'avons pas conscience, mais auxquels nous participons pourtant, sont faits. Ces choix font autant de sens que les mots qui les portent. Si la langue transmet des émotions, peut-être que toutes ne le font pas de la même façon. Ou encore, qu'un même individu peut choisir une langue en fonction de raisons émotionnelles. La mise en espace du plurilinguisme montre aussi l'attachement émotionnel projeté avec la langue *et* en son sein. D'autant plus que ce choix est aussi bien guidé par la biographie de celui qui parle que par celle qui reçoit. De fait, la multiplication des langues sur scène oblige à une réflexion sur la langue puisque tous les usages que nous pensions naturels sont mis à l'épreuve.

Aussi défaitistes que certaines œuvres puissent paraître, puisque très peu offrent un dénouement heureux, on peut tout de même y voir un certain optimisme : la langue est peut-être moins mise en échec qu'à l'épreuve. En effet, le recours très fort à la musique et à la musicalité peut être vu comme une volonté de dépasser les limites posées par la langue. Si le plurilinguisme fragmente l'œuvre, le travail du sonore et le recours aux formes musicales vient redonner une certaine unité interne aux œuvres. La musicalité reconstruit le rapport au temps : d'une part en donnant des repères qui peuvent être saisis inconsciemment, de l'autre en donnant un sens du temps qui s'écoule comme les grains d'un sablier. Elle oblige aussi justement à repenser les liens entre les différents arts, et par là même, entre les différents éléments qui

construisent le sens. Enfin, elle vient redonner une structure, un cadre dans lequel les fragments théâtraux peuvent s'éparpiller sans se perdre.

Les dramaturgies plurilingues interrogent donc le sens d'un point de vue formel : il ne s'agit pas de débattre et discourir sur ce qui fait ou non sens, mais bien d'en faire l'expérience soi-même, jusque dans sa chair. Elles franchissent ainsi la séparation abstraite entre corps et esprit en obligeant leur public à vivre la perte et la création de sens tout à la fois, sans en avoir conscience, mais en ayant tout de même l'intuition. De fait, puisqu'il s'agit d'une expérience sensible de la création du sens, la langue devient un organe à part entière, un organe grâce auquel il est possible de faire corps avec l'invisible et de percevoir l'irreprésentable.

Chapitre 2 : Matérialiser l'invisible

Dans la saison 2 de la série *The Umbrella Academy*⁸⁸³, les six adelphees Hargreeves cherchent à échapper à l'apocalypse déclenchée par leurs propres actions. Ce faisant, ils voyagent dans le temps et se retrouvent piégé·es au début des années 60, séparé·es. Rattrapé·es par l'ironie dramatique, ils apprennent rapidement qu'une nouvelle apocalypse se prépare, et que cette fois encore, ils en seront responsables. Chacun·e doit alors décider s'il repart pour son époque originelle, ou s'il reste dans cette nouvelle vie qu'il s'est construite. Parmi eux, Vanya, amnésique depuis son arrivée en 1962, se fait arrêter par la police suite à une relation homosexuelle (entre autres), avant d'être récupérée par le FBI qui pense qu'elle serait en fait une agente du KGB en infiltration dont l'amnésie serait une couverture bien pratique. Lors de son premier interrogatoire, l'agent lui signale que son prénom « Vanya » sonne quand même très russe. Alors qu'elle s'accroche à son histoire d'amnésie, l'agent accélère le rythme de ses questions jusqu'à changer de langue, passant sans prévenir de l'anglais au russe. Un changement de langue que Vanya ne repère pas avant de s'entendre lui répondre en russe sans la moindre hésitation, alors qu'elle était convaincue de ne pas savoir parler autre chose que l'anglais. L'agent y voit alors la confirmation que Vanya est une infiltrée russe, alors que de son côté, ce soudain bilinguisme est une première réponse à la mémoire traumatique de l'héroïne. Alors qu'elle cherche depuis des mois à savoir qui elle est, que les informations apportées par ses adelphees enfin retrouvés ne sont que des faits qui semblent être arrivés à quelqu'un d'autre, c'est ce passage par la langue étrangère, qui n'en est finalement pas une, qui oblige Vanya à regarder ce que son propre esprit cherchait à lui cacher. Derrière la question de la langue se cache celle de la capacité à (se) représenter.

Si le contrat implicite veut que le théâtre, et l'art en général, soit monolingue, et que le plurilinguisme est ainsi vécu comme une transgression immédiate, c'est aussi en partie parce qu'il fissure la représentation monolithique des choses. De la même façon que le bilinguisme de Vanya révèle que peut-être, elle est plus que ce qu'elle semble, le plurilinguisme des œuvres en appelle à un ailleurs pas toujours facile à situer. La représentation du monde en est alors fragilisée : avoir recours à plusieurs langues, c'est faire appel à plusieurs systèmes de représentation, et donc potentiellement, ouvrir des fissures, des espaces entre ces systèmes dans lesquels viendrait se loger l'irreprésentable, des espaces auxquels la musicalité peut justement ouvrir un accès. Se poser la question de l'irreprésentable dans les dramaturgies plurilingues

⁸⁸³ Blackman, Steve, *The Umbrella Academy*, Dark Horse Entertainment, Universal Cable Productions, Netflix, 2019 à nos jours

nécessite d'autres préalables que dans les œuvres monolingues. Dans les œuvres monolingues, l'irreprésentable prendrait la forme d'un angle mort, d'un indicible, de quelque chose que l'on maintiendrait à la périphérie. Dans les dramaturgies plurilingues, cette périphérie ne cesse de se déplacer à la manière d'un kaléidoscope dont les images sont à la fois stables et constamment mouvantes. Le rapport même à la notion d'irreprésentable en est donc impacté.

En effet, si chaque langue est un système de représentation, en lieu et place d'avoir d'un côté le représentable, et de l'autre, l'irreprésentable, nous avons une multiplication des possibilités de représentation au sein d'un même espace. La question n'est donc plus simplement de savoir si la langue peut surmonter l'indicible, mais plutôt de quel indicible, de quel irreprésentable nous parlons, et surtout si cet irreprésentable reste le même tout au long de la même œuvre. Quel rapport particulier à cette notion le plurilinguisme entretient-il ?

Si le plurilinguisme matérialise l'irreprésentable et l'invisible, c'est aussi parce qu'il impose une relation différente à la langue. De ce fait, ce qui est habituellement imperceptible et immatériel prend aussitôt corps. On peut alors considérer, et la polysémie du français s'y prête plutôt bien, la langue comme un organe à part entière : un organe hors et dans le corps, un organe individuel et collectif, un organe évanescent et lourd à la fois. À partir de là, quel rapport particulier au corps le plurilinguisme impose-t-il ? Et que peut-il avoir à nous raconter ?

I. L'irreprésentable

La série turque *Sıcak Kafa*⁸⁸⁴ propose une version dystopique de notre époque dans laquelle une pandémie bien particulière s'est répandue : une maladie de la parole, baptisée babillage, qui se transmet par la conversation. Les infecté·es commencent alors à « babiller », c'est-à-dire à raconter des choses qui à première vue sont sans queue ni tête, qui rappellent les écholalies des personnes démentes. En plus de ce discours décousu, les malades ne semblent plus conscients du monde qui les entoure, ni même de leur propre état physique, ce qui les conduit à des états d'incurie avancés, voire à se blesser sans s'en rendre compte. Pour contenir l'épidémie, il a été décidé de parquer les malades dans des ghettos où ils sont laissés à l'abandon, loin des regards. Cette stratégie eugéniste a pour but officiel de contenir l'épidémie, et pour but officieux de la retirer des débats publics : si les malades ne sont plus parmi la population, alors on peut prétendre qu'ils n'existent pas. Ce retrait des malades de l'espace public est une première forme d'irreprésentable : on refuse de se représenter l'état de dérégulation et d'abandon des malades, et plus largement, on refuse de s'y confronter. À ceci, il faut ajouter

⁸⁸⁴ Baykal, Mert, *Sıcak Kafa*, Timur Savcı, Burak Sağyaşar, Mert Baykal, 2022

que le dirigeant du SMK (l'institution chargée de gérer l'épidémie et ayant profité de la crise pour prendre le pouvoir) étouffe toute discussion possible sur un remède à la maladie : en parler créerait de faux espoirs, et surtout pourrait amoindrir son propre pouvoir. La maladie tout comme sa solution, même hypothétique, sont interdites de représentation.

Mais plus loin encore, on peut se pencher sur les discours des babilleur·euses. La plupart répètent inlassablement un registre composé d'un nombre limité de phrases. Au premier abord, ces phrases n'ont aucun sens. Pourtant, elles sont extrêmement écrites. « Le bateau vogue sur l'eau des pâtes. » « Ils ont mis les girafes en boule. » « L'aube est à nos portes, le scorpion est mort. » Au niveau de la création, il ne s'agit clairement pas de phrases que les acteur·ices ont improvisées, et à l'intérieur même de la fiction, il est difficile de considérer que de telles phrases puissent sortir de manière aléatoire tant elles n'ont rien à avoir avec un discours quotidien. Mais les personnes ont beaucoup de difficulté à envisager que ces babillages puissent avoir du sens, un sens qui leur serait inaccessible, mais un sens tout de même. Rares sont ceux qui s'y risquent : une mère dont le jeune garçon est malade, et qui, convaincue qu'il essaie de lui dire quelque chose, finit par arrêter de porter son casque antibruit au risque d'être à son tour contaminée ; le personnage principal du linguiste, qui en fin de saison commence à comprendre que la réponse au fonctionnement de cette maladie serait à trouver dans les babillages même. L'irreprésentable se situe aussi bien dans ce que l'on cache sciemment, que dans ce que l'on est incapable de se représenter, voire d'envisager. C'est bien dans ces deux dimensions-là qu'il nous faut considérer l'utilisation du plurilinguisme au théâtre : d'un côté le refus de représentation, et de l'autre l'incapacité à en produire une.

La pandémie présentée dans cette fiction oblige à reconsidérer l'événement : lorsqu'elle se présente, elle prend tout le monde par surprise et crée une rupture profonde entre l'avant et l'après. Pourtant, à mesure que le temps passe, elle est incorporée au quotidien. Dans les dramaturgies plurilingues, la multiplication des langues peut participer à cette normalisation, ou en tout cas, à la prise de conscience de son existence, en redonnant du poids au temps qui passe. Cet épaississement du temps permet de mieux appréhender le déroulement des éléments et leur enchaînement. Il permet aussi, par la suite, d'appréhender ce qui se perd. En effet, si la notion d'irreprésentable est présente, c'est bien que quelque chose échappe, quelque chose qui finalement n'apparaît pas dans la représentation.

A. De l'événementiel au banal.

Chaque époque semble avoir ses limites quant à ce qui peut être ou non représenté sur scène. Dans le théâtre antique, ou classique, la mort ne pouvait pas être représentée, ainsi, tous les assassinats et autres décès se déroulaient hors scène, loin des regards. Toutefois, le théâtre antique autorisait la présence de cadavre sur scène et seul l'acte de tuer était dissimulé. La mort n'est pas montrée, mais elle est tout de même nommée. La ligne entre le représentable et l'irreprésentable est donc fine et à renégocier à chaque époque, voire pour chaque œuvre. Dans son ouvrage *Paysages dévastés*⁸⁸⁵, Catherine Naugrette rappelle que le théâtre ne peut exister en dehors du monde dans lequel il est créé, ce qui implique la nécessité de prendre en compte les enjeux historiques et contextuels qui l'entourent.

« Penser le théâtre aujourd'hui, c'est le penser *par rapport* au monde (tel qu'il va ou ne va pas), dans le champ d'une modernité qui oscille entre épaisseur de temps historique et une perception aiguë de l'immédiateté d'un présent qui dépasse l'histoire⁸⁸⁶. »

Si le théâtre ne peut exister en dehors du monde qui le contient, le monde qui le contient le cadre forcément d'une façon ou d'une autre. La façon dont il est ainsi cadré définit ses capacités mêmes de présentation. Le théâtre tient donc forcément un discours sur le monde, qu'il s'agisse d'un discours positif, négatif, réaliste, déformé, qu'il prenne le chemin de la fiction ou celui du documentaire, qu'il se projette dans le temps d'une manière ou d'une autre. Le théâtre ne peut exister en dehors du monde qui le produit, et pourtant, il pose son propre cadre pour réfléchir le monde en question, et de ce fait, pose sa propre dimension temporelle, ses propres angles morts, qui viennent constituer de nouvelles zones hors cadre. La représentation théâtrale est donnée à un instant T, mais pour que cet instant T puisse advenir, il a fallu accumuler tout le temps de répétition, de travail collectif, de formation de chaque membre de l'équipe, de réflexion sur le projet. Ces formations se construisent à partir de traditions, parfois séculaires. Les réflexions nécessaires quant à elles dépendent du temps écoulé entre ce que l'on veut représenter et le moment où on le représente. Ce n'est pas la même chose de jouer *11 septembre 2001* quelques mois après l'événement ou quelques années après. Ainsi l'œuvre théâtrale représente à la fois une épaisseur de temps, puisqu'elle est le fruit de l'expérience drainée par ses créateur·ices, et un temps présent puisqu'elle ne peut exister que dans un ici et maintenant défini culturellement, historiquement et épistémologiquement. C'est entre autres ce qui fait

⁸⁸⁵ Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, les éditions Circé, 2004

⁸⁸⁶ *Idem*, p.10.

bouger la ligne de l'irreprésentable. Aujourd'hui, il est possible de représenter la mort directement sur scène, et non plus de la cantonner aux coulisses.

« Dans un essai intitulé "L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art", Peter Sloterdijk définit l'époque moderne comme étant l'époque du monstrueux, et particulièrement d'un monstrueux créé et provoqué par l'homme. Au tournant du bimillénaire, déclare-t-il, nous commençons à voir les temps modernes "comme une époque dans laquelle des choses monstrueuses ont été provoquées par des acteurs humains"⁸⁸⁷. » »

Naugrette met cette réflexion de Sloterdijk en regard avec une autre d'Hannah Arendt :

« Scientifiquement, l'époque moderne, qui a commencé au XVIIème siècle, s'est achevée au début du XXème ; politiquement, le monde moderne dans lequel nous vivons est né avec les premières explosions atomiques⁸⁸⁸. »

Ces deux citations signalent bien la particularité de cette époque : le monstrueux est humain, il n'est plus possible de le considérer comme envoyé par une divinité ou une autre, les faits sont connus, traçables. L'humain produit les moyens de sa propre destruction et s'en sert en toute connaissance de cause. À partir de cet instant, il n'y a plus d'ignorance salvatrice, mais bien la certitude d'une responsabilité collective. Une responsabilité démesurée, inconcevable, et potentiellement innommable, insupportable. Une responsabilité que l'on retrouve d'ailleurs à chaque coin de rue :

« Comment en effet ne pas interpréter dans cette perspective les mutations décisives qui affectent sa pratique et questionnent son esthétique ? Dans la mesure même où celles-ci prennent parfois un écho, une résonance plus contemporaine, plus immédiate ? Lorsque Didier-Georges Gabily écrit en 1994 un article intitulé "Cadavres, si on veut", le traumatisme qu'il décrit, de ce spectacle permanent des sans-logis et des cadavres vivants qui peuplent nos rues et qu'il nous faut chaque jour enjamber puis oublier pour pouvoir continuer à vivre et à créer, ne s'inscrit-il pas, n'a-t-il pas son origine symbolique et traumatique dans le souvenir d'autres cadavres, d'autres morts-vivants, d'autres musulmans surgis des camps⁸⁸⁹ ? »

Le parallèle établi ici par Gabily entre plusieurs types de cadavres crée un lien très fort entre l'événement traumatique et la banalité du quotidien. L'horreur des camps est repérable dans le temps comme ayant un début et une fin. Poser ce genre de balises produit quelque chose de rassurant : cela permet de les considérer comme un moment précis dans l'histoire, déconnecté de nous, et ainsi de le maintenir à distance, tout en désignant des coupables qui sont, là encore,

⁸⁸⁷ Elle cite Sloterdijk, Peter, *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Mannoni, Olivier, « Pluriel », Hachette Littératures, Paris, 2001, p.205., Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, les éditions Circé, 2004, p.11.

⁸⁸⁸ Elle cite Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Fradier, George, « Agora », Calmann-Lévy, 1961 et 1983, p.39., Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, les éditions Circé, 2004, p.11.

⁸⁸⁹ Naugrette, Catherine, *Op. cit.*, p.21.

autres que nous. Faire la comparaison avec les SDF ramène cette question de la mort organisée à un phénomène finalement quotidien, sans aucune balise temporelle ni coupable à pointer du doigt. Là où les camps nous sont lointains, nous croisons bien quotidiennement des personnes que la société abandonne à leur sort. Comment alors le théâtre peut-il s'emparer de cette réalité ? Comment la faire tenir sur scène ? Comment la représenter ?

Les deux pièces de Lars Norén sont de bons exemples de ces deux formes d'horreur : d'un côté *Le 20 novembre* qui reprend l'événement traumatique du *school shooting*, de l'autre *Munich – Athènes* qui déplie les violences conjugales le temps d'un voyage au travers de l'Europe. Les titres suffisent à nous placer dans des espaces-temps complètement différents : le premier est contraint dans le temps, le second à l'inverse s'étend sur une distance conséquente.

« Aujourd'hui
Bientôt
Silence
Dans 1 heure et 12 minutes
Si ma montre déconne pas
Si aucune montre déconne
Là, ce sera l'heure
Mon heure
Là, vous allez me regarder
Et vous souvenir de moi⁸⁹⁰ »

Dès le début, l'imminence de l'événement à venir est rappelée. On sait. Le personnage se place dans cet instant qui précède le passage à l'acte, comme pour surprendre le temps. Toute la pièce se déroule dans cet espace de temps bien précis :

« *Silence*
O.K.
Ça y est
Maintenant
Je me casse
Silence
Y a quelqu'un
qui veut dire quelque chose
avant que je parte
Silence
qui veut faire un commentaire
Silence
Quelqu'un
Silence
Toi
Ou toi
Silence
Quoi
Tu voulais dire quelque chose

⁸⁹⁰ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.9-10.

Silence
Non
Silence
O.K.
Silence
That's it⁸⁹¹ »

La pièce se termine sur ses mots, à savoir, Sebastian qui attend un dernier commentaire, une dernière question. Tout au long de l'œuvre, les interpellations du personnage ont plus souvent pour but de trouver une cible pour sa colère que d'obtenir une réelle réponse. Le personnage se perd dans une démarche paradoxale où il cherche à la fois des coupables, des gens responsables de sa souffrance, ce qui justifierait alors son geste, tout en revendiquant ce geste comme le sien, comme l'acte qui doit le faire passer à la postérité, le sortant de l'anonymat où on l'a enfermé. Dans ce dernier moment avant la fin, ces interpellations se remplissent de toute l'ambivalence du personnage. Les silences sont plus fréquents. Les questions se font laconiques. Il ne s'agit plus d'obtenir des réponses, mais de l'attention, sous n'importe quelle forme. Que quelqu'un parle, agisse. Comme si, l'espace d'un instant, il était encore possible de le faire changer d'avis, possible de le retenir et d'empêcher l'événement fatal d'avoir lieu. La conclusion de la pièce n'est plus seulement laconique, elle sonne le glas. La locution anglaise « That's it » comprend bien plus que ce qu'elle peut laisser penser. Il permet de conclure, comme pour dire « il suffit maintenant », ce qui peut aussi bien être neutre qu'avoir une dimension d'agacement. Mais il peut aussi exprimer le regret, constater un manquement. Repasser à l'anglais pour conclure de la sorte fait résonner le désespoir de la situation : le silence comme seule réponse à Sebastian vient renforcer le sentiment d'inéluctable face à la situation.

L'auteur ici fait donc le choix de *ne pas* représenter l'événement, mais plutôt d'interroger ce qui le précède. L'événement a eu lieu, et s'il n'est plus temps de l'empêcher, il faut encore faire en sorte qu'il ne se reproduise pas. Pour ce faire, il est nécessaire de comprendre la chaîne de causalité qui mène à une telle extrémité. La violence et la mort sont présentes, mais en suspension : l'événement *va* arriver, et nous regardons les choses se dérouler sans pouvoir agir. Lars Norén, et/ou le personnage qu'il nous propose, interrogent notre responsabilité collective dans ce déroulé : si nous avons les cartes en main, pourrions-nous agir ?

Ce choix de représentation (ou de non-représentation) est d'autant plus flagrant quand on le compare à d'autres représentations du même type d'événement. Par exemple, le groupe

⁸⁹¹ *Idem*, p.64-65.

de rock industriel australien Skynd a choisi pour thématique générale de ces chansons les faits divers, tueurs en série, et autre violence interpersonnelle. Chaque chanson est accompagnée de sa vidéo. La difficulté générale est alors la suivante : comment représenter de tels événements sans tomber dans la glorification ? En 2020, le groupe diffuse le clip de sa chanson *Columbine*⁸⁹², retraçant le *school shooting* ayant eu lieu en 1999 dans un lycée américain. Contrairement à la pièce de Norén, la vidéo est majoritairement consacrée au moment de l'événement en lui-même, en revanche, elle choisit de suivre une lycéenne fictive, et non les tueurs. On la voit vivre sa vie, notamment une rupture amoureuse, dans les minutes qui précèdent la tuerie, puis l'irruption des tueurs dans la bibliothèque et la violence qui s'en suit. Le cadrage reste concentré sur elle, et les tueurs n'apparaissent que de façon morcelée : une main ici, des jambes là. De même, le texte est laconique, le débit claquant comme une mitraillette, et surtout très factuel, comme s'il fallait en dire le moins possible :

« No vendetta, seeking fame
Bombs and bullets, it's just a game we play
Baby soldiers, baseball field
Inside a shotgun, gun click
To the beat, down

We shoot you down
We come around
And when we blow off that trigger, get down
We shoot you down, we come around
The gun goes

Ra-ta-ta-ta
Ra-ta-ta-ta-ta
Ra-ta-ta-ta-ta-ta
Ra-ta-ta-ta-ta-ta »

Ces deux démarches de représentation d'événements similaires poursuivent des buts bien différents : le travail de Skynd cherche à remettre les victimes au centre du narratif des *school shootings* en évitant toute forme de glamourisation des coupables, celui de Norén cherche à produire une réflexion sur les causes de ces événements et la responsabilité collective que nous avons. Dans les deux cas, la représentation contourne le cœur de l'événement : Skynd en fractionnant et cadrant l'image de sorte que les victimes soient toujours le centre, la mort est montrée, mais sa cause est hors champ et le point de mire reste sur les vivant·es ; Norén en ne représentant que ce qui précède et en omettant complètement le passage à l'acte. Il y a donc

⁸⁹² Disponible ici URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qmtUHZ1nv9E>, publiée le 09/10/2020, consulté le 28/02/2023

toujours une forme de défiance quant à l'événement et la difficulté à le représenter : dans cet événement finalement, que faut-il représenter ? Et dans quel but ?

À ces questionnements généraux sur l'irreprésentable, il nous faut encore ajouter celui de la langue, puisque *Le 20 novembre* comprend trois langues : le français en langue dominante (originellement en suédois, la langue de l'auteur), l'anglais en langue secondaire et enfin l'allemand comme langue exceptionnelle. Le fait que l'allemand soit si rare dans la pièce alors qu'il est la langue même de l'événement peut relever de la dimension même de l'irreprésentable, un irreprésentable qui fonctionne de façon paradoxale et à plusieurs niveaux. Le personnage ne l'emploie qu'en référence au nazisme. En cela, il renvoie bien l'allemand à la langue d'un événement, il s'agit très littéralement de la langue des camps : « Wollt ihr den totalen Krieg⁸⁹³ » et « die Judenvernichtung⁸⁹⁴ ». L'allemand n'est pas ici la langue de la tuerie pourtant au cœur de la pièce, mais bien celle d'une autre, plus lointaine. Le choix de l'allemand crée ainsi un lien de parenté entre les deux : d'Auschwitz naît la violence du protagoniste (entre autres, et selon celui-ci). Par la langue, l'événement est à la fois contourné (la langue de l'événement est presque accessoire), et ramené de force en position centrale (en invoquant par sa rareté le fantôme d'Auschwitz et des camps en général, comme si la langue allemande ne pouvait rien produire ou invoquer d'autre).

L'anglais, plus souvent mobilisé par le personnage, propose aussi un rapport à la violence qui n'est pas tout à fait le même que le reste du temps :

« In one hour
it's all over
People will be lying
dead on school grounds
The school will be burning
and my brain will
blow out⁸⁹⁵ »

Cette fois, il ne s'agit plus de simplement spéculer sur les actes à venir, de les fantasmer, ou d'interpeler le public pour le forcer à réagir. La description est concrète et déroule précisément les actions à venir. Là encore, le choix de la langue trace une ligne de transmission entre différents événements. Le personnage lui-même fait référence aux tueurs de Columbine dont il s'inspire. On constate d'ailleurs un héritage qui se transmet entre les *school shootings* : même façon de prévenir de la tuerie à venir (en vidéo ou via blog), même déroulé (jusqu'au suicide

⁸⁹³ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.14.

⁸⁹⁴ *Idem*, p.15.

⁸⁹⁵ *Idem*, p.59-60.

final) et presque mêmes choix vestimentaires. Choisir l'anglais c'est à nouveau connecter les événements ensemble, retracer l'arbre généalogique, puisque là aussi Columbine semble être l'événement déclencheur de tous les autres.

Le plurilinguisme offre donc des voies de contournement de l'événement : si on ne représente pas l'événement, on peut l'évoquer par une langue qui le charrie alors comme un fantôme. Il y a dans la langue une sédimentation⁸⁹⁶ de l'événement : si elle ne le dit pas directement, elle en porte quand même la trace, l'imaginaire. C'est bien par ces choix de langue que Norén redonne de l'épaisseur au temps de l'événement : certes, il est repéré sur cette date du 20 novembre, on peut même se positionner précisément avant, une heure et douze minutes par exemple, mais par les choix de langue, on peut retrouver tous les éléments qui ont sédimenté jusqu'à provoquer l'événement.

Ce travail, qui consiste à rendre de l'épaisseur au temps, se retrouve dans *Munich-Athènes* mais sous une autre forme. Cette fois-ci, il n'est plus question de savoir comment on en arrive à l'événement. Cette fois, nous assistons à une scène qui semble s'être jouée encore et encore, aussi bien à différents moments du voyage qu'avant même son commencement. La pièce montre donc cette répétition, répétition qui finit par banaliser une violence qui ne devrait pas l'être, jusqu'au moment final où Sarah assassine David, qui vient justement nous rappeler l'anormalité de la situation.

La pièce est construite sur une logique de spirale : non pas qu'elle répète la même scène en boucle, mais qu'elle en présente la même dynamique, qui se décuple à l'infini, en étant pire à chaque passage. David et Sarah sont en couple. David et Sarah s'aiment, ou en tout cas essaient. David blesse Sarah, plus ou moins volontairement. Sarah rend la pareille, ou fuit, ou se replie sur elle-même. David et Sarah se réconcilient tant bien que mal, soit par renoncement de Sarah, épuisement de David, ou interruption du Contrôleur. Une fois dans le train, celui-ci est en effet la seule personne que croise le couple. Ses interventions sont au nombre de six, et marquent à chaque fois l'escalade de la tension au sein du couple, au point qu'il est difficile de savoir si c'est lui qui tend l'atmosphère, ou s'il réagit simplement à ce qu'il sent dans le wagon, comme une sorte de thermomètre émotionnel. Sa première intervention en est déjà la preuve. David et Sarah sont encore sur le quai. David a pris le temps de discuter avec une femme sur le quai, s'amusant à faire croire à Sarah qu'il allait la laisser partir sans lui, l'abandonnant donc.

⁸⁹⁶ Le choix du terme est emprunté à Judet de La Combe, Pierre, Wismann, Heinz, *L'avenir des langues*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004. Ouvrage dans lequel ils évoquent qu'il y a une sédimentation des langues mortes au sein des langues actuellement parlées, et que de ce fait, ces langues n'étaient pas tout à fait mortes.

David se moque ensuite d'elle alors qu'elle lui explique son angoisse. Alors que Sarah essaie de comprendre qui est cette femme pour David, et pourquoi il l'abandonnerait pour elle, le contrôleur fait son apparition et David tente de communiquer avec lui :

« David : Aber guten Tag. *Désignant le train.* Athènes, 17.18 ? *Pas de réponse.* Athinai ? *Pas de réponse.* Nein ? Beograd vielleicht ? Nicht ? Warum nicht ? *Pas de réponse.* Sagen Sie mir bitte...

Le Contrôleur monte dans le train sans même regarder David, comme s'il s'époussetait

David : Strong, flexible and free – combinaison imbattable... exactement ce que je voudrais être.

Sarah : Oh oui, tiens, comme ça serait agréable...

David : Et tu crois que je serais ici avec toi dans ce cas ?

Sarah : Sois gentil, donne-moi une cigarette.

David : Ma petite Sarah. Ne sois pas si nerveuse. Je suis avec toi⁸⁹⁷. »

Étant à Munich, David tente d'abord de lui parler en allemand, un allemand simplifié ne contenant que les informations clé visant à obtenir confirmation. On ne sait pas si le contrôleur ne comprend effectivement pas, ou s'il joue avec David en feignant de ne pas comprendre pour l'agacer. Ceci fait miroir avec le comportement de David qui joue avec les angoisses de Sarah avant de lui reprocher d'être nerveuse. À la suite de ce moment, le contrôleur redescend sur le quai et ignore à nouveau les questions de David qui insiste pour que Sarah lui propose une cigarette. Le contrôleur insistera à son tour pour qu'elle la lui allume, ce que Sarah vit mal à cause de ce que cette proximité physique induit. Là encore, le comportement du contrôleur, insistant pour être proche d'elle, vient en miroir avec l'échange précédent : les deux hommes ignorent sciemment l'inconfort de Sarah au nom d'une cigarette et de leur fierté respective. David choisit d'ailleurs de continuer à passer outre le malaise de sa compagne pour mieux entrer en conflit avec le contrôleur :

« Sarah : Quel sale type. *Elle sourit.*

David : Wagon-lit ?

Le Contrôleur. Schlaf nein.

David, *poliment* : So du machen dieser Reise zu und zurück jedes Woche, ab und an und hier und überall ?

Le Contrôleur *le regarde.*

David : So du bist imbecill ? Das ist... den... reason ?... das warum lassen dem, Tito, dich dieser Reise machen zu und zurück gegen Deutschland jeden Woche, du must imbecill geboren gesterben sind, oder was ? Nein ?

Le Contrôleur : Schweden ? Göteborg ? Volvo ?

David : United States.

Le Contrôleur *secoue la tête.*

David : Shaken seinen Kopf gut⁸⁹⁸. »

⁸⁹⁷ Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992, p.10-11.

⁸⁹⁸ *Idem*, p.11-12.

À ces mots, le contrôleur ne réagit toujours pas, il jette simplement son mégot et s'en retourne dans le train. Dans cet extrait, David continue de bricoler linguistiquement dans l'espoir d'obtenir une réponse convenable du contrôleur, énergie à laquelle le contrôleur répond tout d'abord par un silence hautain, puis en imitant sa façon de bricoler des phrases à peine construites pour présumer de ce que l'autre est.

Chaque intervention du contrôleur vient ainsi révéler la violence sous-jacente de David dans ses rapports avec Sarah. La violence est bien présente, mais pendant longtemps, elle reste comme en périphérie, planant comme une menace. Si les échanges entre David et Sarah peuvent parfois donner une impression de doute, comme s'il nous manquait des éléments pour comprendre, ou que nous interprétions incorrectement quelque chose, les mises en miroir faites par le personnage du contrôleur ne laissent plus d'autre interprétation possible. La représentation de la violence prend ainsi un chemin détourné : là où dans les échanges au sein du couple la violence se sent, mais sans qu'on arrive toujours à la nommer ou la repérer précisément, les interventions du contrôleur nous obligent à y faire face. Les difficultés rencontrées au sein du couple ne sont pas anodines, elles contiennent en germe une violence bien plus grande qui ne demande qu'à s'exprimer. C'est par l'intervention d'un tiers que nous en prenons conscience.

Chaque tour de spirale, marquée à chaque fois par une intervention du contrôleur, fait monter la tension, et donc la violence du couple, d'un cran supplémentaire, jusqu'à la dernière. Alors que David tente d'exciter Sarah pour obtenir, enfin, un rapport sexuel, celle-ci se défile pour aller aux toilettes à cause d'une cystite, dont il refuse d'ailleurs de reconnaître le caractère douloureux. Lorsqu'elle revient dans le wagon, le contrôleur, complètement ivre, tout comme David, la drague ouvertement, en lui disant qu'elle devrait l'accompagner plutôt que de rester ici, car elle se sentirait mieux. Ce comportement enrage David qui en déchire violemment les vêtements de Sarah avant de descendre précipitamment à la prochaine gare. Épuisée, Sarah le suit pour une étrange scène de réconciliation. Là encore, le comportement du contrôleur calque celui de David : l'avis de Sarah importe peu finalement, même si on affirme le contraire. Qui plus est, cette intervention force le couple à sortir de la comédie qu'il se joue : il n'est plus possible de faire semblant que tout ceci est normal. Par les interventions du contrôleur, le couple assiste à la représentation extériorisée de sa propre violence. Il n'y a plus de faux semblant possible :

« Le rideau se lève rapidement.

Il est heureux, danse. Elle va vers lui, lui donne des coups de couteau sur le visage et sur

le corps sans qu'il s'arrête de danser.

Le train s'immobilise. Des familles paysannes italiennes, en route pour Rome afin d'y fêter Pâques, montent dans le train. Quelques personnes transportent des moutons écorchés qu'elles suspendent aux patères comme des vêtements. Une famille jette un coup d'œil dans le compartiment dans lequel se trouvent David et Sarah. David gît par terre. Sarah est assise sur la banquette. La famille secoue la tête.

Rideau rapide⁸⁹⁹. »

Ceci est la didascalie finale de la pièce. Alors que le rideau s'était une première fois fermé sur Sarah pleurant dans les bras de David qui vient de l'agresser, comme pour lui dire que ce n'était pas grave, il se rouvre pour cette courte image, plus que scène, où Sarah tue David. Cette fois-ci, la violence est présentée frontalement, sans échappatoire possible. Mais cette image est teintée d'irréel : on transporte des cadavres d'animaux comme s'il s'agissait d'une marchandise normale dans un train de passagers, et personne ne réagit au cadavre de David autrement que par un haussement d'épaules réprobateur. Dans ce dernier instant de la pièce, la violence déborde de partout, mais elle est pourtant banalisée, intégrée au quotidien, au même titre que les SDF dont parlait Gabily. Soit, la scène est un fantasme, sans doute de Sarah, ce qui brise les derniers doutes quant à ces sentiments réels pour son couple : s'il s'agit du rêve de Sarah, il ne fait que répondre à la pression et à la violence qu'elle a subies durant toute cette relation. L'indifférence des autres passagers face au meurtre qu'elle commet faisant alors miroir à l'indifférence qu'elle a reçue des possibles témoins de son naufrage. Soit, la scène est réelle, et nous sommes alors obligés d'admettre la violence du monde dans lequel nous vivons, un monde dans lequel nous détournons les yeux aussi bien des SDF, que des violences conjugales auxquelles nous assistons.

La violence est ici distillée de façon détournée, comme un caillou dans la chaussure qui gênerait continuellement sans qu'on ne puisse l'attraper, jusqu'au moment où elle prend des proportions dantesques, rendant en théorie impossible de l'ignorer. C'est finalement ici moins le spectacle de la violence, que la façon dont on construit l'indifférence à celle-ci qui est représentée. Le temps est déformé. Le huis clos donne une impression de temps fixe, arrêté, où surgissent parfois des rappels à un avant qui ressemble terriblement à ce présent, et à un futur qui pourrait hypothétiquement être meilleur, mais ne semble pas parti pour. L'épaisseur du temps est ainsi rendue par cette impression de spirale infinie : peu importe finalement à quel moment nous sommes, puisqu'il n'est qu'une reprise du passé et une annonce du futur.

⁸⁹⁹ *Idem*, p.63.

Le plurilinguisme quant à lui suit le chemin inverse de la violence : très présent au début, il disparaît petit à petit de la pièce jusqu'à ce qu'il ne reste que quelques locutions anglaises utilisées par David, comme pour le plaisir du son ou de la référence, expressions toutes faites qui viennent ponctuer le discours, voire le fausser.

« C'était ton idée. *Pause*. Tu aurais certainement fait un tabac – ne crois-tu pas ? Une nouvelle étoile au firmament de l'érotisme... Que pensais-tu faire ? Fumer des cigarettes par le con ? Toi qui fumes tant.

Pause

I am sorry.

Pause

Tu peux me pardonner ?

Sarah : Non.

David : Dieu me pardonne⁹⁰⁰. »

Le passage à l'anglais ici peut être interprété soit comme une façon d'éviter d'être trop sincère, une façon de dire sans dire en passant par une autre langue. « Voilà je l'ai dit, passons à autre chose. » Ou justement, à l'inverse, une façon d'être extrêmement sincère, changer de langue servant alors à compenser la difficulté à être sincère et à ainsi dire enfin les choses. Toutefois, l'excuse étant jetée entre deux moqueries, on peut tout de même douter de son honnêteté.

Même lors des échanges avec le contrôleur, qui était le lieu de choix du plurilinguisme, l'anglais finit par l'emporter. Non pas parce qu'il s'agirait d'une langue commune, mais plutôt comme un marqueur de la violence : cette langue David la parle, que l'autre la parle ou non n'importe plus.

« Le Contrôleur *entre, veut voir les billets*.

David : Mais qu'est-ce que c'est que ce bordel ? Combien de fois allez-vous regarder ces billets !

Le Contrôleur *ne répond pas*.

David : Va te faire foutre !

Sarah : Calme-toi.

David : Hors de question. Dis-lui d'aller voir ailleurs

Sarah : Tu n'es pas capable de supporter un peu de provocation puérile ?

David : Non, maintenant j'ai mon compte. No tickets ! Go to hell !

Le Contrôleur *ne répond pas*.

David *se lève*. If you don't leave his place immediately I kick you through the window.

Believe me ! I get tired of this stupid running in and out. What do you want ? Get out !

Please, piss off, or whatever !

Le Contrôleur : Vos billets⁹⁰¹. »

Cette conversation marque la fin des tentatives de communications plurilingues entre David et le contrôleur. David explose, ne supportant pas le comportement du contrôleur, pourtant aussi

⁹⁰⁰ Norén, Lars, *Op. cit.*, p.21.

⁹⁰¹ *Idem*, p.39.

puéril que le sien. Dans un jeu de miroirs pervers, le contrôleur montre enfin qu'il les comprend parfaitement depuis le début. Plus surprenant, une courte conversation en yougoslave entre Sarah et le contrôleur succède à cet échange : cette langue commune entre eux pousse David à considérer définitivement le contrôleur comme une menace pour sa relation.

L'amoindrissement progressif du plurilinguisme tout au long du voyage, et donc de la pièce, montre ici la montée de la tension et de la violence dans le couple. L'appauvrissement linguistique témoigne d'un sentiment d'urgence de la situation de façon paradoxale : là où d'autres pièces choisissent de passer par la saturation en augmentant petit à petit le nombre de langues et la fréquence de l'alternance, *Munich-Athènes* réduit les possibilités d'expression, et donc, d'une certaine façon, de représentation.

Dans les deux pièces, Norén travaille le rapport au temps de l'événement, et surtout à ce qui l'y conduit. Au-delà du moment spectaculaire qui reste gravé dans les mémoires, il redonne au présent son épaisseur en obligeant à considérer tout ce qui a sédimenté pour y mener. Le recours au plurilinguisme participe à rendre cette épaisseur : multiplier les langues rend plus difficile l'accès à une information tout en donnant des éléments de compréhension supplémentaires. La différence avec le monolinguisme est que le public est potentiellement conscient de rater certains éléments : les langues et références sont bien là, mais en fonction de ses compétences linguistiques et de son bagage culturel, on n'y a pas nécessairement accès. Que l'on sache ou non, le récit de l'événement retrouve donc sa complexité : on ne peut pas tout raconter, pas tout absorber, la représentation tout comme l'appréhension de ces événements sont forcément parcellaires. Recourir au plurilinguisme empêche d'entretenir la moindre illusion quant à la complétude de la représentation.

Cette illusion de la représentation est d'ailleurs une question bien plus large à laquelle est confronté tout l'art théâtral : qu'est-il encore possible de représenter ?

B. *De l'art de la perte.*

Catherine Naugrette explique que, suite au traumatisme du XX^{ème} siècle, incarné par les camps d'un côté et Hiroshima de l'autre, la représentation artistique est en crise « dans toutes ses dimensions, qu'il s'agisse du diachronique ou du synchronique, de l'historique ou du religieux, du symbolique ou du philosophique, du poétique ou du politique⁹⁰². » Et puisque cette crise de la représentation touche tous les niveaux de la représentation, il y a comme une

⁹⁰² Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, les éditions Circé, 2004, p.66-67.

obligation de proposer une réflexion à partir de là. Or, considérer qu'il y a une crise de la représentation revient à penser qu'il n'est plus possible de représenter du tout, ou uniquement de manière parcellaire. De fait, ces questionnements se font sous le signe de la perte, du désarroi, de la mise en doute. Cette crise de la représentation se traduit donc par un effondrement de l'image du monde⁹⁰³.

« De même que l'horreur de l'époque s'exprime souvent à travers l'évocation de l'obscurité, la question de la possibilité ou de l'impossibilité de représenter se dit alors à travers la parabole de la cécité⁹⁰⁴. »

On en trouve l'exemple parfait dans *Leçons de ténèbres*⁹⁰⁵, dont le titre centre déjà toute la fable autour de l'obscurité la plus sombre : la pièce, fragmentée au possible, tente en vain de dire l'horreur des camps sans jamais vraiment y parvenir, et s'ouvre justement sur de l'obscurité et l'impossibilité de voir :

« C'est nuit, c'est nuit maintenant. Ou il fait sombre, très. Il fait très sombre. Ou je ne vois rien, mes yeux ne voient plus rien. Il fait nuit, nuit noire, et je ne vois rien plus rien. Mes yeux sont ouverts et ne voient rien. Mes yeux sont ouverts sur la nuit, mes yeux sont ouverts et ne voient rien, mes yeux ne voient plus rien, mes yeux ouverts sur la nuit ne voient rien. Ou mes yeux sont fermés. Ou il fait noir, très, et mes yeux ne voient rien,
oh
oh tout juste
rien mes yeux ne voient rien il fait nuit
oh
là-bas
tout là-bas mes yeux voient
mes yeux sont fermés mes yeux sont fermés c'est nuit noire
oh
mes yeux
mes yeux voient si
mes yeux voient
des
des ombres
dans la nuit sombre
mes yeux voient mes yeux voient
figures oui
figures juste entrevues dans la nuit
venant marchant
figures issues du tout là-bas de la nuit noire
figures proches toutes proches
et bouches ouvertes
bouches grandes ouvertes
disant parlant
(oh leur haleine âpre oh leur souffle de mort)
et parlant enfin
disant enfin

⁹⁰³ *Idem*, p.67.

⁹⁰⁴ *Id.*, p.68.

⁹⁰⁵ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

de là-bas
de tout là-bas parlant
de tout là-bas d'où venues⁹⁰⁶. »

Cette scène d'ouverture porte à elle seule les éléments de la crise de la représentation évoquée par Catherine Naugrette. Pour commencer, il n'y a pas de personnages définis. On ne sait pas qui parle, ce qui constitue d'ailleurs un point commun entre le public et cette voix qui n'a pas l'air d'en savoir tant que ça. Pour commencer, cette voix est incapable de savoir s'il fait nuit ou si ses yeux sont fermés. La déconnexion du corps et de l'environnement est totale. La voix paraît flotter dans un lieu vide rempli uniquement d'obscurité. Elle annonce un paradoxe : la façon dont le néant remplit l'espace au point de le dévorer et de lui faire perdre de sa matière. Le discours finit d'ailleurs par perdre en cohérence : il est bouclé sur lui-même, sans jamais parvenir à trancher sur la nature de la réalité qui l'entoure. Cette boucle est d'une certaine façon ce qui protège le discours de l'évaporation : dès lors qu'il commence à s'effiloche, il perd en cohérence et ne restent plus alors que des fragments de phrases. Tant que le discours tourne sur lui-même, il maintient sa cohérence interne. Même si le propos n'arrive nulle part, il est encore possible de dire. En dehors de la boucle, les mots tombent les uns sur les autres.

L'obscurité ne dévore pas seulement l'environnement et la voix qui parle, mais aussi les autres, ces silhouettes que la voix devine sans pouvoir vraiment les décrire. Elles sont floues, entrevues seulement, comme faites du tissu même de la nuit. Elles ont l'odeur de la mort, sans qu'on sache si elles sont elles-mêmes mortes, si elles ont été à proximité des mortes, ou si elles donnent la mort. Leur bouche s'ouvre pour parler, mais quoi qu'elles disent, les mots tombent dans le silence.

La cécité, dans *Leçons de ténèbres*, touche donc aussi bien les paysages environnants, que les êtres qui doivent les traverser et le discours qu'ils tentent de formuler. La perte est multiple et tellement omniprésente que le vide qu'elle laisse remplit entièrement le plateau et les discours.

Il existe toutefois une autre interprétation possible de l'image de la cécité. Celle présentée par Kermann relève bien de la perte et de l'incapacité à voir pour une raison ou une autre. Mais on peut aussi imaginer que cette cécité soit voulue, désirée. Catherine Naugrette considère alors l'artiste comme un avatar d'Œdipe, ou encore du devin Tirésias⁹⁰⁷, qui ne

⁹⁰⁶ *Idem*, p.11-12.

⁹⁰⁷ Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, les éditions Circé, 2004, p.69.

peuvent voir le monde pour ce qu'il est vraiment qu'une fois les yeux crevés. C'est grâce à cet acte de privation que l'on peut accepter la réalité. Selon elle, il ne s'agit pas de la question du Beau d'un point de vue esthétique, mais plutôt de la beauté que l'on peut trouver dans le monde autour de soi, Beau que l'on trouverait dans la nature et pas dans les discours. L'existence de cette beauté naturelle pose alors un dilemme à l'artiste suite à Auschwitz : en rendre compte, c'est potentiellement donner une image faussement idyllique du monde. Il devient alors presque nécessaire de se rendre aveugle à cette beauté si l'on espère pouvoir reconstituer une image décente du monde. La cécité dans l'art de la représentation devient alors un exercice d'équilibriste : à quel point est-on aveuglé par l'horreur du monde au point de ne plus pouvoir le discerner correctement ? Et à quel point doit-on sciemment s'aveugler pour ne pas détourner le regard de ce qui nous est douloureux, voire insupportable ?

On peut réfléchir à cette forme de cécité en traversant *L'escalier des aveugles*⁹⁰⁸. Ici, aucune trace de catastrophe ou d'un quelconque désastre humain, même personnel. À la place, on nous fait entendre une visite de la ville, avec notamment le fameux escalier des aveugles. Il n'y a pas dans cette œuvre de description littéraire des lieux, du type « à droite il y a ceci, en face un chemin en pierre, à gauche il y a ça ». À la place, on entend la conversation entre les guides et l'artiste, et une partie de l'univers sonore traversé. Nous sommes donc réellement privé·es de tout ce qui pourrait relever du champ visuel. Même quand le décor est évoqué, c'est pour donner des informations culturelles ou contextuelles et non pour le décrire. On cherche à nous immerger dans un univers sonore :

« Moi, ce que j'essaie de faire entendre, c'est la ville ou bien la campagne avec les tracteurs, la circulation des voitures, les bruits de fond des lignes téléphoniques, les gens qui marchent dans les rues piétonnes, la musique qui s'échappe des portes ouvertes des magasins. Tout ce qui fait notre environnement urbain ou campagnard⁹⁰⁹. »

Si les protagonistes se contentaient de décrire leur environnement visuel direct, nous serions aussitôt ramené·es à l'absence d'informations visuelles. Nous les donner reviendrait paradoxalement à nous rappeler leur absence. L'œuvre ne cherche pas à reconstituer un univers visuel par le discours, mais reconstruit l'environnement des protagonistes en utilisant toutes les informations sonores à disposition : passage de véhicules divers, bruits du marché, de la foule, bruits de pas divers, échos, etc. La langue parlée elle-même sert moins à transmettre directement

⁹⁰⁸ Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

⁹⁰⁹ Caux, Jacqueline, *Presque rien avec Luc Ferrari*, Paris, Éditions Main d'œuvre, 2002, p.128.

des informations qu'à les matérialiser : la langue utilisée, par qui, mais aussi la façon dont les voix bougent dans l'espace, le remplissent ou au contraire s'y perdent.

L'œuvre de Ferrari nous place donc bien dans un rapport de perte par rapport à la vue, sans toutefois y mettre l'accent. Si le titre lui fait la part belle, la cécité se fait oublier, et pour cause, se concentrer uniquement sur la dimension sonore de l'environnement oblige à déplacer la perception habituelle de la plupart d'entre nous, trop souvent concentrée sur la vue. L'artiste parle d'ailleurs de « sons du quotidien⁹¹⁰ » : en nous privant de la vue, nous redécouvrons des sons que nous connaissons tellement que nous les oublions. Sans avoir à conscientiser ce que nous entendons, nous reconnaissons ces sons et parvenons donc à reconstituer les lieux dans lesquels se promènent les protagonistes. En se rendant aveugle à une partie de la beauté du monde, on redécouvre une partie de sa nature même. En ne cherchant pas à représenter directement la nature du monde, on peut être plus facilement fidèle à sa réalité.

Ainsi, même si les formes de cécité présente dans les œuvres de Kermann et Ferrari sont très différentes, aussi bien dans leurs formes que dans leurs objectifs, elle cherche dans les deux cas à traduire un rapport au monde et à la possibilité, ou impossibilité, de le représenter dans sa complexité et sa nature réelle. En effet, Catherine Naugrette signale que, depuis Auschwitz, la thématique de la cécité se retrouve chez beaucoup d'artistes, même si les formes sont nombreuses et diffèrent beaucoup⁹¹¹. Ces différences s'expliquent par le fait que chaque artiste place le lieu de la représentation, et donc de l'irreprésentable, à l'endroit qui lui paraît pertinent.

Ces différences s'observent d'ores et déjà dans le corpus de cette thèse. Si l'on considère la cécité au sens large, comme une perte de la capacité à représenter, on peut ici distinguer trois principales formes de perte : une perte du sens (la langue ne parvient plus à faire sens, ou on lui refuse ce droit), une perte de repères (la vie n'a plus de sens, et il n'y a plus d'avenir possible), et une perte littérale (destruction, événements traumatiques, mort). Bien entendu, certaines pièces peuvent appartenir à plusieurs catégories à la fois, ces différentes formes de pertes pouvant être liées. D'autant plus qu'une forme de perte peut être utilisée pour matérialiser formellement une autre perte. Si bien qu'en fonction de ce sur quoi les artistes veulent mettre l'accent, les œuvres peuvent être placées dans l'une ou l'autre de ces catégories.

⁹¹⁰ Caux, Jacqueline, *Op. cit.*, p.129.

⁹¹¹ Naugrette, Catherine, *Op. cit.*, 2004, p.71.

Temps nécessaire : plus de quarante jours

Lieux : n'importe où. Là où on ne peut pas vous nourrir de force.

Probabilité : grande.

Note : Ne renoncez pas dès le premier jour. Après quelques jours, l'appétit disparaît et vous allez vous sentir mieux. Vous pouvez utiliser des préparations spéciales pour couper l'appétit, par exemple des amphétamines. Après avoir vingt pour cent du poids du corps apparaissent douleurs gastriques, faiblesse musculaire, retard mental et convulsions. Pour faciliter le processus, utilisez de la morphine.

*Disjoncteur. Noir*⁹¹⁸. »

Il est d'autant plus intéressant que la pièce se termine sur une forme de privation puisqu'elle fonctionne jusque-là sur une forme de surenchère constante. Le rythme s'emballé de manière constante jusqu'à ce que la langue se fracasse, que les mots s'égrènent et qu'il ne reste que des lettres éparées. À partir de là, de ce moment où la langue ne peut que tomber en miettes, la seule solution restante reste donc la privation : si la surenchère n'a pas fonctionné, reste l'affamement. Le motif de la cécité prend ici l'apparence de l'absence de capacité à dire et de la faim.

Cette façon d'égréner la langue se retrouve aussi dans *Machinations* et *Le Voisin d'en face*. Les deux œuvres proposent une approche de la langue relativement similaire : elles reviennent à la base même de la langue, c'est-à-dire à ses morphèmes. Dans le premier cas, il s'agit de morphèmes n'appartenant à aucune langue connue. Le but est de donner l'illusion d'une langue existante. C'est alors le public qui vient compléter cette sensation de langue en donnant à ces sons une forme de cohérence générale. Ceci devient flagrant dans le troisième morceau des *Machinations*⁹¹⁹ qui se décompose comme suit : les diseuses commencent par déclamer ce qui ressemble à des énoncés mathématiques de manière presque mécanique tant la rythmique n'est pas naturelle ; pendant ce temps, la machine fait des bruits aigus en fond. La machine reprend ensuite ces énoncés, du moins on devine que c'est ce qu'elle fait, car sa voix est brouillée, ou plutôt, c'est comme si on avait enlevé des morceaux des phrases pour ne laisser que quelques fragments collés ensemble. Ce qu'elle dit est donc inintelligible. Les diseuses reprennent pour parler de la machine comme d'un être sentient. La machine reprend les voix des diseuses et les mixe jusqu'à les rendre inintelligibles, tandis que celles-ci commencent à ne plus dire que des phonèmes, voire d'épeler simplement des lettres au hasard. Une diseuse reprend ensuite la parole tandis que la machine produit des sons aigus basés sur des échantillonnages des voix des diseuses, mais ce qui est dit est inintelligible, à l'exception de la

⁹¹⁸ *Idem*, p.65-66.

⁹¹⁹ Disponible ici : <https://youtu.be/KooGB84Rs2c> [publié le 28/07/2018, consulté le 12/04/2023]

diseuse qui vient ponctuer le discours d'un « encore » répétitif. Il faut tendre l'oreille au travers des bruits de la machine pour l'entendre et même ainsi, il reste difficile de distinguer les mots. Succèdent alors à ceci : une diseuse reprenant en chant lyrique, tandis que d'autres produisent des phonèmes sur un rythme accéléré. Petit à petit, ces phonèmes s'articulent, comme s'ils formaient effectivement les phrases d'une langue construite. Certaines diseuses recommencent alors à dire des phrases en langue existante, mais cette fois, cela ressemble plus à des virelangues, au point que si l'on reconnaît quelques mots, il est difficile de saisir la phrase entière ou d'en extraire le moindre sens. On pourrait plus parler d'une érosion que d'une déconstruction du sens : le signifié disparaît (on ne fait plus référence à quoi que ce soit d'extérieur), puis c'est au tour du signifiant (il n'est même plus question de faire des mots reconnaissables et identifiables), jusqu'à ce qu'il ne reste plus que du son dont s'extrait parfois des reconstitutions partielles de la langue.

On voit bien dans ce passage l'inversion qui se fait entre langue existante et fantasme de langue : les phonèmes font plus vrai, ils transmettent plus d'émotions, sont plus vivants, alors qu'il faut tendre l'oreille pour reconnaître le français et en saisir quelque chose. La logique communément admise voudrait que ce qui fait sens se trouve dans le français, dans les mots existants et reconnaissables, et que la langue malmenée, réduite à l'état de phonèmes, ne soit qu'un support rythmique ou pour créer une atmosphère. C'est pourtant l'inverse qui se passe. Le français étant à peine intelligible, il est réduit à une dimension purement sonore, mélodique et rythmique. Les phonèmes passent alors au premier plan et font plus sens que le reste, sans que pourtant on puisse définir précisément le sens en question. Comme pour *Sans sucre*, la langue tombe en morceaux devant nous : nous assistons à un processus de morcellement, et voyons comment petit à petit on prive la langue existante de la capacité à faire sens pour mieux transmettre cette compétence sur des phonèmes qui ne sont pas conçus pour être eux-mêmes signifiants. Ici également, le motif de la cécité prend la forme de l'incapacité de la langue à tenir sa propre structure au point d'en perdre sens.

Les pièces de cette catégorie ont toutes une façon ou une autre de mettre la langue à l'épreuve jusqu'à la priver de sa capacité à faire sens, souvent en la démontant pièce par pièce pour mieux en exposer les rouages, comme on démonterait le moteur d'une voiture dans l'espoir de trouver la pièce fautive, coupable de ce bruit inquiétant qui empêche de conduire l'esprit serein.

Si la perte de sens peut s'apparenter à une perte de repères, celle-ci peut s'entendre de manière plus large, comme on peut le voir avec les pièces de cette catégorie : *Fuck you*

*Eu.ro.Pa*⁹²⁰ !, *Sans sucre*, *Monnaie de singe*⁹²¹, *L'Européenne*⁹²², *Le 20 novembre*⁹²³, *Trust*⁹²⁴, *La Scène*⁹²⁵, *Die Hamletmaschine Oratorio*⁹²⁶. Dans ces pièces, la perte de repère s'entend à un niveau thématique. Il peut s'agir d'une perte de repère géographique, personnel, idéologique, historique. « Quelque chose » semble s'être perdu, une chose dont le rôle était de tenir le monde et qui soudainement ne le remplit plus, soit parce que l'on réalise que cette chose n'a jamais existé, soit parce que les conditions ont changé et que ce n'est plus possible. Une adaptation est donc nécessaire, mais pas toujours possible, ou sous certaines conditions seulement.

Les personnages de *Fuck you Eu.ro.Pas !*, *Sans sucre*, *Le 20 novembre* ou *Trust* sont en perte de repères totale. C'est toute leur construction identitaire personnelle qui semble s'écrouler. Pour les personnages des pièces de Nicoletta Esinencu, cette perte se fait en lien avec l'écroulement du bloc de l'URSS et aux divers conflits politiques de cette zone du monde : les cartes sont continuellement redessinées, la guerre froide amplifie la confrontation des valeurs entre bloc de l'est et bloc de l'ouest, créant des chimères idéologiques contre lesquelles les croyances des personnages se brisent. Qui plus est, tout ceci provoque une incertitude constante qui fragilise les personnages et leur capacité à se projeter. Quant au personnage du 20 novembre, toute la pièce montre à quel point petit à petit Sebastian a perdu pied, ou plutôt, comment à force de ne pas se sentir inclus dans le cadre imposé, il a fini par décider de le détruire complètement.

Dans *Trust*, pas de personnage repérable, d'intrigue à suivre. Les saynètes se succèdent et créent un système d'échos entre elles : il peut s'agir aussi bien d'une réponse, que d'une reprise, d'une imitation, une réécriture. La fable générale s'articule autour du sentiment de perte des personnages face à un monde capitaliste de plus en plus grand, et de plus en plus difficile à comprendre. La première saynète est d'ailleurs titrée « les être en quête » et commence de la sorte :

« Et si je partais, ça ne changerait rien
Et si je restais, ça ne changerait rien
Et si tu me regardais, ça ne changerait rien
Et si tu voulais juste rester assis là, ça ne changerait rien
Regarde-toi
(rit)

⁹²⁰ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

⁹²¹ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

⁹²² Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁹²³ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

⁹²⁴ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

⁹²⁵ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

⁹²⁶ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000

Je veux dire
Je veux dire
Regarde-toi, c'est tout
Ce
Ce
Ce corps-là ou peu importe
Ce que c'est
Je n'y arrive pas
Tu comprends
Je n'y arrive plus
Je n'y arrive plus, c'est tout, putain⁹²⁷ »

Dès l'ouverture, la pièce se place sous le signe de l'abandon et de l'incapacité à faire face. D'une certaine façon, l'œuvre ne commence pas « au début », mais déjà après la lutte, après la quête, et nous annonce simplement que les choses sont déjà perdues. Il n'y a pas d'histoire à raconter, car celle-ci est déjà terminée, elle s'est déjà essoufflée.

Sur son site, Falk Richter propose une version antérieure de la pièce qui s'ouvre alors de la manière suivante :

« And if I told you it wouldn't change anything
And if I told you, it wouldn't change anything
And if I didn't tell you, it wouldn't change anything
And if I loved you, it wouldn't change anything
And if we stayed together, it wouldn't change anything
And if I left you, it wouldn't change anything
And if I packed my bags, it would also not change anything
And if I call you, it doesn't change anything
And if I don't call you, it doesn't change anything
And if I kiss you, it doesn't change anything
And if I really really want you, it doesn't change anything
And if I, if I just fall asleep, it doesn't change anything
And if I fuck you, it doesn't change anything
And if I trust you, I, I, you know, I, yeah, I, I, I, I just can't, I just cannot, I, I, I
I, I, I just cannot trust you
I, I, I, I just, I just can't, I just can't
I don't know, I don't know
I don't know what to say
I don't know the thing is, the thing is that
It is
I don't know
I just, I don't, I just don't, you know, it is, I mean, what
What is this, what is this, what is this
What is this thing, what is this thing with you? Just don't know⁹²⁸ »

Ce passage est toujours présent dans la version publiée, il arrive cependant plus tard dans cette même scène. Le fatalisme est toujours présent, il est même d'autant plus fort que chaque

⁹²⁷ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005), p.11.

⁹²⁸ Site internet de l'auteur, URL : <http://www.falkrichter.com/DE/note/13/> posté le 09/09/2009, consulté le 17/04/2023

hypothèse, à peine formulée, est condamnée à l'échec. Un fatalisme qui s'amplifie même : on passe d'une hypothèse (construction en « si + conditionnel ») à une certitude (construction en « si + présent de vérité »), avant de conclure sur l'impossibilité totale de la confiance. On retrouve donc les éléments déjà présents dans la version publiée, simplement grossis.

La véritable différence se trouve moins dans ce que le texte raconte que dans la façon dont il le raconte. En effet, la version présente sur le site de l'auteur donne une bien plus grande place à l'anglais que sa version finale où sa présence est réduite à sa portion congrue. Ici, toute la première scène, comme d'autres par la suite, est écrite en anglais, alors que la majorité du texte est écrite en allemand, la langue de l'auteur. On peut toutefois faire un lien entre l'usage de l'anglais dans cette version antérieure et dans la version finale. Dans cette version, l'anglais amplifie les tournures anaphoriques : changer la langue isole ces passages du reste du texte et grossit donc l'effet de boucle en dehors du temps de l'œuvre. Dans la version publiée, l'anglais est alors réservé aux citations, aux références, au vocabulaire de l'entreprise. S'il n'amplifie plus le fatalisme de certains passages, il vient en revanche accentuer le vide dans lequel les personnages flottent : leurs seuls repères dans le temps et l'espace sont les titres et paroles de chansons dont ils se souviennent, les seuls points d'ancrage de leur vie sont le *trust* dans lequel investir. Paradoxalement, l'anglais est dans cette version à la fois un repère, et le symbole de la perte de repères plus personnels. Là où l'anglais pouvait donner forme à un questionnement existentiel, il vient maintenant marquer une perte plus subtile, comme on le voit dans la scène *La quatrième génération* :

« [...] à regarder des vidéos où de petits enfants aux visages blafards, presque morts, adossés à de gigantesques machines à calculer ne font rien d'autre que regarder devant eux, les yeux vides, et écouter une voix informatique qui, à intervalles irréguliers, prononce une série désordonnée de phrases à l'intérieur de la pièce stérile, très éclairée :

There is more to life than laundry
The crystal rabbit
The shape of time to come
High Profile
The simple truth about dish washing
One free phone call
And bring you free choice
The fine art of snacking⁹²⁹ »

Il s'agit là de la description d'une œuvre qu'un personnage visite et qu'il décrit tout en se perdant dans ses propres réflexions. Les phrases utilisées au sein de cette œuvre⁹³⁰ ne sont rien

⁹²⁹ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005), p.19.

⁹³⁰ Fictive ou réelle reste une question en suspens... les éléments présents dans le texte ne nous ayant pas permis de l'identifier et d'en retrouver la trace.

d'autre que des slogans publicitaires, des phrases toutes faites dont on a perdu la source. Mais elles restent en mémoire, au point de constituer le cœur d'une œuvre dont le principe même repose sur le fait que des enfants consomment ces phrases sans pouvoir agir d'une quelconque façon que ce soit.

On continue de voir la façon dont ces phrases préexistantes rentrent dans les consciences et s'y fraye un chemin sans que l'on s'en rende compte. Dès le début de la scène, on évoque la chanson *Love etc.*⁹³¹ des Pet Shop Boy, sortie l'année même de l'écriture de la pièce et massivement diffusée à la radio. La porosité entre le réel et l'univers de la pièce est telle que les personnages l'ont autant en tête que les auditeur·ices des radios de l'époque, au point que les paroles viennent contaminer leurs discours, à moins que ce ne soit l'inverse :

« Kay [...] s'assit dans sa voiture où il entendit à la radio la voix de Judith, qui soufflait plus qu'elle ne chantait "YOU NEED MORE THAN A GERHARD RICHTER HANGING ON YOUR WALL", non, là, ce n'est pas exact, le souffle de Judith qui dit maintenant "Too much of anything is never enough", il ne l'entendra qu'en remontant dans le taxi pour retourner à l'aéroport Charles de Gaulle⁹³² »

Depuis le début de la scène, Kay a dans l'oreille la version chantée par Judith, plus bossa nova que pop. Pourtant ici soudainement, les majuscules donnent la sensation que la chanson est hurlée, ce qui ne correspond ni aux Pet Shop Boys ni à la version de Judith. Le « ce n'est pas exact » oblige aussi à s'interroger : qu'est-ce qui n'est pas exact ? La transcription de ce que Kay entend ? Les paroles citées ? Les paroles sont bien celles de la chanson d'origine au détail près que le « the Gerard Richter » est devenu « a Gerard Richter », *le* tableau de maître, dont l'unicité devait prouver la valeur de l'individu, est devenu *un* tableau parmi d'autre, amplifiant encore et encore que ce n'est pas assez. Le sens est donc légèrement modifié dans cette reprise. C'est peut-être aussi une façon pour Kay de réfuter l'accusation, de déclarer « non, ce n'est pas vrai, ça n'a rien à voir ». En revanche, la citation suivante est, elle, parfaitement exacte, mais elle se perd dans l'air et Kay ne semble pas l'entendre. On voit donc bien ici comment la chanson s'infiltré entre les personnages pour donner forme à un doute, une pensée intime, ou symboliser l'incapacité à formuler ceci par soi-même. Le passage par l'anglais visibilise d'autant plus le phénomène : même sans connaître la chanson, ou les slogans cités, le changement de langue leur confère une impression d'étrangéité, et les place en décalage du propos principal. La chanson reviendra encore une fois dans cette scène, dans un autre lieu. Le temps passe, les lieux défilent, mais la chanson revient encore et encore, jusqu'à devenir le tissu

⁹³¹ Pet Shop Boys, « Love etc. », in *Yes*, Parlophone, EMI, 2009

⁹³² Richter, Falk, *Op. cit.*, p.20.

même de la mémoire et à en perdre le reste autour. Sans la musique, pas de mémoire possible, pas de repère. Il y a bien ici perte de soi, perte de repère tangible.

La perte de repère proposée dans *Die Hamletmaschine Oratorio* se joue à un autre niveau : elle n'opère pas au sein de l'œuvre, mais dans son principe et sa structure même. La pièce de Müller a déjà pour objectif de fondre les éléments constitutifs du Hamlet de Shakespeare. L'œuvre qui en découle est donc très loin de l'originale : il est plus difficile de repérer les éléments constitutifs de la fable initiale, il ne s'agit presque plus que de monologues et les autres personnages ne font que de rapides traversées. On est donc loin des repères posés par le théâtre élisabéthain. L'œuvre revisitée ensuite par Aperghis brouille encore plus les pistes. Tout d'abord par le changement de médium : en passant du théâtre à l'opéra, le texte perd la position centrale qu'on lui connaît lorsque l'on parle d'Hamlet. Ensuite, le passage d'une langue à l'autre associée à la juxtaposition des voix différemment intelligibles vient renforcer d'autant plus cet effet. Non seulement il devient plus difficile de retrouver ce que l'on pense connaître de Hamlet, mais le texte lui-même devient inaccessible. L'œuvre d'Aperghis oblige donc à accepter la perte totale imposée par la distance avec l'œuvre originale. Même en cherchant, il est presque impossible de retrouver les repères fondateurs de l'œuvre.

Enfin, la dernière forme de perte présente dans ces pièces est bien plus terre à terre puisqu'il s'agit cette fois de destruction matérielle : *Sans sucre*, *The Great disaster*⁹³³, *Leçons de ténèbres*⁹³⁴, *Le 20 novembre*, *Munich-Athènes*⁹³⁵, *Nothing hurts*⁹³⁶, *À la renverse*⁹³⁷, *11 septembre 2001*⁹³⁸, *The Cave*⁹³⁹. La perte est ici vécue en direct : on montre la façon dont on y arrive, dont elle se (dé)construit, s'orchestre, et ses conséquences, voire le monde qui en découle. Ces pièces recréent une forme de temporalité des événements, comme on a pu le voir pour les pièces de Norén notamment. Les pièces de Vinaver travaillent aussi cette notion de temporalité, notamment en retraçant toute la ligne des événements.

Dans *À la renverse*, on peut ainsi suivre le destin d'une entreprise française de crème solaire, depuis sa création en tant que petite chaîne d'artisanat, son industrialisation, jusqu'à son rachat par une multinationale. Alors que la multinationale demande à chaque succursale de

⁹³³ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

⁹³⁴ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

⁹³⁵ Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992

⁹³⁶ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

⁹³⁷ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980 pour la première version, Vinaver, Michel, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002

⁹³⁸ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

⁹³⁹ Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

faire des « efforts » en maximisant les profits, une riche héritière communique à la télévision autour de son cancer de la peau, ce qui impacte les ventes de crème solaire. Les ouvrier·es décident alors une grève afin de protester contre leurs mauvaises conditions de travail. La liste des personnages présente d'ores et déjà les différents clivages en répartissant les personnages entre la direction, les cadres, les représentant·es des salarié·es, les ouvrier·es et quelques autres (la voix du récit, l'héritière, le présentateur notamment). Cette répartition montre très rapidement comment les différents protagonistes de ces événements sont liés sans même en avoir conscience. Là où des pièces comme *Trust* travaillent plutôt à matérialiser la confusion causée par l'industrialisation et la mondialisation, *À la renverse* a presque une portée pédagogique tant le tissage proposé par l'auteur montre les conséquences des décisions et/ou actions de chaque pôle sur les autres :

« Michel Beuret : Vous avez donc madame accepté de vous entretenir avec nous une demi-heure tous les samedis soir sur Antenne 2 jusqu'à l'extrême bout de votre terrible épreuve je pense que les téléspectateurs en France et dans le monde ne peuvent pas en cet instant présent ne pas ressentir une intense émotion

Bénédicte : Monsieur Beuret vous ne jouez pas le jeu

Michel Beuret : Vous avez madame le rang la fortune la grâce ce face-à-face qui commence ce soir et qui n'a de précédent je crois sur aucun écran

Bénédicte : Nous avons convenu n'est-ce pas de ne pas dramatiser et que vous laisseriez de côté tous ces adjectifs qui n'ajoutent rien je veux seulement que les gens connaissent la vérité

Michel Beuret : Comment ça a commencé

Bénédicte : Sur la tempe gauche près de la racine des cheveux une petite tache brunâtre trois fois rien on n'y fait pas attention et puis

Réunion marketing

Roussy : Le soleil au plus profond du corps

Bouteiller : Mais quel corps ?

Busson : C'est évident

Piau : Ça n'est pas assez précis

Michel Beuret : Six mois après ?

Bénédicte : Une tache toute légère à peine perceptible au-dessus de l'arcade sourcilière

Roussy : Variante le soleil jusqu'au plus profond de votre corps

Anthouard : J'aime⁹⁴⁰ »

Ici, alors que nous sommes encore dans le « prélude » de la pièce, on peut déjà voir le parallèle entre le récit du cancer de la peau et la création de la campagne publicitaire pour la crème solaire. S'opposent ainsi deux visions du soleil qui seront concurrentes tout au long des événements : le soleil comme menace et élément potentiellement destructeur de la vie, contre

⁹⁴⁰ Vinaver, Michel, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002, p.113-114.

le soleil comme ami dont on peut pleinement profiter. La pièce déroule alors les ramifications de ce conflit, y compris celles que l'on n'imagine pas.

Si la narration des faits montre assez clairement comment la situation s'envenime et court à sa propre perte, on trouve aussi quelques indices plus discrets qui viennent marquer le discours. Plusieurs fois, on voit l'un des cadres former ses commerciaux afin de répondre aux questions des détaillants, notamment face à la recrudescence des ventes de crème solaire. Dans un premier temps, on peut voir que la réponse marketing est prête et réactive, puisque le commercial trouve aussitôt une solution pour écouler la marchandise :

« Brunier : Je vous comprends monsieur le détaillant vous avez raison vous redoutez de vous retrouver avec de la marchandise à la fin de la saison c'est justement pour éviter cette éventualité que soucieux de votre intérêt nous avons conçu cette offre spéciale qui va augmenter votre bénéfice sur Bronzex de seize pour cent vous gagnez sur les deux tableaux, mais rassurez-vous je ne vous en mets que trois douzaines je suis limité⁹⁴¹ »

Mais alors que la crise s'amplifie et que les chiffres de vente continuent de baisser, il devient plus difficile, voire impossible, d'écouler la marchandise. Les arguments de vente deviennent plus difficiles à trouver, car ils vont à l'encontre même de la réalité qui se joue :

« Brunier : Je vous comprends monsieur le détaillant vous avez raison vous préférez attendre que je ne sais pas quoi vous dire moi que le consommateur se remette à consommer et que vos stocks commencent à baisser c'est justement pour vous aider à les écouler que vous m'excuserez monsieur Girard d'avance cette bataille est perdue⁹⁴² »

Face aux événements, le discours officiel perd en cohérence et peine de plus en plus à se construire.

À l'inverse du discours tenu en anglais. En effet, comme seuls les dirigeants américains, donc très à distance de la crise traversée localement par l'usine française, parlent cette langue, leurs préoccupations sont très détachées.

« *_Linda's a nice girl but like any other girl [Linda c'est une gentille fille, mais comme n'importe quelle autre fille]*

_She likes a bit of company once in a while [Il lui faut rencontrer des gens de temps en temps]

Bénédicte : J'ai voulu acquérir la sagesse j'ai frappé à la porte d'un grand philosophe nous nous sommes plu dès lors tout s'est enchaîné lui qui n'avait jamais aimé

_Why don't you join that new country club the Swan ? [Pourquoi ne t'inscrirais-tu pas à ce nouveau country club Le Cygne ?]

_Only ten miles from your place [Quinze kilomètres seulement de chez toi]

Bénédicte : Ça a été un tourbillon je découvrais tout à la fois l'ivresse de la pensée les ébats dans l'abstrait les audaces dont est capable l'esprit ça m'exaltait et je lui faisais découvrir qu'il avait un corps nous nous sommes aventurés âme et corps confondus corps et âme et

⁹⁴¹ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980, p.37.

⁹⁴² *Idem*, p.70.

puis sont apparus des troubles digestifs des nausées ils m'ont palpé l'abdomen le foie était gros ils m'ont proposé une intervention chirurgicale exploratoire ils ont ouvert et ils ont refermé le foie était couvert de nodules

_They say it's a real nice mix of people [*On dit que c'est fréquenté par des gens tout ce qu'il y a de bien*]

_From all accounts it's a pretty lively crowd classy too and they have a good chef and a good orchestra for dancing on Sunday and all a girl wants all a girl needs [*Tout le monde dit que ce sont des gens gais et chics et ils ont un bon chef et un bon orchestre de danse le dimanche et tout ce dont une fille a envie tout ce qu'une fille peut désirer*⁹⁴³] »

La pièce étant écrite sur le principe du tissage, les différentes situations se croisent et se déroulent en même temps. Le passage par la langue anglaise isole d'autant plus ces personnages et limite les interactions possibles. Même si Bénédicte est elle aussi isolée des autres personnages, elle s'exprime tout de même en français, ce qui garde l'idée qu'une communication est possible. D'ailleurs, les ouvrières envisageront même de lui écrire pour lui faire part de la situation. Il ne leur vient pas à l'esprit d'écrire aux dirigeants américains. Parce qu'ils sont tellement loin dans l'organigramme de l'usine que même elles ignorent leur existence et l'impact de leurs décisions sur leur vie. Il y a trop d'échelons entre elles et eux pour qu'elles en aient conscience. L'utilisation de l'anglais matérialise cette distance hiérarchique, et le croisement des dialogues amplifie encore le décalage entre les prises de position : les Américains jouent avec des chiffres, tandis que les dirigeants de l'usine doivent gérer la crise qui se répercute un peu plus violemment à chaque fois que l'on descend d'un échelon dans la hiérarchie.

Ceci se voit particulièrement alors que la grève bat son plein et que les ouvrier·es occupent l'usine. Les cadres sur place tentent encore de négocier avec les syndicats, ou d'obtenir du soutien des Américains qui eux sont déjà en train de regarder d'autres perspectives :

« Claisse : Là-dessus j'aborde de front notre problème aigu la trésorerie

_The poor guy is up to his ears in cash problems and labor problems but he's seeing the light at the end of the tunnel [*Le pauvre bougre est jusqu'au cou dans ses problèmes sociaux et de trésorerie, mais il voit le bout du tunnel*]

_Yeah ? Is it worth it ? [*Ouais ? Est-ce que ça en vaut la peine ?*]

_He wants some fresh financing [*Il a besoin d'argent frais*]

_How much? What return on investment? [*Combien ? Quel taux de rentabilité ?*]

_He projects twelve percent base five years [*Il projette douze pour cent base cinq ans*]

_That's well under the Sideral Gate [*C'est en dessous du seuil Sideral*]

_And the return on that Italian venture? [*Et le rendement sur cette affaire italienne ?*]

_At least thirty [*Au moins trente*]

_You want to know ? That sun business is down the drain [*Tu veux savoir ? Ce business soleil est foutu pour de bon*]

_But look at this forecast [*Mais regarde ces prévisions*]

⁹⁴³ *Idem*, 1980, p.81-82.

_ I don't believe these figures [*Je ne crois pas dans ces chiffres*]
_ And those workers occupying their plant like the Germans occupied France I find hard to comprehend [*Et ces ouvriers occupant leur usine comme les Allemands ont occupé la France j'ai du mal à comprendre*]
[...]
_ So what do I answer Claisse ? [*Alors qu'est-ce que je répons à Claisse ?*]
Claisse : Je ne pas ce qu'ils attendent⁹⁴⁴ »

Tandis que du côté de l'usine française, on fait tout ce qu'il est possible de faire, du côté du conglomérat américain, on pèse les chiffres et on jette ce qui n'est plus rentable sans plus se poser de question. L'anglais matérialise fortement la déshumanisation dont font preuve les milieux de la finance. L'anglais forme des îlots isolés au sein du texte majoritairement en français, et pourtant, ce sont les discours faits dans cette langue qui ont le plus d'impact, et qui entraînent une bonne partie du reste des personnages vers sa perte inévitable. L'usine était rentable avant le rachat, mais l'obstination des Américains à vouloir forcer la vente pour atteindre le seuil imposé, au mépris de la situation locale particulière, précipite la fin.

La destruction présente dans *The Cave* peut plutôt s'entendre comme une déconstruction. Leyli Daryoush présente une partie du travail de Steve Reich de la façon suivante :

« Inscrites dans une telle perspective, les pièces documentaires de Reich rendent témoignage d'un fait historique qui se présente en tant que pré-texte, en tant que trame narrative qui justifie l'œuvre et lui permet de se construire. En redonnant la parole à Abraham et ses proches, Reich traite le conflit israélo-palestinien et propose, par extension, une réflexion sur notre héritage spirituel⁹⁴⁵. »

Dans cette œuvre, Reich part du mythe de la caverne de Machpélah, présent dans les trois grands monothéismes, tous présents autour de ce lieu. En interrogeant des personnes issues des différentes communautés, il fait entendre aussi bien ce qui sépare, que ce qui rassemble. Il y a un mouvement constant de rapprochement et d'éloignement.

« Reich reprend le mythe d'Abraham tel qu'il est présenté dans la Bible et le Coran et nous informe de la manière dont il est vécu aujourd'hui, dans la conscience de trois peuples différents. En voulant témoigner de la diversité des niveaux de conscience et montrer les conséquences actuelles de cette pluralité pour le conflit israélo-palestinien, Reich maintient un parallélisme avec l'histoire biblique tout au long de l'œuvre⁹⁴⁶. »

Se concentrer sur la dimension mythique évite de rentrer de front dans les questions conflictuelles qui obligerait une polarisation du discours. Le conflit est présent en fond, ne

⁹⁴⁴ Vinaver, Michel, *Op. cit.*, p.124-126.

⁹⁴⁵ Daryoush, Leyli, « Quelques considérations autour d'un opéra de Steve Reich : *The Cave* », in *Musurgia* 2003, vol X n°2, Paris, éditions Eska, p.29-43, p.29.

⁹⁴⁶ Daryoush, Leyli, *Op. cit.*, p.31.

serait-ce que par le choix d'un lieu significatif pour les trois communautés, mais l'approche ne vise pas tant à décrire les événements actuels qu'à mettre au jour ce qui habituellement ne fonctionne qu'en sous-texte.

L'œuvre s'articule autour de questions posées à des membres des trois communautés religieuses sur des personnages mythiques qu'ils partagent. « Qui est Abraham ? » « Qui est Sarah ? » De par ces interrogations, les choses deviennent très concrètes. Il ne s'agit pas simplement de sujets flottants qui n'auraient aucun impact dans la vie des gens : on y parle de transmission, d'héritage, de liens avec la vie personnelle. Ce qui était jusque-là de l'ordre du non-dit prend ici une forme très concrète puisque chacun·e explique la place réservée à ces différentes figures dans sa vie. Quelque chose est donc sorti du silence pour être dit au grand jour.

Mais ce mouvement de concrétisation se fait de façon paradoxale, car il s'accompagne d'une déconstruction de la parole. L'œuvre tout entière est basée sur la musicalisation de la parole, de sorte que tout ce qui y est dit soit doublé par l'orchestre. Puis, des effets de montage viennent s'ajouter, faisant ainsi boucler certains passages, les modifiant, jusqu'à les rendre petit à petit moins intelligibles. De cette façon, les repères de la parole sont mis en évidence par la musique, tout en la vidant petit à petit de sa capacité à faire sens : ce ne sont plus les mots, ce sont le son, la mélodie, le rythme. Il y a finalement ici une destruction très matérielle de la parole : on peut sentir physiquement le transfert qui se fait des mots vers la mélodie, une sensation renforcée par les images des interviewé·es projetées ainsi que la transcription occasionnelle des propos qui sont soumises à la mélodie et à la rythmique. Au fil de l'œuvre, nous voyons l'image comme le son et le sens être construits pour mieux être détruits, brique après brique. Dans son analyse de l'œuvre, Geneviève Mathon souligne la chose suivante :

« Steve Reich s'est frayé un passage, a refait le passage [...] mais en sens inverse, à contre-courant, à rebours : sur une langue convenue, *socialisée* (n'y a-t-il rien de plus socialisé, et communicant qu'une interview ?), il a opéré des zébrures, des biffures, a réinventé une glossolalie⁹⁴⁷. »

Ce qui paraît une déconstruction, un morcellement de la parole et de la langue, permet finalement de s'approcher au plus près de ce qui les compose. Nous assistons peut-être moins à une destruction qu'une mise à disposition des pièces nécessaires à la compréhension.

⁹⁴⁷ Geneviève Mathon, « Langues et voix dans *The cave* de Steve Reich », in Ferrari, Gorgio [dir.], *La parole sur scène : voix, texte, signifié*, Paris, L'Harmattan, 2008, p56

Ainsi, est bien présente dans ces œuvres une forme de cécité, de destruction passée, en cours, toujours à l'œuvre, ou à venir. Le plurilinguisme peut alors être aussi bien un élément visant à manifester cette perte, à la rendre tangible là où elle serait normalement invisible, qu'une façon justement de reconstruire. Plus encore, il peut parfois être les deux à la fois. Puisqu'il vient traduire la complexité du monde, le plurilinguisme montre d'autant mieux la façon dont un même élément peut se ramifier en de multiples causes et conséquences. Si les artistes contemporains ont de plus en plus souvent recours au plurilinguisme, c'est peut-être justement parce qu'il peut nommer la perte impossible à épingler précisément en une seule langue. Le plurilinguisme contraint à sortir de l'obligation pour la langue de faire sens et ainsi la traite comme un être vivant qui aurait lui aussi subi la perte et la destruction engendrée précédemment. Si ces œuvres font sens malgré l'impossibilité d'accéder aux mots, c'est parce qu'elles matérialisent justement ce qui sédimente à l'intérieur de la langue.

Parce que le plurilinguisme fait de la langue un organe vivant, il nous faut maintenant la considérer comme une partie intégrante du corps humain et explorer la façon dont les liens entre ces deux éléments se tissent. Que raconte-t-on du corps quand on le raconte en plusieurs langues ? Quel(s) corps crée-t-on quand on invoque un corps linguistique multiple ?

II. La langue est un organe.

« Tu reposais sage comme une image... »

« Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propriété générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. »

There she laid
Drained by the dust of blood
She lives in a dark home
Drained by the shade of sun
It's gone
This dream
It's gone
And I
I wander here
As I wander in your dreams⁹⁴⁸ »

Le groupe de metal expérimental Hypno5e se décrit lui-même comme un groupe de « metal cinématographique », et pour cause, le projet s'accompagne constamment d'une

⁹⁴⁸ Hypno5e, « On the dry lake », in *A distant (dark) source*, Pelagic Records, 2019

recherche visuelle, qui se traduit aussi bien par des clips que par la création de films entiers dont l'album devient alors la trame. Dans le cas de *A distant (dark) source*, cette porosité entre musique et cinéma se traduit aussi par l'insertion de citations audio. Dans l'extrait ici présent, on trouve ainsi deux citations : la première est tirée du film *La machine infernale*⁹⁴⁹, adapté de la pièce éponyme de Jean Cocteau⁹⁵⁰, la seconde est tirée de *La société du spectacle*⁹⁵¹. Jean Cocteau et Guy Debord sont d'ailleurs cités dans le livret de l'album sous la rubrique « samples et texte de ». Ces extraits audios ouvrent l'univers musical ici proposé de plusieurs façons : la langue (extrait en français contre texte principal en anglais), l'énonciation (voix parlée contre chant guttural ou hurlé) et la qualité audio (enregistrements de qualités diverses, mise en retrait des extraits lors de la diffusion contre montée en puissance pour accompagner le chant). Cette triple différenciation met l'accent sur l'importance de la texture du son, et la manière dont la voix qui porte les mots les fait vivre et participe à créer un paysage sonore en relief.

« Art de la présence réelle, contre les arts de la représentation, art de l'entre-deux sonore nécessaire entre le musicien et les sons, la musique ne peut se déléguer si facilement à la matière de ses objets, ni à l'imagination de ses sujets – le mot n'existe pas pour le sonore. Elle doit pour exister chaque fois refaire sa sociologie et sa physique⁹⁵². »

Selon Hennion, la musique fonctionne comme un intermédiaire : elle est un entre-deux entre le réel matériel des musicien·nes et de son public, et l'immatérialité du son qui se répand. En ce sens, elle ne peut appartenir complètement ni à l'un ni à l'autre de ces deux pôles. Entre ces deux pôles, il y a la matérialité de l'instrument qui lie ensemble le corps des musicien·nes au son, créant ainsi un flux constant entre matériel et immatériel. On peut transposer cette réflexion à la langue : elle est à la fois immatérielle et à la fois extrêmement dépendante des corps qui la transmettent. Si l'on reprend le travail d'Hypno5e, on s'en rend bien compte : la texture des mots, des voix, des langues devient flagrante grâce à la superposition de chacune. Les différences que nous percevons ne se limitent pas à la dimension sonore : elles nous obligent à prendre conscience des moyens d'enregistrement nécessaires, de la distance matérielle qui sépare les extraits (et donc l'imaginaire et le contexte dont ils sont issus) de la chanson en elle-même, proposant aussi son propre univers. On est bien confronté à cet entre-deux séparant le matériel de l'immatériel. Dans le cas présent, c'est en bonne partie les voix et les langues qui travaillent cet entre-deux, et c'est aussi le cas pour les dramaturgies plurilingues.

⁹⁴⁹ Loursais, Claude, *La machine infernale*, 1963

⁹⁵⁰ Cocteau, Jean, *La machine infernale*, Paris, Grasset, 1934

⁹⁵¹ Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967

⁹⁵² Hennion, Antoine, *La passion musicale : sociologie de la médiation*, Paris, éditions Métailié, 1993, p.290.

On peut alors suggérer une autre hypothèse à ce recours de plus en plus fréquent au plurilinguisme : ce serait une volonté de rendre perceptible ce qui ne l'est plus. À l'heure où les communications sont de plus en plus dématérialisées, rendre son caractère physique, tactile, texturé à la langue témoigne d'une certaine urgence : quand tout est déconnecté, immatériel, nous n'avons plus conscience des liens de causes à conséquences, et encore moins de la réalité des individus qui les portent. Multiplier les langues sur scène oblige à prendre conscience de leur réalité matérielle, et ce de manière parfois viscérale. Comme pour les albums d'Hypno5e, c'est aussi mettre l'accent sur la façon dont est produite cette langue, son contexte.

Jusqu'ici, cette thèse se concentrait essentiellement sur le texte, n'envisageant la scène que sous la forme d'un possible. Toutefois, à cet endroit de la réflexion, le devenir scénique s'impose de lui-même. Au niveau du texte, l'importance des corps est déjà palpable : comment prononcer ces mots qui parfois échappent à la compréhension, voire n'existent pas ? Comment les reçoit-on dans l'immédiateté de la mise en scène, sans le recul possible de la lecture ? La question du devenir scénique devient inévitable, car si la langue, dans sa dimension physique, devient centrale, cela implique que la voix sera de fait un élément essentiel sur scène. C'est elle qui va porter le texte dans sa complexité, et ainsi faire le lien entre la langue et le corps. Afin de terminer cette exploration du plurilinguisme sur scène, il me faut ici envisager la scène en interrogeant la place donnée à la voix dans ces œuvres. Depuis le début, ces œuvres nous confrontent à un paradoxe constant : bien qu'elles soient extrêmement textocentrées, le texte est finalement plus un prétexte que l'élément réellement central. Il est nécessaire, mais uniquement pour faire entendre les voix et les corps sur scène dans une réalité qui les dépasse, car, par la présence de multiples langues, le monde entier est soudainement présent. Quel lien alors entre plurilinguisme et importance des corps sur scène ?

A. *Voix et corps*

Depuis le début, croiser œuvres musicales et œuvres théâtrales avait notamment pour but de faire ressortir ce qui se passe à la jonction du sonore et du sens, ce qui est d'autant plus pertinent si l'on décide de se concentrer sur le rapport à la voix. Antoine Gindt expliquait par exemple la chose suivante sur le travail d'Aperghis :

« Il y a six opéras dans l'œuvre d'Aperghis. La plupart sont des opéras de chambre, avec peu de musiciens et beaucoup de voix, de rôles. La voix est un des vecteurs fondamentaux de la musique d'Aperghis. L'opéra, contrairement au théâtre musical, pose le problème d'une dramaturgie issue du texte. Il faut faire entendre le texte, le rendre intelligible⁹⁵³. »

⁹⁵³ Gindt, Antoine [dir.], Georges Aperghis, le corps musical, Paris, Actes Sud, 1990, p.48.

Si l'on en croit cet extrait, il y a bien un statut particulier accordé au texte dans l'opéra : c'est sur lui que toute la dramaturgie se base, c'est à partir de lui que l'on construit le reste. Ce qui se confirme dans *Die Hamletmaschine Oratorio* : la dramaturgie est bien dictée par le texte, d'autant plus que l'œuvre originelle, que l'on considère le point de départ comme étant Shakespeare ou Müller, est une œuvre destinée à la scène théâtrale, et ce dans une forme non musicale. De fait, le texte reste essentiel. Tellement essentiel qu'Aperghis le double afin de faire coexister l'original allemand avec sa traduction française, avec un niveau d'intelligibilité différent, comme cela a déjà pu être discuté ici. Le traitement vocal différent des deux langues souligne d'autant plus leur nature différente : l'original et sa traduction. Toutefois, il est intéressant maintenant de s'interroger plus avant sur la façon dont ces deux traitements vocaux s'articulent et se nourrissent l'un de l'autre pour remettre la question du corps au centre de l'œuvre.

1. Corporéité du texte

Pour ce faire, il nous faut revenir au texte en lui-même, puisque comme le rappelle Gindt, l'opéra est une dramaturgie du texte. La réécriture d'Hamlet par Müller met une emphase toute particulière sur le corps, ce que Florence Baillet pointe dans le cadre de son analyse sur le caractère fragmentaire de l'œuvre :

« L'apparente absence de clôture d'ensemble d'*Hamlet-Machine* est en réalité le résultat d'une organisation du texte assurée par une autre logique, née de l'irruption d'éléments jugés irrationnels, tels que la folie, la mort, la sexualité, le corps et le rêve⁹⁵⁴. »

Hamlet-Machine obéit à une logique fragmentaire et ne suit donc pas une narration linéaire. Les rappels persistants aux fonctions primaires du corps font partie des éléments récurrents venant détourner le récit initial.

« J'arrêtai le cortège funèbre, ouvris le cercueil avec mon épée, la lame se brisa, j'y parvins avec le tronçon restant et distribuai le géniteur mort VIANDE QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE aux miséreux tout autour. Le seuil se changea en allégresse, l'allégresse en gloutonnerie, sur le cercueil vide, l'assassin saillait la veuve VEUX-TU QUE JE T'AIDE À GRIMPER ONCLE ÉCARTE LES JAMBES MAMAN. Je me couchai par terre et j'entendis le monde tourner au pas cadencé de la putréfaction⁹⁵⁵. »

⁹⁵⁴ Baillet, Florence, « Les paradoxes des fragments synthétiques müllériens », in Danan, Joseph [dir], Ryngaert, Jean-Pierre [dir], *Écritures dramatiques contemporaines (1980 – 2000) : L'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, 2002, n°24-25, p.59-66., p.64-65.

⁹⁵⁵ Müller, Heiner, « Hamlet-Machine », in *Hamlet-machine – Le Père – Horace – Mauser – Héraklès 5 et autres pièces*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p.69-70.

Dans ces quelques lignes se logent toutes les fonctions corporelles allant de la vie à la mort : la nécessité de se nourrir, la transformation de la charogne en viande à consommer, le sexe, y compris dans sa dimension incestuelle, ainsi que la gestuelle nécessaire pour parvenir à donner la vie, la mort en elle-même, et son après, le pourrissement des corps. Le corps est représenté dans tous ces états, voire toutes ses étapes, comme s'il était possible d'en faire une chose vivante indépendante des émotions de la personne qui y vit.

Cette déclinaison est encore poussée à l'extrême dans la succession des suicides d'Ophélie :

« Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée. La femme à la corde. La femme aux veines ouvertes. La femme à l'overdose SUR LÈVRES DE LA NEIGE La femme à la tête dans la cuisinière à gaz. Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins mes cuisses mon ventre. Je démolis les instruments de ma captivité la chaise la table le lit. Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer. J'ouvre grand les portes que le vent puisse pénétrer et le cri du monde. Je casse la fenêtre. De mes mains sanglantes je déchire les photographies des hommes que j'ai aimés et qui ont usé de moi sur le lit sur la table sur la chaise sur le sol. Je mets le feu à ma prison. Je jette mes vêtements au feu. Je déterre de ma poitrine l'horloge qui fut mon cœur. Je vais dans la rue, vêtue de mon sang⁹⁵⁶. »

Dans ce monologue, Ophélie se tue encore et encore, faisant subir à son corps tous les sévices possibles dans un système d'échos où la victime se confond avec ses bourreaux. Ophélie commence par essayer de détruire son corps puisque plus personne n'en a l'usage, comme s'il ne pouvait pas exister en dehors de son utilité pour d'autres. Puis, on pourrait croire qu'elle s'attaque au lieu dans lequel elle vit lorsqu'elle parle de prison, mais c'est bien encore et toujours de son corps dont elle parle comme l'indique le rapprochement sémantique « Je démolis les instruments de ma captivité la chaise la table le lit [...] je déchire les photographies des hommes que j'ai aimés et qui ont usé de moi sur le lit sur la table sur la chaise sur le sol. » Il y a bien un parallèle entre les endroits où des hommes l'ont prise et ce qu'elle cherche à détruire. Le corps d'Ophélie est devenu prison. Si contre toute logique elle se tue plusieurs fois dans cette tirade, c'est moins parce qu'elle cherche à se suicider que parce qu'elle tente de détruire ce corps-prison.

L'adaptation musicale de cette tirade dans l'œuvre d'Aperghis est un bon exemple de la façon dont l'usage des voix et des langues se combine pour rendre compte des différences de texture. Cette scène est uniquement constituée d'une didascalie, qui précise que le cœur d'Ophélie est une horloge, de la tirade précédemment citée et de la mention « chœur / Hamlet ». S'il est bien indiqué dans le texte originel qu'un chœur incarnant Hamlet est présent, aucun

⁹⁵⁶ *Idem*, p.72-73.

texte ni action ne lui est alloué. Dans la version d'Aperghis, le morceau correspondant à cette scène⁹⁵⁷ s'ouvre sur une voix de femme seule, aiguë, répétant plusieurs fois « Ich bin Ophelia » en égrenant chaque syllabe. Le chœur, composé de voix masculines et féminines, interrompt alors ces répétitions pour reprendre cette même phrase et la suivante, toujours en allemand, avant d'éclater en de multiples petites voix autonomes qui murmurent au point que l'on ne peut discerner si elles disent vraiment quelque chose ou bien se contentent de se faire entendre. Ce bruissement monte jusqu'à ce qu'une voix d'homme s'en détache pour annoncer le titre de l'œuvre, ainsi que celui de la scène, en allemand puis en français, puis la didascalie, là aussi, en français puis en allemand, avec toujours le chœur des voix en fond. C'est ensuite le retour à la situation de début : une voix de femme seule, avec à peine quelques instruments à cordes pour lui répondre, qui déclame le texte, toujours d'une voix très aiguë, et en français. La diction est extrêmement articulée, de sorte que le texte reste parfaitement intelligible. Lorsque la tirade touche à sa fin, le retour des cuivres et du chœur, d'abord dominé par les voix d'hommes avant que les voix de femmes n'interviennent à leur tour, vient rompre le faux calme accompagnant la tirade. S'il l'on peut saisir quelques fragments ici et là grâce auxquels on identifie le texte allemand, il reste dans l'ensemble inintelligible.

Cette distinction entre la voix soliste et le chœur ne s'arrête pas au choix linguistique, mais donne vie au chœur mentionné dans le texte, sans que jamais rien ne lui soit concrètement attribué. Ici, le chœur des voix, souvent majoritairement masculines, se fait menaçant : il gronde, brise le calme, aussi angoissé que ce calme puisse être, et plane finalement tout au long du monologue d'Ophélie comme une menace grondante. Lorsque le chœur apparaît, la voix d'Ophélie est perdue. Quand bien même le chœur reprend le même texte, il en change la langue, et le rend inintelligible, là où la voix soliste travaillait justement à le rendre aussi compréhensible que possible. Le chœur des voix donne ici un corps à cette menace qui vient ronger le corps d'Ophélie jusqu'à la pousser au suicide, encore et encore. La mise en voix fait ressentir de façon viscérale la détresse ressentie par Ophélie.

Cette utilisation des voix fait écho à certains éléments d'analyse du théâtre des voix par Sandrine Le Pors, et notamment à son article *La « monstre » de la voix dans les écritures dramatiques contemporaines*⁹⁵⁸. Elle y explique comment les voix, dans ces dramaturgies, rendent compte d'un dérèglement du corps. Certes, *Die Hamletmaschine-Oratorio* ne relève

⁹⁵⁷ Disponible à cette adresse : <https://youtu.be/8YEAf7PU65E> [consulté le 10/05/2023]

⁹⁵⁸ Le Pors, Sandrine, « La “monstre” de la voix dans les écritures dramatiques contemporaines », Le Pors, Sandrine [dir.], Longuenesse, Pierre [dir.], « Où est ce corps que j'entends ? » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Artois Presses Université, 2014, p.115-127.

pas du théâtre des voix, mais de l'opéra. Toutefois, comme observé, l'usage des voix montre effectivement la violence subie par le corps d'Ophélie, et notamment sa dépossession. Ce phénomène se retrouve régulièrement dans les dramaturgies plurilingues, car si ce ne sont pas les personnages qui sont étioles, c'est la sécurité linguistique qui l'est :

« Un tel clivage, s'il se trouve susceptible d'être soutenu par une dramaturgie de la disparition (celle d'une figure aux contours stables et délimités) se trouve parallèlement travaillé par une logique de la multiplication, voire de la saturation (de corps ou de voix autres, ou perçus comme tels⁹⁵⁹). »

Le plurilinguisme rentre bien dans cette logique de multiplication soulignée par Sandrine Le Pors : il vient saturer la scène de messages linguistiques multiples, rendant pénible, voire impossible, l'identification du contexte, ou la traçabilité des énoncés prononcés (puisque non vérifiables) ; ceci étant d'autant plus amplifié que ce n'est pas seulement compliquer l'accès aux énoncés, mais aussi multiplier les registres sonores présents au plateau.

La Scène est un bon exemple de saturation, et ce, à différents niveaux. Si l'on a bien une liste des personnages avant le début de la pièce, régulièrement, des personnages non annoncés s'ajoutent. Ce sont des variations de personnages présents au plateau (la machine à dire beaucoup qui répond à la machine à dire la suite), des groupes présents uniquement dans les didascalies (comme les ouvriers du drame), ou encore des personnages qui n'apparaissent que pour une intervention rapide. C'est le cas de la scène « l'accident du peuple » dont voici le début :

« Thibault Perrenoud : "Il est temps de répondre au désarroi par l'action", Jean-Marc Dubost, Philippe Lantier.

Alexia Vidal : "Ils vous promettent tous la lune : nous vous garantissons la terre !" Antoine Waechter.

Alexis Schweitzer : "En effet, le mépris ça suffit !" Jean-Paul Fossier, Myriam Leignel.

Guillaume Motte : "Libres, propres et courageux", Brice Lalonde.

Charlie Caraballo : "La grandeur d'une nation et ses progrès moraux peuvent être jugés à la manière dont elle traite ses animaux", Isabelle Burgnard, la candidate des animaux.

Jean-Roger Renucci : "Nos vies valent plus que leurs profits" Bernard Demoor, infirmier psychiatrique, quarante-six.

Geneviève Barbier : "Votez utile, votez Martine Filleul" Martine Filleul.

Marie-Hélène Baud : "Arrêtez la mascarade !" Bernard Jomier, Nadine Jomier, Fabrice Jomier⁹⁶⁰. »

La saturation joue à plusieurs niveaux : tout d'abord, les personnages ont tous une identité bien précise, et apparaissent pour donner une unique réplique. Or, cette réplique elle-même contient un, voire plusieurs noms. Si bien qu'il devient difficile de connaître le statut de chaque réplique

⁹⁵⁹ *Idem*, p.116.

⁹⁶⁰ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003, p.121-122.

et de chaque nom. D'autant plus que toute la scène est une surenchère de citations (reconnaissables ou non) et de noms, au point qu'il devient impossible d'intégrer les informations données. Ces répliques sont finalement moins données pour être comprises et intégrées que pour l'effet d'accumulation. Il est moins important de comprendre ce qui est dit que ce qui se passe, à savoir : le peuple s'exprime, et il le fait bruyamment, sans ordre, même si un certain schéma d'expression semble se dessiner. De manière contre-intuitive, même si ces personnages possèdent un nom complet, il est difficile de les considérer comme plus que de simples figures, surtout par comparaison avec les personnages annoncés dans la liste des personnages. Ces figures n'existent que le temps de cette parole, qui finalement n'est pas tellement la leur, puisqu'il s'agit de citation. Dans le théâtre des voix, l'identité des voix est difficile à saisir, donc celle des corps reste fluctuante. De ce fait, les voix en arrivent à raconter aussi l'histoire et leurs corps peuvent être traversés par les voix appartenant à d'autres corps⁹⁶¹. On voit bien dans cet extrait comment un même corps, une même voix, peuvent appartenir à plusieurs existences à la fois.

On se rend bien compte du lien entre voix et corps dans la pièce de Novarina puisque celle-ci prend pour ainsi dire la forme d'une mise en pratique des premiers mots de la bible :

« Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu. Elle était au commencement avec Dieu. Toutes choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle. En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes⁹⁶². »

Le lien entre la matière et la parole est donc ici très fort. C'est un lien que Novarina ravive et travaille tout au long de cette pièce. De fait, la parole, la langue, deviennent des entités matérielles que l'on peut attaquer, protéger, ou détruire. Dès le début de la pièce, la machine à dire la suite, qui déroule ce qui ressemble aux gros titres d'un journal télévisé, annonce ainsi l'événement suivant :

« Athéniens ! Un forcené vient d'être maîtrisé par les brigades grammaticales d'intervention alors qu'entré par effraction dans les locaux vacants de l'imprimerie nationale il tentait d'intervertir l'ordre alphabétique de toutes les lettres afin de porter outrage à l'ordre du langage⁹⁶³. »

Intervertir l'ordre alphabétique de l'imprimerie nationale serait une atteinte à la langue elle-même. La langue est ici considérée comme un être vivant à part entière dont les lettres

⁹⁶¹ Le Pors, Sandrine, *Op. cit.*, p.116.

⁹⁶² Évangile selon Saint Jean, traduction par Louis Segond, disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.info-bible.org/lsg/43.Jean.html> [consulté le 11/05/2023]

⁹⁶³ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003, p.10.

constitueraient le corps. Plus loin dans la pièce, dans l'acte final, les attaques sur l'alphabet continuent. Cette fois, il est volé :

« Diogène : Je demande qu'on abandonne mon corps sans sépulture dans un passage urbain pour que les chiens y prennent leur morceau et les mouches leur joie ! Et les hommes y essuient leurs pieds.

Trinité : Qu'est-ce que tu portes dans ce sac ?

Diogène : Aucun sac.

Trinité : Qu'est-ce que tu portes ?

Diogène : L'alphabet ! Sautons dans le vide !

La machine à dire la suite : Varahô vinadati. Sou porcou ouroulà. El porc esta bramant.

Svinya kritchit.

Frégoli : Louange à toi, mon Dieu, qui nous as fait tant de tort⁹⁶⁴. »

Plusieurs enjeux s'entremêlent dans ces quelques lignes : le corps que l'on traite comme un vulgaire objet, l'alphabet que l'on vole, la répétition plurilingue, la présence, négative notamment, de Dieu. Tout d'abord, Trinité correspond bien à la Trinité chrétienne qui regroupe en une entité Dieu, le fils, et le Saint-Esprit. Ainsi, en faire un personnage unique correspond parfaitement à la logique théologique d'où il est issu, mais dans le même temps, il brise la logique de ce qui constitue habituellement un personnage, censé être constitué d'un seul et même bloc. C'est à cet endroit que l'on peut faire le lien avec le théâtre des voix : certes, *La Scène* se présente presque comme une pièce traditionnelle avec des personnages nommés et construits, toutefois, la plupart d'entre eux renvoient à un contexte extérieur (personnages mythologiques, célébrités, incarnation d'un groupe social) de sorte que chaque personnage porte en lui une pluralité de voix multiples. On entend bien des voix qui en contiennent d'autres, et donc des corps sur scènes qui contiennent une multitude d'autres voix appartenant elles-mêmes à d'autres corps.

L'enchaînement logique peut être résumé comme suit : Dieu a créé toute chose par la parole. Ainsi, voler l'alphabet revient à voler l'entité matérielle à la base de la langue, elle-même force créatrice. Ce qui explique pourquoi Trinité doit s'inquiéter du vol de l'alphabet par Diogène. Et si Dieu a créé l'humain par la parole, et que l'humain a ensuite créé la machine, voler l'alphabet, et donc la langue, permet un enchaînement de créations sans fin. Comme un écho au mythe de Babel, où Dieu punit l'humain en multipliant les langues, la Machine à dire la suite commence, suite au vol de Diogène, à répéter la même chose en de multiples langues. Là où le mythe de Babel voulait que différents groupes parlent différentes langues, la Machine à dire la suite est ici la seule à parler de multiples langues.

⁹⁶⁴ *Idem*, p.186-187.

On voit bien alors comment les dramaturgies plurilingues et le théâtre des voix fonctionnent selon des bases similaires : la difficulté à trouver l'origine et la porosité entre unicité et multiplicité. Pour Sandrine Le Pors, le corps n'est pas évacué dans le théâtre des voix, il est placé sous le signe de la persistance, notamment auditive :

« À la désolidarisation du corps pour un sujet s'associerait donc une prégnance du discours sur le corps. En d'autres termes, plus les corps seraient étranges ou étrangers, plus ils seraient susceptibles de réapparaître comme objet central du discours. Parallèlement, plus les corps sont le cœur du discours, plus les discours ont tendance à se corporiser⁹⁶⁵. »

Moins les voix sont incarnées, plus leur discours s'articule autour du corps. Cette dynamique se retrouve à nouveau dans les dramaturgies plurilingues à deux niveaux différents : d'abord sur le plan formel, où la dimension sonore de la langue prend une tout autre ampleur, puis au niveau du discours en lui-même puisque le corps y est un sujet très fréquent. On peut distinguer plusieurs niveaux dans ce lien entre corps et plurilinguisme : des corps absents, voire absentés, des corps entrant en collision les uns avec les autres, des corps explosés et explorés par les événements, et un niveau où le corps est le sujet même de la pièce.

2. Corps absentés

Dans *L'Européenne*⁹⁶⁶, le corps peut sembler bien éloigné. Si l'on suit le raisonnement proposé par Sandrine Le Pors, cela est logique puisque les personnages ici sont extrêmement incarnés : ils ont des identités complètes, un parcours biographique, un statut social. De fait, le corps peut disparaître derrière cette identité. C'est par l'introduction du plurilinguisme que le corps réapparaît, et ce dès le début de la pièce via la présentation des interprètes :

« Albine Degryse : mais c'est une foule. Vous les connaissez tous ?
Norma Gette : celui-là par exemple c'est le Suédois qui traduit l'allemand. À côté de lui il y a le Suédois qui traduit l'anglais, et à côté la Suédoise qui fait l'italien. Ça c'est le Slovène qui traduit le portugais, et ça la Française qui traduit le castillan, elle est assise près du Polonais qui traduit le tchèque, mais le Tchèque qui traduit du polonais il est là-bas, loin, on leur a demandé de se mettre à côté pour simplifier, mais il n'a pas compris. L'Estonien qui fait le lituanien est à côté du Lituanien qui fait l'estonien, ça c'est bien, le Grec qui fait l'italien n'est pas à côté de l'Italienne qui fait le grec qui est là-bas, pareil pour espagnol-portugais-portugais-espagnol, tant pis, voilà le Letton qui traduit le slovaque et là je reconnais la Hongroise qui traduit le français, elle est entre le Finlandais qui traduit l'allemand et l'Anglaise qui traduit le grec moderne, d'accord il n'y a qu'estonien-lituanien et lituanien-estonien qui se sont mis à côté comme il faut ce n'est pas grave. Monsieur c'est danois-néerlandais, là c'est espagnol-maltais, maltais-finnois, allemand-polonais, hongrois-slovène, letton-allemand, grec-danois⁹⁶⁷. »

⁹⁶⁵ Le Pors, Sandrine, « La "monstre" de la voix dans les écritures dramatiques contemporaines », Le Pors, Sandrine [dir.], Longuenesse, Pierre [dir.], « *Où est ce corps que j'entends ?* » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Artois Presses Université, 2014, p.115-127., p.116-117.

⁹⁶⁶ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

⁹⁶⁷ Lescot, David, *Op. cit.*, p.7.

Ceci n'est d'ailleurs qu'une petite partie de la tirade complète qui s'étend de la sorte sur plusieurs pages. En temps normal, la réalité de l'Union européenne est une réalité lointaine pour la plupart des citoyen·nes qui en ignorent les rouages. De fait, son fonctionnement peut paraître particulièrement mystérieux. La tirade de Norma Gette oblige à reconsidérer cet aspect vaporeux : elle est longue, difficile à suivre, et relève de la performance pour l'actrice qui devra la dire. Le texte cherche finalement moins à expliquer le fonctionnement de l'institution, puisqu'il est écrit de manière si longue et complexe qu'il est difficile d'en saisir les détails, qu'à faire ressentir la lourdeur de ce fonctionnement. Les mots servent de prétexte, ils doivent être ressentis dans le corps et non simplement entendus.

Qui plus est, une didascalie indique que le « rôle » des interprètes est tenu par le public, ce qui l'implique d'autant plus. Là où habituellement, les spectateur·ices sont confondu·es dans une masse anonyme, on leur attribue ici un rôle, et une double compétence en langue. C'est par le biais de la langue que les corps des spectateur·ices se voient pourvus d'une identité et sont ainsi intégrés dans la pièce.

Autre irruption du corps dans la pièce : la constitution du chœur. Nous avons déjà observé comment la création d'un nouvel hymne servait de vecteur à la consolidation du groupe⁹⁶⁸. S'il s'agissait à ce moment de considérer ce groupe comme une entité sociale, ici, je voudrais porter l'attention sur l'aspect extrêmement matériel de ce groupe, à savoir les corps qui le constituent. Le premier constat que fait le compositeur, c'est l'absence d'orchestre et le peu de monde dont il dispose :

« Gérard-Denis Pelletier : Je suis contrarié. C'est très insuffisant. Pour un hymne il faut un ensemble.

Norma Gette : Si vous y arrivez avec eux, vous y arriverez avec un ensemble.

Gérard-Denis Pelletier : Même pas de chœur. Un choriste, même un seul. C'est très important.

Norma Gette : S'il arrive un choriste, je vous préviendrai.

Gérard-Denis Pelletier : C'est quand même un hymne que j'écris. Ça se joue avec du monde. Sinon... Ça ne commence pas très bien tout ça⁹⁶⁹. »

On constate déjà que si les corps (des musicien·nes, des choristes) ne sont pas présents, ils occupent déjà les discours et les préoccupations du compositeur. Le but d'un hymne étant de rassembler, cela ne peut se faire seul. C'est le groupe, de par sa présence physique, qui le fait exister.

⁹⁶⁸ Voir pour cela l'analyse proposée p.272.

⁹⁶⁹ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007, p.16.

Outre l'absence d'orchestre, le compositeur se heurte aussi à la difficulté des paroles pour cet hymne : en quelle langue faut-il l'écrire ? Et que doit-il raconter ? Fier de lui, il finit par trouver une solution : le nouvel hymne est donc composé d'un premier couplet dont les paroles sont « Europa, Europa » répétés en boucle, puis d'un second « Pan-Europa, Pan-Europa » basé sur le même principe⁹⁷⁰. Si l'interprétation manque de pratique selon lui, le test est quand même suffisant pour être concluant. Toutefois, ce choix de parole manque de nuance, comme le signale le poète :

« Jean Moire : Si je vous suis bien, dans un premier temps vous envisagez que, soutenus par votre musique, les citoyens continentaux, lors des cérémonies, des événements ou des occasions qui s'y prêtent, hurlent de toute leur gorge “L'Europe, l'Europe !”, et ce un certain nombre de fois que je n'ai pas eu la présence d'esprit de compter, mais qui m'a semblé élevé, avant d'éruer de plus belle sans qu'on leur laisse même le temps de reprendre leur souffle : “Toute l'Europe, toute l'Europe⁹⁷¹ !” »

D'une certaine façon, ce que critique le poète, c'est l'effet de massification de l'hymne proposé par le compositeur : tout le monde chante à l'unisson, il n'y a plus qu'un seul mot et une variation redondante, ce qui fait disparaître toute la dimension linguistique propre à l'Union européenne (et sur laquelle la pièce s'ouvre). Certes, cet hymne rassemble, mais il ne fait plus simplement corps, il fait bloc, un bloc dans lequel toute nuance est presque impossible.

Tout au long de la pièce, le corps n'est pas le sujet, il n'est présent que de façon détournée. Toutefois, on peut déjà commencer à voir se dessiner les contours des liens possibles entre plurilinguisme et corps : le monolinguisme donne une impression de bloc dont on ne peut s'échapper et qui n'est finalement plus capable d'exprimer quoi que ce soit, tandis que le plurilinguisme individualise. Le premier donne l'impression d'un corps énorme et impressionnant, le second met en avant le foisonnement de corps possible. Le corps comme non-sujet provoque ainsi des postures de corps extrêmes, ni maniables, ni vivables.

Une autre forme de corps absenté se trouve dans *The Cave*⁹⁷² puisque l'œuvre vient complètement dissocier la production sonore. Les corps qui vocalisent sont absents, présents uniquement en vidéo. Les corps présents sur scène ne vocalisent pas, ce sont uniquement des instrumentistes. De prime abord, la séparation opérée est très nette. Mais petit à petit, elle s'effrite. La parole enregistrée est retravaillée, éditée, montée, ce qui en transforme directement la nature. Puis, elle est aussi musicalisée : les instruments présents sur scène doublent la parole

⁹⁷⁰ *Idem*, p.41-42.

⁹⁷¹ *Id.*, p.43.

⁹⁷² Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

donnée par les enregistrements. La mélodie de la parole est donc jouée en direct, sans travail d'édition ou de montage. Un décalage s'opère : la parole se déplace depuis les corps absents jusqu'aux corps présents. Ce faisant, elle perd son caractère linguistique pour ne plus être que musique. L'incarnation se fait au prix de la compétence linguistique. On retrouve d'une certaine façon le mouvement opéré par *L'Européenne* lors de la création de son hymne monolexical : le corps musical prend peu à peu la place du corps linguistique.

Ceci se confirme d'autant plus que le plurilinguisme de l'œuvre est surtout présent au niveau de l'écrit. La langue des interviewé·es est l'anglais, langue de Steve Reich et Beryl Korot qui mènent les interviews, c'est donc celle que l'on entend majoritairement à l'exception de quelques citations. En revanche, les textes projetés peuvent être en hébreu ou en arabe, lorsqu'il s'agit de citations de la Torah ou du Coran, et un système de surtitrage en allemand et français peut être intégré au dispositif⁹⁷³. Là encore, le plurilinguisme n'en passe pas par les corps en présence, ni même par les voix que l'on entend. Il fonctionne ici comme un palimpseste : on entend la machine à écrire qui tape, le crissement du crayon de bois sur le papier, on voit les mots apparaître, passer d'une langue à l'autre, le tout de manière parfaitement coordonnée à la musique. De ce fait, le lien entre langue et corps existe bien, mais sous la forme d'une dissociation désordonnée où l'un existe grâce à l'autre, mais sans que ce lien soit pleinement assumé.

Ainsi, même si le corps n'est pas le sujet, il est impossible de l'escamoter complètement : la multiplication des langues sur scène accentue de fait la manière dont ces langues sont produites. Conséquence parallèle : les voix gagnent en importance, aussi bien quant à la façon dont elles sont utilisées que sur la façon de les rassembler. Dans cette configuration, le corps fonctionne comme un bloc lourd, uniforme, ou difficile à saisir. Il est présent, mais presque comme une conséquence secondaire qu'il faudra traîner.

3. Tactique du choc

Toujours sans que le corps soit au cœur de leur fable, il est toutefois bien plus présent dans certaines œuvres. L'usage du plurilinguisme donne une impression de choc : il vient matérialiser une rencontre qui ne se fait pas, ou mal. L'obstacle de la langue devient ici très réel, presque palpable.

⁹⁷³ Le spectacle n'est pas disponible dans son intégralité, mais on peut toutefois avoir un bon aperçu du dispositif scénique ici : URL : https://www.youtube.com/playlist?list=PLlh_35nN24x4YuPb6JEGd_XMLLjuq-K6 - publié le 04/11/2011, consulté le 27/07/2023

Dans *Monnaie de singe*⁹⁷⁴, chaque arrivée d'un nouveau personnage s'ouvre sur un conflit. Arlequin commence seul en scène, sans réaliser qu'il n'est pas dans son contexte habituel. L'arrivée de Taro Kaja l'effraie au point qu'il le prend d'abord pour un démon, et commence par se cacher le temps que le nouvel arrivé déclame son propre monologue. Ironiquement, lorsqu'il se décide à sortir de sa cachette et que le personnage japonais le découvre, c'est à son tour d'être terrifié et de partir se cacher. Les langues parlées par les deux personnages jouent un rôle non négligeable dans la peur ressentie par chacun. Jusqu'au moment où les deux personnages réussissent enfin à se faire face, la pièce est majoritairement monologique : chacun interprète un morceau de son répertoire de son côté, sans chercher d'interaction. Le public est donc confronté à un premier bloc en français, puis à un second, tout en japonais. Quelle que soit la compétence linguistique de chacun·e, cette succession donne une impression monolithique impressionnante qui peut fonctionner sous forme de vagues : nous ne sommes pas graduellement introduits dans le plurilinguisme de la pièce, il nous est jeté au visage.

Le même phénomène se reproduit à l'arrivée de Sun Wukong. Alors qu'Arlequin et Taro Kaja ont fini par trouver une façon de jouer ensemble, le Roi Singe arrive et ils partent se cacher. À la différence que cette fois-ci, forts de leur nombre, ils ressortent bien plus vite de leur cachette. La réaction de Sun Wukong est alors de rire d'eux.

« Arlequin : *Au public, désespéré d'être de nouveau face à un langage inconnu*
Qu'est-ce encore que ce nouveau patois ? Je ne pige rien du tout ! Qui est ce curieux personnage à la face colorée ? Un singe ! Non ?
À Sun Wukong
Holà ! Qu'est-ce qui vous rend si joyeux⁹⁷⁵ ? »

La première chose qui perturbe Arlequin ici est clairement l'introduction d'une nouvelle langue étrangère pour lui. Peut-être parce que la présence de Taro Kaja l'a obligé à ouvrir son horizon théâtral, la différence de répertoire artistique semble moins le gêner que l'incapacité de se comprendre. C'est une nouvelle « claque linguistique » que doivent gérer les personnages. D'ailleurs, la situation tourne rapidement au conflit puisque Sun Wukong initie une bagarre en refusant le contact physique initié par Arlequin. L'incompréhension ici n'engendre pas seulement la peur, mais une situation de violence (relative, mais tout de même).

⁹⁷⁴ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

⁹⁷⁵ *Idem*, p.15.

Petit à petit, la situation se résout, et à nouveau, le petit groupe retrouve un équilibre qui lui est propre. Et c'est en sortant de la langue qu'il lui est possible de trouver cet équilibre :

« Arlequin, un éventail espagnol dans les mains, est tout d'abord désemparé par cette étrange cérémonie de pur plaisir de danse et de chant, mais il finit par rejoindre ses nouveaux compagnons dans l'allégresse qui naît sur le théâtre.

[...]

Taro Kaja saisit le rythme d'Arlequin qu'il maintient en mesure à l'aide de son éventail qui bat la paume de sa main. Arlequin tourne à présent dans le canon classique des gravures anciennes, puis il interpelle ses deux compagnons qui le suivent dans sa marche classique. Les trois personnages finissent par former une farandole qui prend des accents de plus en plus africains. Taro Kaja s'empare du feutre d'Arlequin et danse avec le chapeau sur la tête. Dans une pose arrêtée, Arlequin lui rabat le chapeau sur les yeux et les trois personnages jouent à Colin-Maillard⁹⁷⁶. »

Les voix sont certes toujours présentes, mais ont abandonné la logique discursive pour le plaisir du chant, du jeu. Ce sont donc les corps qui prennent la relève : même quand il y a de la voix, elle n'est pas là pour faire sens, pour dire. La voix sert à créer du lien avec l'autre, en chantant ensemble, en créant un espace de jeu dans lequel les corps peuvent fonctionner à l'unisson. Le plurilinguisme provoque d'abord une sensation de sidération, qui se dissipe lorsque la voix et les langues ne sont plus porteuses de sens, mais d'une dimension physique, matérielle et pulsionnelle.

Cette même sensation de choc physique se ressent très fortement dans *Le Voisin d'en face*⁹⁷⁷ aussi bien d'un point de vue sonore que physiquement. La partition stipule la séparation des interprètes en deux chœurs bien distincts, en fonction de la maîtrise des deux langues nécessaires à l'œuvre. L'espace est donc visiblement délimité entre les deux camps, et ce avant même que le moindre son ne soit émis. Les voix viennent par la suite confirmer cette partition de l'espace. Chaque chœur interprète sa propre langue. Nous avons déjà pu voir comment cette disposition et le rapport à la langue invoquaient l'imaginaire du conflit⁹⁷⁸, l'intérêt ici est de mieux comprendre le rapport au corps dans cette œuvre et le rôle qu'il vient jouer dans la construction de cet imaginaire. Comme déjà vu, chaque chœur a sa langue, clairement définie par ses propres caractéristiques phonétiques. Outre ces indications phonétiques, la partition précise d'autres éléments quant à la réalisation des sons. Elle est écrite pour « six voix parlées »,

⁹⁷⁶ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur, p.22.

⁹⁷⁷ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/2019], et partition transmise par l'artiste

⁹⁷⁸ Voir pour cela p.260.

toutefois, Álvaro Martínez León propose un système de notation indiquant la façon dont chaque son doit être prononcé. On trouve ainsi des signes pour les actions suivantes :

- voix normale
- voix aspirée
- voix chuchotée
- voix chuchotée aspirée
- voix le plus grave possible (voix granulée sans hauteur)
- simile aspirée
- le plus aigu possible (fausset pour les hommes)
- voix chuchotée aspirée le plus haut possible (produire du son)
- voix avec souffle
- voix nasale
- voix avec distorsion
- voix chuchotée avec distorsion
- voix rauque, en se raclant la gorge
- voix de chèvre
- son renversé (inspiration qui produit du son)
- inspiration marquée et mesurée
- expiration marquée et mesurée
- lèvres très ouvertes en longueur
- lèvres très fermées, arrondies⁹⁷⁹

Ces consignes sont données de façon à ce que toute personne soit finalement capable d'interpréter la partition : il ne s'agit pas de placer des notes ou de performer un style vocal en particulier, mais de moduler sa voix de différentes façons en fonction de ses propres possibilités. La création de la partition ne se fait pas en vue d'un rendu sonore précis, mais avec la volonté de mettre en exergue la façon dont chaque son est produit : par où passe la voix ? Par où passe l'air ? Quelle position prennent les lèvres ?

L'absence de personnages dans *Le Voisin d'en face* renforce d'autant plus l'impression de choc. Dans *Monnaie de singe*, il y a certes un choc provoqué par la rencontre avec des langues et cultures étrangères, choc aggravé par la sensation pour chaque personnage d'avoir été arraché à son milieu naturel, mais il est possible de mettre ce choc en mots, de le repérer, de le définir, ce qui est permis par la présence de personnages facilement repérables, voire identifiables et connus. La situation est elle aussi simple à mettre en mot. Alors que *Le Voisin d'en face* ne propose ni fable à suivre, ni situation précise, ni personnages auxquels s'identifier. Il ne reste que deux langues, ainsi que les voix et les corps pour les faire vivre. On retrouve donc bien le phénomène repéré par Sandrine Le Pors : plus les personnages sont flous et peu définis, plus leurs corps et leurs voix subsistent. Le bilinguisme de la pièce vient s'ajouter aux

⁹⁷⁹ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, partition transmise par l'artiste, p.2.

informations restantes des corps présents, puisque ces corps sont répartis dans l'espace en fonction de leurs capacités articulatoires. On voit bien comment ces deux œuvres montrent des événements relativement similaires (la mise en présence de différentes cultures et langues), mais aussi que la présence ou non d'éléments identifiables impacte l'importance des corps sur scène. Dans *Monnaie de singe*, ce sont des personnages qui agissent, dans *Le Voisin d'en face*, les langues sont les personnages principaux, et les corps des outils pour les faire entendre. Dans les deux cas, on joue sur une esthétique du choc entre les langues, mais c'est le rapport à la résolution qui diffère : d'un côté, il y a bien un conflit à résoudre, il est identifiable, repérable et compréhensible ; de l'autre, les choses sont plus diffuses et sans formes fixes, le conflit n'est ni nommé ni nommable, pourtant il est présent, mais l'œuvre donne l'impression qu'il n'y a rien à résoudre et que le problème n'est peut-être pas simplement dans ce face à face.

On trouve encore ce phénomène de choc dans *11 septembre 2001*⁹⁸⁰ sous une forme assez proche. Cette fois-ci, la mise en parallèle se fait par la mise en page bilingue du texte où la version anglaise des événements fait face à la version française traduite. Dans l'ensemble, le déroulé des événements est connu. Plus encore, chaque réplique est attribuée et Michel Vinaver précise bien que d'une façon ou d'une autre, ce nom doit précéder la réplique lors de la mise en scène. Là où *Le Voisin d'en face* était une non-représentation presque totale pour mettre l'accent sur le caractère non événementiel de ces tensions, *11 septembre 2001* croule sous les éléments qui ancrent l'œuvre dans un temps et un lieu précis. Nous sommes presque saturés d'informations : les noms, les discours, qui contiennent eux-mêmes d'autres noms et informations, les dates, etc. Cette précision maladroite a un effet presque contre-intuitif : il y a tellement d'informations qu'elles se perdent dans un tourbillon. Les voix sont bien attribuées, mais elles sont si nombreuses qu'elles se perdent presque dans la multitude, ce qui est finalement extrêmement mimétique de ces instants : beaucoup de paroles, beaucoup de bruits, et une vérité qui se perd au milieu. L'insistance de Vinaver quant à la conservation de leur nom est ainsi une façon de contrer le bruit ambiant. Les corps sont perdus dans les tours, dans le bruit et le fracas, seules restent leurs voix qu'il faut pouvoir identifier au mieux pour éviter la perte. Le choc provient autant des deux versions mises face à face, que du fracas de ces multiples voix les unes avec les autres.

⁹⁸⁰ Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

4. Fragmentation et dispersion

Jusqu'à présent, le corps n'était dans ces pièces qu'un sous-texte, une conséquence, un outil. Mais dans certaines œuvres, il peut devenir l'objet central autour duquel tout s'articule.

« Cette monstre, qui se manifeste de multiples façons est également l'espace des traductions problématiques de ce qui se dit dans ce qui se voit, mais aussi de ce qui se voit dans ce qui se dit. La monstre de la voix, c'est enfin le lien, inextricable qui unit la voix au corps et au monde, un lien tranchant qui vient cisailler nos fantasmes de normativité. Ainsi la monstre de la voix, quelles que soient les conditions d'émergences ou les configurations dramaturgiques singulières de tel ou tel texte auxquelles il convient de demeurer attentif, n'a de cesse de pointer l'effet des discours sur des corps, la manière également dont des individus bataillent avec des conceptions ou des images erronées et aliénantes de la société ou d'eux-mêmes. Ce faisant, elle est aussi à même de mettre à jour nos pétrifications, y compris dans la langue⁹⁸¹ [...]. »

On a pu le voir, le plurilinguisme permet, entre autres, la représentation subjective de la réalité : les changements de langue sont significatifs en eux-mêmes et témoignent de l'état mental des personnages ainsi que de leurs trajectoires personnelles. De fait, le plurilinguisme oblige à sortir des discours préconstruits et répétés jusqu'à être vidés de leur sens. Par la multiplication des langues, on fait entendre une autre parole. À ceci, il nous faut maintenant ajouter cette réflexion de Sandrine Le Pors : la monstre de la voix invoque d'autres imaginaires de corps qui ne pourraient se faire entendre dans une forme théâtrale plus classique, normée, que le théâtre des voix. Ce fonctionnement se retrouve dans les dramaturgies plurilingues : puisqu'elles obligent à repenser les conventions, linguistiques et artistiques, sur scène, elles produisent un autre rapport au corps. Le plurilinguisme étant perçu comme une transgression à la norme linguistique, il entraîne ainsi une modification des discours, une modification que l'on peut chercher à employer justement pour représenter ce qui ne l'est pas habituellement. Il devient alors un espace de liberté à reconquérir. De son côté, Léna Dormeau, chercheuse en philosophie politique et santé mentale, explique comment les corps hors normes sont relégués à la périphérie du monde (aussi bien dans les imaginaires que physiquement) et parle de la nécessité de réenvisager ces corps comme en mouvement, capable de traverser le monde et d'agir dessus :

« En premier lieu, rappeler que la dite *hors-normalité* de certains corps n'est que la résultante d'un processus multiséculaire de hiérarchisation des existences (subalternité). Ensuite, que cette hiérarchisation a fait émerger des corps innommables, des individus insaisissables dont il paraît clair qu'ils se déploient dans les interstices du monde (liminarité). Enfin, que les corps subalternes sont en eux-mêmes des espaces de transition, marqués du sceau de l'entre-deux, et détenteurs d'une connaissance douloureusement fine des rapports de force qui les traversent et les constituent (pour une épistémologie

⁹⁸¹ Le Pors, Sandrine, « La "monstre" de la voix dans les écritures dramatiques contemporaines », Le Pors, Sandrine [dir.], Longuenesse, Pierre [dir.], « *Où est ce corps que j'entends ?* » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Artois Presses Université, 2014, p.115-127., p.127.

liminale⁹⁸²). »

Que ce soit pour Sandrine Le Pors ou Léna Dormeau, les deux arrivent à la conclusion que *quelque chose* traverse ces corps classés hors norme et que c'est par une réappropriation des discours qu'il leur est possible de se faire entendre. C'est à cet endroit que le plurilinguisme peut apparaître comme un espace de liberté, de transgression des tabous, et d'expression de l'innommable, un espace où ce qui est habituellement caché devient visible.

Plusieurs œuvres montrent bien comment le plurilinguisme est un moyen permettant de remettre les corps en mouvement et de matérialiser les transitions émotionnelles traversées par les personnages. Dans *Le 20 novembre*, Sebastian explique justement la trajectoire qui a été la sienne : comment il a été mis au placard, à la fois par les autres élèves qui l'ont harcelé, et par les enseignant·es qui l'ont enfermé dans le rôle du raté de service. Sa trajectoire de vie est alors perçue comme figée par le reste du monde. À cette vision du monde, Sebastian oppose sa propre perception de la trajectoire normée :

« École
Formation
Travail
Retraite
Mort
Et puis rien
Voilà la vie d'un mec "normal" de nos jours
C'est tout ce que j'ai à attendre
C'est tout ce qui vous attend
Silence pendant qu'il se balance d'avant en arrière
Je sais pas
La seule chose que je sais
C'est que je sens cette douleur
Sans arrêt
A world of pain and shit
J'en ai assez
d'en parler
Ça m'aide pas
Y a pas de remède
Mais au fait c'est quoi la normalité
de nos jours
Quand on dit normal
être normal
on parle de tout ce que la société attend de nous
Les punks, les sans-abris, les losers, les gothics, les pédés, les gouines,
les objecteurs de conscience, les Tziganes, les Turcs, les Arabes et cetera

⁹⁸² Dormeau, Léna, « Habiter l'instabilité, vivre dans les interstices du monde », in *En marges !*, 2021/7, revue en ligne, publié le 15/12/2021 [URL : <https://enmarges.fr/2021/12/15/habiter-linstabilite-vivre-dans-les-interstices-du-monde/> consulté le 17/07/2023]

sont pas normaux⁹⁸³ »

Le personnage résume sommairement le parcours de vie considéré comme la norme. Ce résumé génère une forme de désespoir insupportable et particulièrement douloureux, car ce parcours ne fait pas sens. Pour Sebastian, une telle vie est impensable, et ne vaut pas les souffrances qu'elle génère. Et comme il le souligne, c'est parce qu'il refuse de s'y conformer que la mise au ban de la société se fait. En s'associant aux autres « anormaux », il signale dans le même mouvement l'arbitraire de cette définition de la normalité qui ne se définit non pas par le bien être des individus, mais par leur utilité. Au sein de ce passage, l'irruption de l'anglais offre une certaine libération. Il n'apporte pas nécessairement d'information nouvelle, la douleur est évoquée juste avant, et le mépris du personnage se fait déjà sentir dans l'énumération. Toutefois, la version anglaise est plus directe et accusatrice, comme si le dernier filtre venait d'être retiré. De plus, l'anglais change de point central. Il ne s'agit plus pour Sebastian de dire qu'il souffre, mais bien de signaler que le monde le fait souffrir. Changer de langue oblige à changer de perspective et montre comment Sebastian lui-même en est arrivé aux conclusions qui sont les siennes. Ce genre d'intervention lui permet de justifier son passage à l'acte en renvoyant la responsabilité au reste du monde.

Cette question du positionnement face à la norme du monde et de comment on s'en sent à l'écart est aussi très fortement présente dans *Fuck you Eu.ro.Pa !*, d'autant plus que la narratrice peine à définir cette norme. Alors qu'elle subit celle du bloc soviétique toute son enfance, elle peine à comprendre à quel pays elle est censée appartenir et les différentes affinités politiques et patriotiques se heurtent les unes aux autres à chaque modification des cartes. Outre ces questions patriotiques, la narratrice raconte de multiples histoires où elle dépasse les tabous habituels de la société : elle provoque, parle de merde, de baise, la vulgarité est récurrente et revendiquée. La recherche du conflit se fait donc en bonne partie par le discours, discours dans lequel le plurilinguisme finit par jouer son propre rôle :

« Des martyrs !
Et si le sort... Ils croient au sort, papa... Et si le sort ne leur offre pas l'occasion de vivre un drame, ils l'inventent. Tout simplement.
Et ensuite ils soupirent.
Ouf !
Republic ouf Moldova
Of !
Ou Republic off Moldova ?
Ouf !
Tous d'une seule voix. Ouf ! Comme s'ils étaient clonés.

⁹⁸³ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.41-42.

Comme la pauvre brebis Dolly.
Que Dieu lui pardonne !
[...]
Ouf ! *Fuck off*⁹⁸⁴ ! »

Dans cet extrait, la narratrice critique fortement ses concitoyens, les accusant de toujours vouloir vivre dans le drame afin de pouvoir en sortir grandis aux yeux du monde. Ce comportement fait selon elle partie de la norme, une norme qu'elle méprise. L'anglais ici vient briser la norme : les termes choisis expriment le soulagement (« ouf »), la fuite (« off »), pour finir sur le rejet total (« fuck off »). Le passage par une autre langue marque ici aussi la trajectoire particulière de la narratrice et comment elle s'oppose au parcours normé qui lui est imposé. Un parcours tellement normé que les autres sont qualifiés de « clones » dont se distinguerait la narratrice, ce qui explique les multiples rappels à l'ordre qu'elle raconte au fur et à mesure de la pièce. Grâce au plurilinguisme, elle revendique son unicité, et ainsi le droit à faire ce qu'elle veut de son corps et à suivre la trajectoire dont elle décide.

Dans l'autre pièce de Nicoletta Esinencu, les trajectoires des personnages sont arrêtées, prises dans une bureaucratie soviétique de plus en plus lourde et des pénuries alimentaires de plus en plus restrictives. Le corps est extrêmement présent dans cette pièce puisque le frère et la sœur ne cessent de concevoir des plans de suicide, plans qu'ils présentent comme des recettes de cuisine. Le rapport au corps est donc très matériel, voire viscéral. Le corps est bloqué, et par conséquent, le seul mouvement possible, c'est la mise en pièces. Paradoxalement, le seul mouvement possible, c'est la recherche de la mort, soit, l'immobilité ultime.

« Le frère : Au mur de Berlin tu peux tout simplement marcher entre l'Est et l'Ouest.
Chômage.

La sœur : Ouest Est

West Ost

Ostéopathie

Ostpathie

Westpathie.

Le frère : Aujourd'hui les chars sont entrés dans mon pays.

La sœur : Les chars ne sont pas faits pour maintenir la paix

Tu peux rester la face contre le mur

Tu peux rester le dos au mur.

Le frère : Le mur de Berlin est tombé.

Freedom.

La sœur : Les chars ne sont pas faits pour maintenir la paix

Tu peux rester la face contre le mur

Tu peux rester le dos contre le mur

Nous avions autrefois un accès à la mer !

Le frère : Je ne veux pas de *freedom*, je veux tout simplement *LIBERTATE* !

⁹⁸⁴ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007, p.24-25.

Et putain de merde, il pleut encore !
La sœur : Je ne veux pas de *freedom*, je veux tout simplement *LIBERTATE* !
Tu peux rester la face contre le mur
Tu peux rester dos contre le mur⁹⁸⁵. »

Le mur de Berlin est ici un symptôme : il bloque la ville, marque un arrêt définitif, et par là même, empêche les trajectoires. Le mur devient un endroit où les corps viennent se cogner, il n'y a plus que deux options, se heurter au mur de face ou de dos. Plus que deux directions : l'ouest ou l'est. Les options sont si limitées que le frère et la sœur reprennent constamment des répliques l'un de l'autre. Leur discours est pris dans une boucle dont ils ne peuvent que difficilement sortir. Le plurilinguisme est à nouveau une porte de sortie. Il oblige à marquer la différence entre *freedom* et *libertate* : les deux se traduisent par « liberté », l'un en anglais, l'autre en roumain, pourtant, ils ne veulent pas dire la même chose. L'anglais est associé à la chute du mur de Berlin et la victoire du bloc de l'Ouest, une victoire qui finalement ne serait que la relève d'un impérialisme sur un autre. À l'inverse, le roumain symbolise une réappropriation de son propre destin. Pouvoir l'exprimer dans la langue qui leur est le plus proche, c'est pouvoir revenir à quelque chose de compréhensible à leur échelle et se libérer des instances qui les écrasent. Toutefois, cette liberté linguistique ne suffit plus à résoudre le problème et à sortir de la boucle. La sœur continue de répéter. À partir de là, la langue ne va faire que se fragmenter de plus en plus, perdant toute forme d'unité, jusqu'à l'épuisement total des deux voix qui la portent. La pièce raconte non seulement la volonté de détruire définitivement le corps, mais montre aussi, par le délabrement de la langue parlée ainsi que les tentatives d'évasion linguistique, une forme de désespoir qui s'étend profondément, dans tout le corps, jusque dans la langue.

Les dramaturgies plurilingues, par des modalités empruntant au théâtre des voix, témoignent d'un rapport très profond et ancré au corps. Par la multiplication des langues, on assiste à une mise en branle du monde tel qu'on le connaît, de manière parfois violente. Lorsque les langues sont nettes, ancrées dans un contexte, leur coprésence crée des effets de choc. Parce que le plurilinguisme est une transgression, parce qu'il prive dans un premier temps de repères normalement évidents, il oblige à se raccrocher à l'aspect physique de la langue : la voix, sa production, son passage dans le corps, le passage de l'air. Mais si les langues peuvent être présentes comme des entités complètes, on voit aussi comment le plurilinguisme les fragmente et les fragilise, jusqu'à mettre les personnages et les corps en péril. Fragmenter la langue, c'est aussi démembrer le corps, au point que l'un peut entraîner l'autre. De fait, c'est par cette entrée

⁹⁸⁵ Esinencu, Nicoletta, *Op. cit.*, p.54.55.

que l'on peut s'interroger sur le lien entre le plurilinguisme et la mort : si fragiliser la langue, c'est fragiliser le corps, et si les langues peuvent être mortes, quels liens existe-t-il entre plurilinguisme, mémoire, et mort ?

B. Voix et mort

Dans la série *Russian Dolls*⁹⁸⁶, Nadia est d'abord piégée dans une boucle temporelle dans laquelle elle revit encore et encore le jour de son anniversaire, jusqu'au moment où elle meurt. Ceci l'oblige à se confronter à ses propres traumatismes pour enfin y faire face et réussir à les dépasser. Par la suite, alors que Nadia pensait avoir enfin remis sa vie sur les rails, la voici à nouveau piégée d'un étrange phénomène temporel : alors qu'elle prend le métro, celui-ci voyage dans le temps et termine son parcours dans les années 70. La particularité de ce voyage, c'est que Nadia n'arrive pas à cette époque en tant qu'elle-même, mais en tant que sa mère, au moment où elle était enceinte d'elle. Nadia va ainsi voyager dans le temps à travers le corps de sa mère, puis de sa grand-mère maternelle, remontant ainsi le parcours de sa famille juive ayant fui la Hongrie pour les États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale. Cette saison explore ainsi les thématiques de la fatalité et du trauma familial : à chaque fois que Nadia remonte le temps, elle croit pouvoir changer le cours de l'histoire familiale, mais, tel Œdipe, finit le plus souvent par créer elle-même les conditions qui provoqueront la chute, redessinant étrangement les liens de cause à effet qui se répercutent de génération en génération.

Plus étrange encore, lorsque Nadia habite le corps de sa mère ou grand-mère, elle reste consciente d'elle-même, tandis que la conscience de sa mère ou grand-mère passe, plus ou moins, en retrait. Nadia n'a pas accès directement à la mémoire de la personne dont elle habite le corps, ce qui l'oblige à parfois deviner où elle se trouve, qui sont les gens qui l'entourent, et quels sont leurs liens et histoires communes, ce qui porte l'attention sur les silences familiaux et les fantômes qui les habitent. Toutefois, il y a une exception : si Nadia n'a pas accès aux souvenirs de la personne, elle a toutefois accès à la mémoire linguistique de chacune. Si bien que si Nadia elle-même ne parle pas le hongrois ou le yiddish, lorsqu'elle habite le corps de sa mère, elle est capable de les comprendre, et lorsqu'elle est dans celui de sa grand-mère, elle peut aussi les parler. Si l'histoire familiale est inaccessible, la mémoire de la langue reste, du moins en partie. Les événements et les liens de cause à effet se sont perdus. Chaque génération garde son histoire pour elle-même. Les choses ne sont pas dites, et la seule façon de pouvoir y accéder, c'est de parler la langue de l'autre et d'habiter son corps. La transmission de la

⁹⁸⁶ Lyonne, Natasha, Headland, Leslye, Poehler, Amy, *Russian Dolls*, Netflix, 2019

mémoire ne se fait pas en la racontant, elle se fait par la survivance de la langue des générations précédentes. C'est donc aussi par la langue que l'on peut suivre le déroulé des événements qui ont précédé l'héroïne. Nadia doit parler la langue des morts pour reconstituer l'histoire de sa vie.

On a pu le voir, il y a dans la langue une forme de sédimentation : elle garde en elle, à un niveau collectif, la mémoire des événements. Mais cette sédimentation existe déjà au niveau individuel, comme on peut le voir avec l'histoire de Nadia. La question de la mort est liée à celle de la mémoire. Il ne suffit pas à Nadia d'apprendre les langues des générations précédentes, ce qui serait une solution de facilité finalement. Il faut qu'elle habite leur corps et vive leur vie pour débloquent les secrets de sa famille. Si dans la série ceci est possible par divers mécanismes de voyage dans le temps, le théâtre travaille ceci par l'incarnation : ce sont les corps sur scène qui font entendre la voix des morts et leur mémoire. La voix des morts n'ayant plus de corps pour s'exprimer, il leur faut traverser les corps des vivant·es pour y déposer leur mémoire, leur parole. La voix des vivant·es et leur capacité à s'exprimer deviennent donc essentielles, d'où l'importance non négligeable de la langue choisie ou subie. Comme nous l'avons vu, le plurilinguisme participe à matérialiser ce qui est habituellement invisible. La mort étant une absence, au moins du corps, que vient matérialiser le plurilinguisme à cet endroit ?

1. Goodbye to a perfect world⁹⁸⁷

Cet aspect a déjà pu être discuté à plusieurs endroits de cette thèse. Il paraît toutefois intéressant de le remettre ici, en perspective avec les discours sur la mort et la parole des mort·es. Il ne s'agit pas directement de la mort des individus, mais bien des systèmes sociaux qui les englobent. Et si cela peut sembler abstrait, les pièces qui se placent dans cette catégorie montrent bien les conséquences directes sur les individus.

Chez Nicoletta Esinencu, le sujet a une place de choix au sein des deux pièces présentes dans ce corpus. Dans *Fuck you Eu.ro.Pa !*, la narratrice écrit à son père. Or, nous apprenons au cours de la pièce que ce même père est décédé. La pièce est donc doublement monologique : dans sa forme, mais aussi dans son intention, puisqu'aucune réponse ne pourra jamais lui être adressée. La narratrice écrit cette lettre à un mort alors même qu'elle constate la mort de ses propres illusions, ou plus précisément, alors qu'elle prend conscience d'avoir été bercée d'illusions. Écartelée entre bloc de l'est et bloc de l'ouest, elle arrive à un stade de sa vie où elle n'a plus rien à quoi se raccrocher : l'Est s'est écroulé sans tenir ses promesses, qui plus est,

⁹⁸⁷ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005), p.105.

elle s'en souvient majoritairement sous le prisme de la confusion, des tensions géopolitiques jusque dans les familles, et des privations ; l'Ouest a de son côté tenté de camoufler son incapacité à tenir ses promesses derrière une surabondance de produits qui ne fait que conforter la narratrice dans sa solitude. Devant cette incapacité du monde à faire sens et à l'accueillir correctement, elle se tourne vers son père qui ne peut finalement pas beaucoup plus pour elle que les vivant·es. Cette perte d'illusions se traduit aussi dans les langues mises à disposition : là où au début de la pièce la narratrice convoque jusqu'à cinq langues différentes, plus on avance, et plus ce nombre diminue pour ne plus contenir que l'anglais. Son monde s'écroule, ses espoirs s'écroulent, ses compétences linguistiques aussi. Si la mort ne concerne pas directement le personnage en question, sa présence devient plus forte et se fait menaçante : elle part du plus loin et du plus abstrait (les systèmes sociaux), se rapproche ensuite (emporte un proche), pour finalement venir la priver de quelque chose de plus intime (sa capacité à parler, à trouver de la ressource dans sa capacité langagière). *Fuck you Eu.ro.Pa !* met en scène la raréfaction des langues et le prix à payer pour cette perte.

Sans sucre présente une trajectoire relativement similaire. Cette fois-ci, pas de voyage pour les deux personnages qui parlent sans cesse. Bien au contraire, puisqu'ils semblent piégés dans cette situation. Là encore, le texte nous présente un bloc de l'Est où les restrictions sont multiples : alimentaires, sociales, légales. L'impossibilité de bouger, de réagir, de sortir du carcan est lourde et omniprésente. La mort y est aussi bien plus directement, et surtout crûment, évoquée à travers les multiples recettes de suicide. La plupart sont d'ailleurs surprenantes et peu classiques. En effet, il s'agit de faire avec les moyens du bord, et les moyens sont plus que rudimentaires. Combien de sel ou de sucre faut-il manger avant de mourir ? Combien de litres d'eau faut-il boire ? Quels outils pour une trépanation ? Toutes ces questions qui peuvent sembler fantasques au premier abord sont en fait ancrées dans une réalité très matérielle de la mort : pour pouvoir mourir par salinisation, encore faut-il se procurer une quantité non négligeable de sel, ce qui en période de restriction alimentaire s'avère d'autant plus complexe. La mort, ou en tout cas sa perspective, devient d'une certaine façon omniprésente puisqu'il faut pouvoir transformer les éléments du quotidien en arme fatale. L'évolution des langues choisies suit là encore l'évolution mentale des personnages : plus le frère et la sœur sont survoltés, et plus les langues se mélangent de manière frénétique, et quand il n'est plus possible pour eux deux de faire face au monde qui les entoure, quand il leur faut réaliser que même la mort ne leur sera pas accessible, la langue se perd dans des boucles interminables, avant de s'écrouler complètement jusqu'à ne plus être qu'un tas de lettres sur la page. L'incapacité du

plurilinguisme à faire sortir le discours de ses boucles internes, et l'incapacité de la langue à maintenir une cohérence interne témoignent de l'écroulement moral des personnages à la fois incapable de se sortir des structures qui les font souffrir et incapable de faire sens du monde autour. L'omniprésence de la mort dans le discours finit par tuer toute possibilité de discours.

On retrouve ces questionnements dans les deux pièces de Richter du corpus. Dans *trust* le sujet est d'ailleurs clairement nommé puisque c'est le thème de recherche de l'économiste fictif Atsushi Lyngursvötsson, dont le livre en cinq tomes s'intitule : « L'effondrement des systèmes du déclin de l'Empire romain à l'effondrement du socialisme soviétique⁹⁸⁸ ». Les différentes saynètes évoquent d'ailleurs fréquemment le thème du délitement des relations au sein d'un système ultracapitaliste qui dépasse les individus. Toutefois, le plurilinguisme de la pièce est réduit à sa plus simple utilisation : on y trouve uniquement de l'anglais, qui revient constamment pour marquer la déshumanisation des relations qui doivent maintenant être évaluées, quantifiées, contractualisées pour avoir le droit d'exister. La pauvreté linguistique vient caractériser la pauvreté des rapports humains au sein même du système. Si l'effondrement plane dans chaque saynète, la mort en elle-même est plutôt absente. Au contraire, elle semble motiver l'incapacité des personnages à rester en place. Il leur faut toujours courir, toujours être en mouvement, et c'est peut-être justement cette mort invisible qu'annonce l'effondrement à venir, qui oblige à maintenir le mouvement perpétuel, comme si cela pouvait retarder l'inévitable.

Le lien entre langue et mort est plus fortement évident dans *Nothing hurts* ne serait-ce que parce que la mort est au cœur du film de Sylvana que Bibiana décrit longuement lors de l'interview. On y parle de corps écrasés, piétinés, de morceaux d'humains qui volent, d'accidents de voiture à n'en plus finir, de corps qui agonisent, etc. Bibiana décrit toutes ces scènes de violence tandis que Sylvana de son côté préfère évoquer la recherche de liens humains, de contacts physiques. Les deux femmes se retrouvent alors à exister comme les deux faces de la pièce des relations humaines : la mort et l'amour. La ligne de démarcation entre la fiction et la réalité est d'ailleurs des plus poreuses. Dans l'acte précédant l'interview, on les voit justement essayer de nommer la relation, et Sylvana tente de faire comprendre à Bibiana qu'elle aimerait qu'elles soient plus proches. Toutefois, étant incapable de définir plus précisément ce qu'elle entend par là, l'autre ne comprend pas et le couple entre dans une impasse où elles sont incapables d'échanger réellement sur leurs besoins respectifs. Cette incompréhension se

⁹⁸⁸ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005), p.22.

répercute tout au long de la pièce, où diverses tentatives sont faites pour parvenir à sortir de cet état de fait. Parmi les tentatives pour combler l'incompréhension entre elles, Bibiana tente par la suite de parler anglais, livrant alors un plaidoyer désespéré pour entrer en connexion avec Sylvana, qui de son côté continue à raconter la violence meurtrière de son film. Les rôles « eros » et « thanatos » se sont donc inversés. Le changement de langue initié par Bibiana les oblige à adopter le point de vue de l'autre. Là où dans *Trust*, l'anglais marquait une déshumanisation certaine, ici il témoigne plutôt d'une volonté d'entrer en contact avec l'autre en réponse à la violence et à la mort qui se répand. Ce n'est pas ici un anglais froid, mais une stratégie pour sortir des inhibitions du quotidien et parvenir à exprimer ce qui est trop intime pour se risquer au grand jour. L'anglais dans ce duo est une tentative d'échapper à la mort et à la solitude.

L'approche proposée par *À la renverse* dans sa version initiale⁹⁸⁹ se situe finalement à la jonction des approches de *Trust* et *Nothing hurts*. La présence de la mort y est très forte notamment au travers du personnage de Bénédicte de Bourbon-Beaugency, interviewée tous les dimanches soir à la télévision par Michel Beuret. En tant que princesse, elle vient y raconter l'évolution de son cancer de la peau, déclenché suite à une trop longue exposition au soleil. On sait dès le début qu'elle est condamnée, et elle mourra avant la fin de la pièce. Cette série d'émissions a un impact non négligeable sur les ventes de crème solaire de l'entreprise française que l'on suit au fil de la pièce. Le soleil n'est plus source de plaisir, mais vecteur de mort à venir. Le conglomérat américain décide alors de réduire drastiquement la production, ce qui déclenche une grève au sein de l'usine en France. Les émotions des ouvrières vis-à-vis de la princesse sont ambivalentes : tantôt elles compatissent à sa détresse, tantôt elles lui reprochent la situation financière de l'usine, tantôt elles la considèrent comme à peine humaine puisque son statut la range parmi les puissantes, loin de leur réalité, tout en étant ramenée à leur niveau par la mort qui s'en vient. Cette notion de distance entre Bénédicte et elles est d'autant plus accentuée par les didascalies : les entretiens de Bénédicte et Michel ne sont pas directement joués au plateau, mais simplement retransmis via un poste de télévision, ce qui accentue d'autant plus l'impression qu'elle ne fait pas partie du même monde, tout en ayant pourtant un impact direct sur celui-ci.

La présence de l'anglais vient jouer le même rôle. Celui-ci est quasi exclusivement parlé par les membres de l'Executive Committee de la Sideral Corporation of Cincinnati. Ceux-ci

⁹⁸⁹ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980

commentent à distance les événements de la grève, et sont uniquement focalisés sur les chiffres d'affaires, les coûts, et la valeur des actions. Ni les conditions des ouvrier·es, ni le sort de Bénédicte ne les inquiètent :

« _Well I don't know because the minute she kicks the bucket the market bounces back again [*Eh bien je me demande parce qu'aussitôt qu'elle aura débarrassé le plancher le marché va rebondir*]

_In the meantime it's collapsing [*En attendant il s'effondre*]

[...]

_Sun-loving isn't going to pass away she's going to pass away she's a passing hysteria [*Le goût du soleil ne va pas passer elle est une hystérie qui va passer*]

_I'm not sure about that Don she's genuine she's inspirational the effect may be here to stay so I reckon a conservative stance is just right [*Pas sûr Don elle est authentique elle est inspirationnelle l'effet pourrait être durable aussi je penche du côté de la prudence*]

_Yep Aubertin's proposal makes sense that boy knows what he's doing let him go and do it [*Ouai Aubertin a raison il sait ce qu'il fait ce garçon donnons-lui le feu vert*]

_Exactly because Jesus the whole of the industry's up to its ears with stock it's a panic [*Exactement parce que Jésus toute l'industrie est noyée sous les stocks c'est la panique*]

_Disagree let the princess live just a little longer that will make room this sun market's real juicy but just a little crowded [*Pas d'accord laissons la princesse vivre encore un bout de temps ça fera de la place ce marché du soleil est super juteux, mais un peu encombré*]

[...]

_She dies and the market is ours [*Elle meurt et le marché est à nous*⁹⁹⁰] »

Comme dans *Trust*, l'anglais vient faire le lien entre l'industrialisation galopante et la déshumanisation des individus. Bénédicte n'est ici considérée que comme un chiffre dans un tableau Excel, au point que les décideurs américains en arrivent à souhaiter sa mort prochaine. De fait, les ouvrières témoignent bien plus d'empathie envers la princesse, alors même que leurs conditions de vie sont directement impactées par ses discours, contrairement aux membres du conglomérat pour qui la perte n'est que financière, et à des échelles de grandeur qui ne viennent même pas perturber leur quotidien. Si la mise en scène des entretiens souhaitée par l'auteur isole Bénédicte dans une bulle extérieure au plateau, choisir de faire parler les cadres américains en anglais vient mettre une distance non seulement physique, puisqu'on entend aussitôt qu'ils n'appartiennent pas au microcosme de l'usine, mais aussi morale : ils parlent une langue qui n'est parlée par nul autre dans cet univers, et par conséquent, peuvent complètement se distancier du reste des personnages, comme s'ils n'étaient pas vraiment humains, et que les conséquences n'étaient qu'un jeu. La distance entre Bénédicte et l'usine peut être réduite parce que les deux parlent la même langue, d'ailleurs, les ouvrières envisagent même de lui écrire pour le lui expliquer. Celle avec le conglomérat ne peut être franchie que par les cadres de

⁹⁹⁰ Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980, p.59-61.

l'usine parlant cette langue, avec un accent dont les Américains se moquent, mais pour un temps limité uniquement, puisqu'eux aussi finiront par trouver porte close.

Dans toutes ces pièces, le plurilinguisme vient donner forme à l'angoisse face à la mort qui s'approche, qu'il s'agisse de celle d'un proche, d'espoirs, de croyances ou, à une autre échelle, de systèmes entiers dans lesquels il n'est plus possible d'évoluer sainement. Il matérialise directement les liens émotionnels, les chocs qui se produisent en cas d'abandon ou d'incapacité à se croiser correctement, de se rencontrer, et finalement l'isolement dans lequel les individus doivent faire face à la mort, chacun·e avec ses craintes et ses interrogations.

2. That's it⁹⁹¹

Dans la partie précédente, les individus étaient plutôt dans une posture passive dans laquelle ils subissaient leur environnement et les événements. Avant de terminer sur la cohabitation entre la mémoire des morts et des vivants, je voudrais ici ouvrir une légère parenthèse sur une posture particulière : celle des meurtrier·es. Seulement deux pièces du corpus proposent de faire entendre ce type de voix, et il me paraît pertinent de les mettre à part même si elles restent minoritaires. Dans la majorité des pièces du corpus concernées par cette thématique, la mort est présente, ou bien elle est déjà arrivée. Ici, il s'agit d'assister à l'enchaînement des événements qui déclenchent la violence et les justifications qui sont données.

Les deux pièces que l'on retrouve ici sont *Le 20 novembre* et *Munich – Athènes*. Nous avons déjà pu observer comment le plurilinguisme dans ces pièces redonnait matière au temps dans les événements (ou non-événements) qui précèdent le déchaînement de la violence⁹⁹². C'est dans cette épaisseur du temps que l'on retrouve une certaine appréhension de la façon dont les choses ont pu dégénérer à ce point. Toutefois, une différence de taille s'opère entre les deux : Sebastian a prémédité et organisé la tuerie qui s'annonce, là où Sarah répond à une violence qu'elle subit. Si Sebastian justifie son geste comme une réponse à la violence subie, l'acte de préméditation et son ampleur en changeant la nature profonde : une revanche d'un côté, un geste de défense de l'autre.

On a déjà pu voir comment, paradoxalement, les seules occurrences allemandes présentes dans *Le 20 novembre* sont des références à la Seconde Guerre mondiale et notamment à l'Holocauste. La langue allemande est ici porteuse d'une profonde violence, et de la marque

⁹⁹¹ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.65.

⁹⁹² Voir pour cela « De l'événementiel au banal », p.401.

de la mort dans sa forme la plus terrible. La restreindre à cette dimension n'est pas anecdotique et permet à Sebastian de faire entrer son geste dans un historique de la violence justifiant toute dissonance cognitive : s'il critique les nazis et les renvoie à une forme de stupidité, il s'y raccroche par l'héritage linguistique le plus direct en citant Goebbels et en utilisant le terme de *Judenvernichtung*. L'anglais est quant à lui bien plus présent et de manière régulière. S'il est souvent utilisé de manière ponctuelle ou le temps d'une tirade, vers la fin de la pièce, la longueur dévolue à l'anglais est bien plus longue. Quatre pages de texte sont effectivement écrites complètement dans cette langue. À première vue, la différence de nature avec le reste du texte est minime. Il s'agit du même genre de pensées éparses sautant d'une chose à l'autre par association d'idées. On y retrouve les mêmes descriptions de violence, avec plus ou moins de détails que lorsqu'il s'exprime en français. D'ailleurs, le personnage lui-même le revendique ainsi : « Sometimes I talk shit in English / but it's just because I want / everybody to understand / what the hell I'm talking about⁹⁹³ ». Le changement de langue semble plutôt motivé par un motif : celui de toucher le plus de gens possible. Derrière ce qui pourrait sembler une déclaration neutre, l'anglais étant la *lingua franca* de son époque, on peut toutefois percevoir un aveu d'échec : c'est bien parce qu'il n'arrive pas à se faire comprendre et à trouver sa place qu'il en arrive là. L'anglais est une tentative désespérée de dépasser cette impossibilité et d'enfin toucher les gens qui l'entendront.

C'est d'ailleurs dans ce passage que le personnage s'ouvre enfin un peu plus. Alors qu'il a passé presque l'entièreté de la pièce à clamer haut et fort sa haine pour tout ce qui constitue la société dans laquelle il vit, Sebastian parle enfin un peu de ce qu'il aime. Il évoque notamment les Simpsons, Resident Evil, et les liens affectifs qu'il entretient avec chacune de ces licences, mondialement connues. Toujours en anglais, il s'excuse auprès de sa famille pour ce qui va arriver, d'avoir échoué, et les remercie pour leur présence. Ces déclarations intimes ne sont pas en allemand, pourtant langue première de sa famille, mais bien en anglais. Si l'allemand ramène automatiquement la violence, l'anglais quant à lui peut conserver les deux faces de la pièce : il permet à Sebastian d'exprimer toute sa violence, mais c'est aussi la langue qui lui donne la possibilité d'une certaine vulnérabilité intime.

Cette ambivalence de l'anglais rend d'ailleurs l'ensemble bien plus dramatique puisqu'il rouvre la porte à un autre possible, celui de la douceur, du lien à l'autre, de l'acceptation. Mais elle matérialise aussi justement la complexité des individus : il ne s'agit pas d'innocenter

⁹⁹³ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006, p.61.

Sebastian pour la violence de ses actes, violence dont il a conscience et qu'il revendique, mais bien de montrer qu'un même individu contient aussi bien la possibilité de la mort que celle de la rédemption, selon les événements et les choix faits. Des trois langues utilisées dans la pièce (langue de l'auteur, langue de l'événement et langue de la mondialisation), c'est le détour par l'anglais qui ramène un semblant d'émotions plus positives au personnage. L'ambivalence restera totale jusqu'à la fin. Il annonce qu'il est l'heure de passer à l'acte et demande au public si quelqu'un a quelque chose à lui dire, comme une main tendue dans l'espoir qu'on le retienne. Lorsque personne ne réagit, il conclut laconiquement « That's it⁹⁹⁴ », et la pièce se termine. Si Sebastian voulait l'utiliser pour toucher le plus grand nombre, cela n'aura pas été suffisant pour empêcher la catastrophe à venir : personne ne répond, personne ne le retient. L'anglais tombe comme une sentence et marque la défaite finale. D'une certaine façon, l'anglais matérialise la mort peut-être plus efficacement que l'allemand. Tout d'abord parce qu'il est bien plus présent, mais aussi parce qu'il contient la possibilité d'autre chose, contrairement à l'allemand qui en est dépourvu, et que cela n'a quand même pas suffi à ce que Sebastian prenne une autre direction. Si l'allemand est marqué du sceau de l'infamie, l'anglais exprime la fatalité et l'inéluctable recours à la violence.

Le plurilinguisme est envisagé de façon complètement différente dans *Munich-Athènes*. Comme on a pu le voir, il est notamment fréquemment utilisé à chaque apparition du contrôleur, apparitions qui viennent mimer l'état de la relation entre Sarah et David. Ce sont généralement des moments où les langues se multiplient : anglais, allemand, yougoslave cohabitent soudainement. L'exactitude grammaticale passe au second plan. Le but n'est pas d'offrir une langue belle à voir, mais des personnages aux prises avec un conflit d'abord invisible, puis de plus en plus ouvert. La mobilisation des ressources linguistiques en est donc forcément impactée : il faut se faire comprendre, coûte que coûte, et écraser la parole de l'autre. Le plurilinguisme traduit l'incertitude d'une position qui se fragilise face à l'autre. D'ailleurs, à mesure que les tensions montent entre les deux hommes, David n'essaie plus de passer d'une langue à l'autre pour maximiser ses chances. Il reste soit dans sa langue, soit passe par l'anglais uniquement. En dehors de ces confrontations où le silence s'oppose à la multiplication des langues, lorsque David et Sarah sont en tête à tête, seul l'anglais apparaît entre eux. On retrouve deux usages de cette langue dans leur couple : c'est soit un jeu, soit, à l'image d'autres personnages de ce corpus, la seule façon possible pour exprimer un semblant de vulnérabilité.

⁹⁹⁴ *Idem*, p.65.

Les deux peuvent parfois se croiser, ce qui ajoute une distance supplémentaire avec la vulnérabilité à exprimer.

« David veut l'embrasser.

Sarah : Non, pas maintenant. *Pause*. Il faut que tu comprennes.

David : Oui. Quoi ? C'est notre deal. It's our deal. *Sarah précipitamment* : C'est dégoûtant.

Our deal Sarah. Ordeal. Trial by ordeal. Et que dois-je comprendre ?

Sarah : J'ai encore cette peur⁹⁹⁵. »

L'anglais sert de diversion. Peut-être que ce qui est dit est sérieux, peut-être que c'est juste une plaisanterie. Peut-être que c'est une façon d'éviter un sujet difficile, peut-être que c'est une façon de dénigrer l'autre. Peut-être une façon de ne pas assumer ses propres émotions, ou au contraire de tenter de les dire en se protégeant par avance de l'échec. Peut-être même qu'il s'agit d'un peu de tout ça à la fois.

Le plurilinguisme matérialise donc deux choses bien précises : au sein du couple, l'apparition de l'anglais témoigne de leur incapacité à vraiment communiquer, voire remet en cause le fait qu'ils veulent vraiment le faire. Lorsque le contrôleur apparaît, il matérialise les dynamiques de pouvoir au sein du trio, ainsi que la menace de la violence qui monte. Mais dans tous les cas, il n'est qu'une autre forme de l'impasse communicationnelle dans laquelle baigne le trio : quoi qu'il arrive, quel que soit le médium et quelle que soit la langue, la seule direction prise est celle du conflit, qui ne fait que monter en puissance durant toute la pièce. D'une certaine façon, dès le début : la question n'est pas de savoir comment on dit les choses, ni dans quelle langue, mais plutôt d'avoir la volonté nécessaire pour les entendre. Les deux hommes sont incapables de sortir du combat de coqs qui les oppose : l'un doit forcément l'emporter et contrôler le territoire. De fait, Sarah n'est qu'un prix dans leur guerre de territoire. Si elle peut parfois tenter de faire basculer la balance d'un côté ou de l'autre, en parlant yougoslave avec le contrôleur, ou en attirant l'attention de David, elle ne peut jamais vraiment l'emporter ni s'autonomiser. Le plurilinguisme apparaît alors comme une vaine tentative de communication puisqu'elle n'est une tentative qu'en apparence. Au contraire, il oblige à faire tomber les masques et montrer au grand jour les stratégies d'évitement de chacun·e, et ce jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible d'éviter le pire.

3. Jamais ne dis ta douleur en la langue de l'ennemi⁹⁹⁶.

Les deux parties précédentes visaient à se poser la question du plurilinguisme et de la mort alors que celle-ci n'est pas encore survenue, qu'elle plane de manière lointaine, ou bien

⁹⁹⁵ Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992, p.15.

⁹⁹⁶ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999, p.28.

qu'elle soit imminente. Cette dernière catégorie de pièces pose la question de ce qui se passe quand la mort est déjà arrivée : que reste-t-il ? Et comment le raconter ? Deux grandes tendances peuvent être observées : la volonté de faire mémoire de l'événement et l'effacement de la distinction claire entre vivant et mort, deux tendances qui souvent se croisent et se confondent.

Dans *11 septembre 2001*, la mémoire de l'événement est au cœur de la pièce. Plus précisément, une mémoire immédiate, puisque la pièce a été écrite dans les semaines qui ont suivi l'attentat. C'en est donc presque paradoxal : il faut noter, enregistrer maintenant, faire quelque chose pour sortir de la sidération propre à ces moments-là et faire en sorte de ne rien perdre. La manière dont la pièce est écrite s'en ressent puisqu'il est essentiel pour Vinaver de conserver le nom de la personne qui parle. Il s'agit alors moins d'une réplique que d'un fragment de mémoire arraché à la presse et à la masse de discours prononcés durant cette période. Le travail de l'auteur consiste alors à retravailler le matériau de la réalité qu'il extrait de la presse américaine et réorganise de façon à y trouver du sens et tracer les premières lignes. La presse a un impact plus direct, elle se doit de réagir au jour le jour, voire au fil des heures, et de transmettre les informations. Prise dans l'urgence des événements, elle opère déjà des choix. À partir de ce premier filtre, l'auteur fait d'autres choix puisqu'il prélève ce qui lui semble pertinent pour redessiner les lignes⁹⁹⁷ :

« “On ne peut pas imaginer à partir de l'événement du 11 septembre parce que l'événement passe l'imagination” : c'est par cette affirmation que Michel Vinaver tend à légitimer son recours à l'imitation dans sa dernière pièce, imitation dont la fonction est de “fixer l'événement”⁹⁹⁸, de “faire une empreinte” de l'événement⁹⁹⁹. Aussi cette dramaturgie animée par “la tentation du procès-verbal”¹⁰⁰⁰ procède-t-elle, dans le cas de 11 septembre 2001, par “prélèvements”¹⁰⁰¹ dans la presse quotidienne de textes assemblés par la suite les uns aux autres¹⁰⁰². »

⁹⁹⁷ On peut voir sur le sujet du recopiage et des modifications des matériaux d'origine : Chemama, Simon, « Recopiage et imitation », *Agôn* en ligne, HS 1 | 2011, publié le 05/09/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1810>, consulté le 17/04/2020]

⁹⁹⁸ Il cite Vinaver, Michel, « Mimésis », in Dossier de presse de *September 11, 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006

⁹⁹⁹ Il cite Vinaver, Michel, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », in *Lexi / textes 9 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2005, p. 283.

¹⁰⁰⁰ Il cite Vinaver, Michel, « Le Théâtre comme objet fractal » (2004), entretien avec Jean-Loup Rivière, in *Michel Vinaver*, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau, *Europe*, n° 924, 2006, p.132.

¹⁰⁰¹ Il cite Vinaver, Michel, « Notes manuscrites pour *11 septembre 2001* », in *Lexi / textes 9 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2005, p. 283.

¹⁰⁰² Diaz, Sylvain, « “Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir” : l'imitation du 11 septembre 2001 dans la pièce de Michel Vinaver », in *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, publié le 05/09/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/6582> consulté le 17/04/2020]

Ces prélèvements permettent ainsi une vision étendue de l'événement où se croise la parole des victimes, des terroristes, des politiques, mais aussi des commentaires sur l'impact économique. Récupérer le plus d'éléments divers à toutes les étapes possibles permet de reconstituer l'événement et d'ainsi en créer une certaine copie.

De fait, le choix de l'anglais participe de cette volonté d'imitation, et pourtant, tronque la mémoire de l'événement dans le même mouvement. Certes, la langue de l'événement est l'anglais, plus précisément dans sa variante américaine, puisque cela s'est passé sur le sol états-unien. À l'international, les attentats du World Trade Center appartiennent à l'anglophonie et se racontent dans cette langue. Il est donc logique que si la démarche est de constituer une copie, cette copie soit dans cette langue. Le fait qu'elle se base sur la presse américaine introduit un premier biais : les événements sont eux-mêmes présentés *et* traduits en anglais. Ben Laden n'a pas prononcé ses discours en anglais, pas plus que les terroristes n'ont écrit leur testament en anglais. Leurs discours rejettent la culture occidentale et placent les États-Unis comme l'ennemi à combattre, et ce sur tous les plans, y compris sans doute sur le plan linguistique. Mais pour des raisons d'accessibilité, la presse américaine sur laquelle se base la pièce a traduit ces documents, car son objectif est de mettre l'information à disposition. De la même façon, dans un pays aussi cosmopolite que les États-Unis, il est impossible que l'événement ait été vécu exclusivement en anglais, et de la même façon que la parole des terroristes a été traduite, sans doute que celle de certaines victimes a aussi été traduite. La mémoire linguistique de l'événement est donc tronquée puisqu'elle lisse en partie la complexité du récit. Si d'un côté l'auteur fait entendre et cohabiter des paroles qui en temps normal sont bien plus cloisonnées, de l'autre, on constate une perte de la mémoire de certaines personnes dont la parole est inentendable ou inaccessible, car elle n'est pas prononcée dans la langue dominante.

Comme le signale Dirk Delabista : « No translation exists outside history, while hardly any historical reality exists without translation¹⁰⁰³. ». *11 septembre 2001* se confronte de plein fouet à ce dilemme : se reposer sur la presse américaine offre effectivement un accès direct à la mémoire en train de se constituer, accès qu'elle renforce en proposant une version bilingue qui perpétue cette mémoire en dehors des frontières linguistiques initialement concernées, mais c'est aussi conserver les possibles biais initiaux et entériner la perte d'une partie de cette

¹⁰⁰³ Delabista, Dirk, « Response, translation studies form : Translation and history », in *Translation studies* 5 (2), 2012, p.246-248., cité par Kershaw, Angela, *Translating war : literature and memory in France and Britain from the 1940s to the 1960s*, Cham, Switzerland Palgrave Macmillan, 2019, p.5. « Aucune traduction n'existe en dehors de l'histoire, et dans le même temps, c'est à peine si une réalité historique existe sans traduction. » [traduction personnelle]

mémoire, une perte sur laquelle il sera potentiellement difficile de revenir par la suite. La mémoire perpétuée ici est bien fidèle à l'événement, mais ne correspond qu'à une partie des gens qui l'ont vécu. Aussi exhaustif que l'auteur cherche à être, il est impossible de l'être complètement. De fait, à cette parole qui subsiste envers et contre tout au sein de la pièce, s'ajoute la parole de fantômes : ceux qui sont bel et bien morts et ne peuvent plus s'exprimer, et ceux qui sont vivants, mais disparaissent de la mémoire collective pour diverses raisons. Par son souci d'exhaustivité, la pièce fait aussi entendre ce qui manque, pour peu qu'on tende l'oreille.

À l'inverse, Patrick Kermann choisit le filtre de la fiction pour nous raconter le naufrage du Titanic dans *The Great disaster*, et se faisant, nous raconte beaucoup plus. Giovanni Pastore embarque comme plongeur clandestin spécialisé dans les petites cuillères. Du fait de son statut, il n'apparaît pas dans les comptes des victimes, comptes qu'il fait et refait encore et encore, de manière obsessionnelle. Il compte les naufragés, il compte les petites cuillères à laver, les assiettes à dessert, etc. Compter lui donne finalement une certaine forme de contrôle, mais prolonge aussi son existence :

« Parce que précis et renouvelés, ces calculs permettent d'éprouver les résistances de la mémoire. Giovanni, tout en réfutant le néant (il s'obstine à compter – c'est-à-dire à peupler ce qui est désormais dépeuplé), dit le néant de la voix. Ces comptages ne disent rien d'autre qu'il n'y a plus rien à compter ou que la voix ne peut plus désormais que tenir le piètre cahier des charges de ce qui a été. Les comptages de Giovanni, auxquels il ne parvient pas à mettre un frein, manifestent la présence d'une voix qui n'accepte pas de mourir. Faute de pouvoir s'arrêter, aucune totalisation n'est vraiment possible, donc aucune signification n'est réellement envisageable. Giovanni met ainsi en scène la crise de la Voix qui est refus du mot (ou point) final, moment d'arrêt et de stupeur devant la Voix négative¹⁰⁰⁴. »

À défaut de nommer, compter maintient le fil de l'existence. Compter, et ressasser encore et encore la même histoire. L'existence de Giovanni se contient dans la répétition. Au fil des répétitions, d'autres voix s'agglutinent à la sienne, peut-être sans même qu'il s'en rende compte. Dans son récit, on retrouve la voix d'un capitaine, d'un ingénieur, d'autres passagers, de Cecilia, amour de jeunesse resté en Italie, de son patron à la plonge... sans que l'on puisse toujours être certain de la véracité de la parole rapportée. Parfois, Giovanni semble se souvenir et rapporter une conversation, parfois la conversation semble fantasmée, sans qu'il soit toujours évident de savoir de quel côté on se trouve.

¹⁰⁰⁴ Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix : À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p.123.

Qui plus est, l'usage du plurilinguisme trouble d'autant plus cette frontière, comme lorsque Giovanni nous lit la lettre de Cecilia qu'il a retrouvée presque par magie et qui commence par « Dear Giovanni¹⁰⁰⁵ » avant de continuer en français. Pourtant, Cecilia est toujours en Italie, à Milan précisément, et ils n'ont pas été en contact depuis le départ de celle-ci pour la ville alors qu'ils avaient tous les deux 10 ans. Le contenu de la lettre elle-même, plus qu'explicite, ne correspond pas à des activités d'enfants de 10 ans dont le plus grand geste d'affection à l'époque avait été de se tenir la main. La lettre existe-t-elle vraiment ou Giovanni la rêve-t-il ? On peut aussi imaginer que les sentiments de Cecilia sont bel et bien réels, et que par la voix de Giovanni, ils prennent une forme tangible. Il sera pour toujours impossible de trancher : dans tous les cas, c'est une histoire que Giovanni se raconte parce qu'il n'est plus possible de la vivre.

Toutefois, cette porosité des discours va plus loin :

« L'identité de Giovanni est donc particulièrement troublante : qui est vraiment cet homme, mort lors du naufrage du Titanic en 1912 et qui connaît pourtant l'existence des camps de concentration ? Un fantôme parmi d'autres fantômes qui permet à Kermann de renouer avec le “dialogue des morts”, forme persistante dans certains théâtres de la voix ? Une voix, tout droit sortie “du fond de la mer” contenant et contenue par toutes les voix proches ou éloignées des naufragés exilés trop vite abandonnées ou oubliées¹⁰⁰⁶ ? »

En effet, comme nous avons pu le voir, l'espace-temps dans lequel évolue Giovanni est fissuré et déborde sur d'autres périodes : il connaît les camps de concentration, les paroles des chansons des Sex Pistols, les peintres qui se sont consacrés au naufrage du Titanic... Mais le plurilinguisme joue un rôle très particulier dans cette ouverture et les fantômes qu'il fait entendre entre les lignes¹⁰⁰⁷. Lors de son périple à travers l'Europe, Giovanni ne se contente pas de changer de langue, il change aussi son nom : Jean Berger en France, Johan Schaeffer en Allemagne, et John Schepperd aux États-Unis. Ce changement est quelque peu anecdotique puisqu'il s'agit simplement d'une traduction de son nom dans les langues qui l'accueillent. Cela témoigne pourtant d'une volonté de s'intégrer là où il va, une façon de passer inaperçu en choisissant un nom à la consonance plus locale. Ceci entretient une forme de flou : Giovanni change à chaque fois, tout en restant intrinsèquement le même. De plus, du point de vue de la structure de l'œuvre où tous les repères sont rendus confus par les innombrables répétitions de Giovanni et les boucles et détours qu'il opère dans son récit, ces noms, et les langues parlées

¹⁰⁰⁵ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999, p.35.

¹⁰⁰⁶ Le Pors, Sandrine, *Op. cit.*, p121

¹⁰⁰⁷ Epaud, Dandelion, « Le plurilinguisme comme tentative de réappropriation des enjeux collectifs », communication présentée lors des 6^{èmes} Assises du plurilinguisme, *Plurilinguisme : entre diversité et universalité*, Cadix, novembre 2022

sont des indices essentiels afin de reconstituer son parcours. Ce faisant, cela rajoute aussi de multiples informations qu'il faut savoir saisir, et qui peuvent être plus trompeuses qu'aidantes.

De fait, malgré ses efforts pour s'intégrer, cela n'est jamais suffisant et Giovanni est constamment chassé et obligé de reprendre son périple, dont l'étape finale sera l'embarquement sur le Titanic. Parmi les boucles du récit de Giovanni, il décrit la répartition en classes sur le bateau. Il explique surtout la nécessité et l'obligation de ne pas mélanger les différentes classes des passager·es :

« on ne se mélange pas
passage interdit
accès réservé
strictement délimité
absolument fermé
entrée illicite
porte condamnée
couloir prohibé
première classe uniquement
fumoir première classe
bibliothèque première classe
piscine salle de gymnastique tennis salons première classe
et s'ils comprennent pas
vietato entrare
défense d'entrée
Eintritt verboten
no access
c'est ça l'Europe
les riches en haut
les pauvres en bas¹⁰⁰⁸ »

La façon dont Giovanni présente ces informations donne l'impression d'une description de la signalétique présente sur le navire afin de régir les accès des différents espaces. Or, cela pose la question des langues utilisées sur ces panneaux : la signalétique du Titanic était-elle plurilingue ? Mais surtout, si l'on regarde plus précisément l'ordre des langues sur ces panneaux, on réalise qu'il reflète exactement les étapes du périple de Giovanni : l'italien, le français, l'allemand, et enfin l'anglais. Quand bien même plusieurs langues seraient présentes sur les panneaux à l'intérieur du bateau, on peut douter que l'anglais, langue du constructeur, finisse en dernière ligne. C'est à nouveau la mémoire de Giovanni qui, à force de faire des tours sur elle-même, finit par superposer ses souvenirs, pour finalement en arriver à la conclusion que l'Europe c'est « les riches en haut, les pauvres en bas ». Par l'utilisation du plurilinguisme, Kermann fait entendre la voix d'autres fantômes, beaucoup moins fictifs : il ne s'agit plus seulement de l'histoire fictive de Giovanni Pastore, mais de celle de tous les migrant·es venu·es

¹⁰⁰⁸ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999, p.29.

chercher refuge en Europe, et qui ont trouvé porte close dans toutes les langues possibles, jusqu'à être condamnés à mourir en mer. C'est parce que l'identité de la voix de Giovanni Pastore est floue, parce qu'elle s'exprime en plusieurs langues qui viennent ouvrir l'espace-temps de la pièce, qu'elle peut porter en son sein les voix d'anonymes disparus dont nous ne connaissons jamais les noms ni le compte exact.

Dans *Leçons de ténèbres*, Kermann continue de travailler cette notion de la voix qui en englobe d'autres, à la différence que l'événement sur lequel est basée cette pièce est à l'origine d'une certaine crise de la représentation : comment représenter l'irreprésentable ? La stratégie opérée dans cette pièce va à l'inverse de celle choisie par Vinaver dans *11 septembre 2001* : puisque l'horreur rend l'événement impossible à représenter, alors ce n'est pas l'événement qu'il faut représenter. Adorno a fameusement déclaré qu'après Auschwitz il était barbare d'écrire de la poésie¹⁰⁰⁹. À l'inverse, Catherine Naugrette explique¹⁰¹⁰ que des auteurs comme Heiner Müller considèrent que ne plus écrire de poésie serait une capitulation, que c'est d'ailleurs le seul moyen pour changer la machine lancée à Auschwitz, puisqu'écrire de la poésie, c'est sortir de la machine. À partir de là, l'écriture passe selon elle par des chemins de traverse.

Leçons de ténèbres appartient d'une certaine façon à cette esthétique du détour : il ne s'agit pas de représenter l'événement en lui-même, mais bien les sensations qu'il a provoquées. On n'imite pas l'événement, mais ce qu'il a généré. Ce n'est pas tant une représentation des faits qu'une représentation du chaos émotionnel, de l'impossibilité à faire sens, de la détresse ressentie et l'incapacité à sortir de la sidération provoquée par le choc. C'est ce qui explique en partie sa forme : il n'y a pas de fable à suivre, puisque ce que la pièce veut raconter ce n'est pas les faits, mais leur impact et l'incapacité à y faire face. « Concrète, mais désincarnée, la voix en appelle à un travail actif du souvenir où l'effet importe plus que les événements répertoriés¹⁰¹¹. » L'exactitude ne réside pas tant dans les faits historiques que dans la trace affective laissée.

¹⁰⁰⁹ Adorno, Theodor, *Prismes*, Paris, éditions Payot & Rivages 2003, p.26.

¹⁰¹⁰ Naugrette, Nathalie, « Le détour, le réel et la représentation », in Danan, Joseph [dir], Ryngaert, Jean-Pierre [dir], *Écritures dramatiques contemporaines (1980 – 2000) : L'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, 2002, n°24-25, p.100-109., p.102.

¹⁰¹¹ Lucet, Sophie, « Mémoires en fragment », in Danan, Joseph [dir], Ryngaert, Jean-Pierre [dir], *Écritures dramatiques contemporaines (1980 – 2000) : L'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, 2002, n°24-25, p.49-58., p.51.

Le plurilinguisme participe à cette confusion et à ce décalage de la véracité historique¹⁰¹². On pourrait supposer que l'hébreu serait une langue de choix pour rendre la parole aux victimes, pourtant, elle n'est utilisée que dans son plus simple appareil : l'alphabet, utilisé comme chapitrage de la pièce. Ce choix ne renvoie pourtant pas la langue victimisée au rang des oubliées : si elle n'est pas utilisée pour dire, elle est utilisée pour structurer, montrant ainsi que les événements ont marqué jusqu'à la langue elle-même. L'horreur est telle qu'elle ne peut être dite, mais qu'elle s'inscrit au sein même de l'alphabet, comme une cicatrice à même la langue.

Si l'on s'attache aux langues en présence, elles sont cassées. Les discours des différentes voix sont souvent des boucles tournant sur elles-mêmes où la parole est incapable d'advenir vraiment. Toutes semblent prises dans le récit de quelque chose qui va advenir, sans jamais vraiment réussir à faire quoi que ce soit, ni pour l'empêcher ni pour faire avancer les choses.

« I was always desappointed by myself: bref, incapable de. Même si, même si, va vers, et tout. Va, va pas, tout sauf. Et puis : sans trop savoir comment faire. Ils disent i feel so tired et encore va faut voir c'est du tout vu.

Au début – après – je voulais chanter: I would have liked to sing on the beginning. J'ai essayé : elle va chanter, ils disaient, attention au chant. Le chant des ténèbres. J'ai essayé, déjà ça de pris.

Il a fallu longtemps, a so long time, le ciel est bleu – encore – là je disais, i'm going to sing mais ça l'a pas fait, le fera pas. The reality. Mouvement d'ailes. Envolés les anges. To late.¹⁰¹³ »

Ni le français ni l'anglais ne parviennent à dire quoi que ce soit. Le français tourne en rond, quant à l'anglais, il est criblé de fautes, d'orthographe notamment. De ce que l'on peut reconstituer de son discours et du contexte, on peut supposer que cette voix a appris l'anglais sur le tard, probablement au contact des soldats alliés venus participer à la libération. Elle se débrouille alors et bricole comme elle peut. Toutefois, contrairement à ce que l'on a pu voir dans d'autres pièces, le passage d'une langue à l'autre ne signifie pas ici combler une lacune dans une langue par ses compétences dans une autre. Si les fautes en anglais témoignent d'un apprentissage récent et fragile, l'impossibilité de faire une phrase complète en français traduit bien l'état de fébrilité dans lequel elle est. Quelle que soit la langue, quelque chose est impossible à dire. Cette impossibilité de dire se cumule d'ailleurs avec l'impossibilité de faire : elle répète encore et encore qu'elle va faire, qu'elle va chanter, qu'elle va bouger, mais finalement n'arrive jamais à passer à l'acte. Toute possibilité d'agir est coupée, toute possibilité

¹⁰¹² Epaud, Dandelion, « Multilinguism: a way to power through the silence induced by trauma », in *Polyphonie* revue en ligne, publication à venir. [URL : <http://www.polyphonie.at/index.php> consulté le 13/11/2023]

¹⁰¹³ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999, p.28.

the same is the same is the same
the death of the life ist not the life of the death
what I see is what I see
the other side is not the other side of the other side
my dream is not your dream is not our dream
no story of the end no end of the story¹⁰¹⁵ »

La première ligne oppose « apparitions » à « disparitions » qui sont des calques du français. Or, en anglais, ces deux mots se disent « appearances » et « disappearances ». Les deux paires sont suffisamment proches à l'oreille d'un francophone novice en anglais pour qu'elles passent pour correctes. S'il y a effectivement erreur de traduction, il faut quand même signaler que le terme « apparition » existe bien en anglais. En revanche, il ne correspond pas au fait d'apparaître, mais à un fantôme ou un revenant (qui apparaîtrait donc malgré l'impossibilité même de la chose). En choisissant de calquer le français « apparition », la voix vient nommer les fantômes qui passent sur scène, et sont aussi amenés à disparaître. La contamination linguistique fait apparaître ces fantômes tout en les faisant disparaître.

La présence discrète de l'allemand qui vient remplacer le « is » attendu par un « ist » montre à nouveau à quel point la langue porte les cicatrices des événements. Que cette contamination s'opère sur le verbe « être » n'est pas un hasard et vient au contraire montrer comment, même en réduisant la langue de l'ennemi à sa portion congrue, elle a laissé sa trace dans des espaces aussi infimes qu'intimes, des espaces qui peuvent presque passer inaperçus, et qui pourtant sont là.

Le plurilinguisme, quand il prend la forme d'une contamination, fonctionne donc de manière paradoxale : il fait entendre l'impossibilité de la langue à dire tout en créant de nouveaux espaces à l'intérieur même de la langue pour dire. Il prend la forme d'une esthétique du détour : si raconter la mort est impossible, montrer le choc reste une possibilité permettant de faire entendre les fantômes, et de comprendre les effets de sidération qui piègent le discours.

On voit bien alors le lien qui s'opère entre voix, plurilinguisme et mort : parce que la langue porte les marques d'un héritage historique, parce qu'elle marque les étapes d'une vie, mais aussi parce que les langues se croisent les unes les autres au sein d'un individu comme d'un groupe et donc se contaminent, le plurilinguisme participe à raviver la mémoire des fantômes, à faire résonner la menace potentiellement mortelle qui s'en vient. Multiplier les

¹⁰¹⁵ Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999, p.21-22.

langues, c'est faire entendre l'altérité à travers soi, au même titre que l'histoire dont on découle. Ces indices pourront être décodés ou non, mais ils sont bien présents.

Cette partie cherchait à comprendre quelles sont les causes possibles à ce recours de plus en plus fréquent au plurilinguisme. De multiples facteurs sont sans doute à prendre en compte dans cet état de fait. D'autant plus que les raisons diffèrent au niveau individuel et au niveau collectif. Toutefois, deux explications me semblent revenir avec une certaine force d'œuvre en œuvre : d'un côté, le besoin d'explorer concrètement le fonctionnement d'une langue, de l'autre, un besoin de matérialité dans un monde qui prétend pouvoir tout numériser.

Tout d'abord, multiplier les langues, c'est visibiliser le fonctionnement de chacune. La parole est sortie de sa quotidienneté pour être mise au défi par la présence d'autres langues. Les contours de chacune se chevauchent, ce qui interroge systématiquement leur place, et surtout leur usage. Chaque fonction de la langue est alors scrutée, observée, démontée, et remise en cause dans le même mouvement. Il n'est plus possible d'être simplement passif, le plurilinguisme oblige à reconsidérer ce qui paraissait naturel pour en comprendre les pièges et ainsi devenir acteur des discours qui nous entourent. Au-delà des messages portés, le recours au plurilinguisme est une remise en question des discours monolithiques.

Non seulement le plurilinguisme oblige à sortir des discours monolithiques, mais il oblige aussi à remettre en question la place accordée à la langue. Parce que les langues sont multiples sur scène, le rapport au son est privilégié et permet d'appréhender autrement un objet quotidien. En redonnant de l'importance à l'aspect sonore et musical de la langue, on retrouve un certain rapport au temps : il retrouve lui aussi une certaine épaisseur et matérialité. Habituellement, le temps est aussi un élément abstrait, mais qui par la physicalité du son de la langue, redevient quelque chose d'appréhendable par tout un chacun. Le temps prend une forme matérielle qui se vit. Habituellement, le temps passe et fait vieillir les corps sans que l'on s'en rende compte. Dans ces œuvres, la forte importance donnée à la langue dans sa dimension physique oblige à considérer la dimension physique du temps : à l'image des strates géologiques de la terre, le plurilinguisme matérialise les différents passages du temps, son impact, et ses conséquences. Il fait entendre ce qui est habituellement imperceptible, soit parce que se jouant à une échelle collective et/ou sur du long voire très long terme, soit parce qu'impossible à envisager. Puisque les divers événements marquent la langue d'une façon ou d'une autre, ramener l'attention sur ce que la langue porte en elle au-delà du sens révèle le passage du temps.

Ce rapport à la musicalité aide aussi à la structuration de la pensée : se concentrer sur le son plutôt que sur le sens fait sortir des sentiers battus et réfléchir au sens que l'on veut vraiment transmettre. L'usage du plurilinguisme transforme la musicalité de la langue en une possibilité pour recréer du sens là où il n'est souvent plus possible d'en trouver, ou pas de façon idéale.

Ensuite, c'est entre autres par ce rapport plus marqué à la musicalité de la langue, et donc à sa dimension physique et matérielle, que le plurilinguisme tisse un lien privilégié avec les corps sur scène. La langue y devient un véritable organe autonome grâce auquel il devient possible de matérialiser l'invisible. Le rapport à l'irreprésentable dans ces œuvres a donc une place de choix. Si les thématiques des œuvres plurilingues ne sont pas systématiquement sombres, on constate toutefois que l'horreur sous toutes ces formes y est très fortement représentée. Par la multiplication des langues, ces œuvres obligent à repenser ce qui est banal, événementiel, et sèment des indices discursifs sur la violence qui s'en vient. Encore une fois, il s'agit moins de dire l'horreur, que de la faire ressentir. Et parce que ces œuvres matérialisent l'invisible, elles traduisent aussi la perte : ce qui a disparu, disparaît, va disparaître. S'il faut multiplier les langues, c'est aussi parce que quelque chose manque. On peut y voir une tactique de surcompensation où ce qui manque d'un côté doit être dédoublé de l'autre.

À force de dédoublement, les dramaturgies plurilingues procèdent d'un excédent de corps, de matérialité, où le sonore déborde. Cette invasion du sonore par la multiplicité linguistique crée un rapport tout particulier à la voix qui devient alors moteur de l'existence des corps. La corporéité des textes est fortement éprouvée dans chaque œuvre sous une forme ou une autre. Même dans les œuvres où le corps est quelque peu éclipsé par la parole, le plurilinguisme oblige à considérer sa présence puisque l'entrée d'une autre langue remet en question les limites d'un territoire dans lequel on évolue. Dans d'autres œuvres, le plurilinguisme est un choc où les corps sont projetés les uns contre les autres par l'intrusion d'une autre langue. Il n'est plus seulement question de limites de territoire, mais bien de voir sa propre existence être soudainement bouleversée. À l'inverse, d'autres œuvres produisent plutôt des corps fragmentés et dispersés, incapables de se constituer en unité mouvante. Plus la parole s'émousse, et plus les corps disparaissent. Par l'introduction d'autres langues, on assiste à l'introduction d'autres voix, et donc d'autres corps. Ces différents éléments évoluent ainsi de concert, ou de façon désordonnée.

Jusqu'au moment où plus rien ne peut évoluer. Car si le plurilinguisme est un outil de choix pour traiter l'irreprésentable, et s'il donne une place importante à la corporéité de la langue, il est fatalement aussi un outil pour traduire la mort sur scène. Cette mort peut s'entendre

à plusieurs niveaux. On y trouve la mort des systèmes et structures sociales dans lesquelles évoluent les individus. Si cette mort peut sembler abstraite et lointaine, il n'en demeure pas moins qu'elle a des conséquences directes sur eux. Ces conséquences, toutes aussi abstraites habituellement, prennent ici une forme tangible que l'on peut appréhender. Les dramaturgies plurilingues ont aussi un rôle tout particulier quand il s'agit de représenter la mort à un niveau individuel, y compris quand elle n'est ni représentable ni entendable. Chaque langue portant les cicatrices du passé, elles entretiennent un lien tout particulier avec la mémoire des événements. Qu'elles cherchent à dire exactement, à imiter et documenter, ou qu'elles cherchent à contourner le problème pour sortir du silence à tout prix, ces œuvres essaient de dire la mort, et notamment celle de ceux qui ne peuvent plus parler et dont la voix s'est perdue.

Conclusion

Si les dramaturgies plurilingues sont loin d'être un phénomène nouveau, on constate que le phénomène est en expansion, signe que, peut-être, cette forme s'avère particulièrement pertinente pour raconter quelque chose de notre temps.

Avant même de nous interroger sur la raison de cette amplification du phénomène, il a fallu prendre le temps de le définir : que peut-on appeler une dramaturgie plurilingue ? En effet, à l'heure actuelle, la moindre chanson de K-pop propose au moins son refrain en anglais, voire bascule parfois complètement le rapport quantitatif entre le coréen et l'anglais, et propose aussi des versions en japonais des mêmes chansons. De nombreuses campagnes publicitaires choisissent un slogan en anglais malgré l'obligation de faire figurer la traduction, avec parfois un choc des cultures plus ou moins fort. On pensera notamment à la campagne de recrutement Lidl qui proposait de « lancer votre carrière en tant que trainee », ce qui avait beaucoup amusé les réseaux sociaux¹⁰¹⁶, ou encore la campagne de promotion¹⁰¹⁶ du film *Barbie* où le slogan « she's Barbie, he's just Ken » devenait « elle sait tout faire, lui c'est juste Ken », ce qui n'était pas sans proposer une homophonie légèrement plus colorée que le slogan initial. De fait, la question se pose : à partir de quand le plurilinguisme au sein des œuvres théâtrales devient-il significatif au point de faire partie de l'essence même de l'œuvre, plutôt que d'en être un simple accessoire ? La limite entre l'accessoire et l'essence est bien sûr poreuse, toutefois, quelques caractéristiques permettent déjà de la repérer.

Les formes des dramaturgies plurilingues, lorsqu'elles se forment au sein du texte écrit, sont nombreuses et variées. La première est celle de la citation. C'est sans doute sous cette forme que la limite est la plus poreuse. S'il ne s'agit que d'une citation, d'un insert, ou d'un refrain, il est difficile de considérer l'œuvre comme réellement plurilingue. Le moment où le plurilinguisme n'est plus simplement un accessoire, mais bien un élément fondateur de l'œuvre est difficile à saisir. Si la quantification peut être un élément pertinent, il vaut mieux regarder l'impact au niveau de la construction du sens et la façon dont la langue est considérée. Des œuvres comme *Trust*¹⁰¹⁷ montrent bien que, même si les éléments plurilingues sont parfois peu nombreux, leur intégration est consciente et participe à la création d'un propos général. En dehors de cela, la répartition des langues peut se faire en fonction des personnages, où selon la fable, chacun possédant alors ses propres compétences linguistiques. Cette notion de

¹⁰¹⁶ Voir par exemple « Vous avez tous été des “trainee” à un moment de votre vie » sur *France Bleu* [URL : <https://www.francebleu.fr/emissions/la-minute-des-frontaliers/lorraine-nord/la-minute-des-frontaliers-de-france-bleu-lorraine-nord-18> publié le 01/09/2022, consulté le 27/09/2023]

¹⁰¹⁷ Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

compétence linguistique se retrouve jusque dans les pièces monologuées. La représentation de chaque langue dépend donc de multiples facteurs propres à la fable ou au projet esthétique proposé. Au niveau de la présentation du texte, certain·es auteur·ices vont proposer une traduction à disposition, préciser la langue employée en didascalie, ou tout simplement offrir toutes les langues sans aucune forme de mise à disposition du sens. C'est finalement un premier positionnement dans le rôle accordé aux langues : certain·es considèrent que l'accès au sens reste primordial, d'autres que les mots et les langues peuvent faire sens au-delà du sens des mots. Ces approches diversifiées du texte laissent déjà pressentir l'imaginaire sollicité par une future mise en scène : faut-il inclure des surtitres ? Si oui, quelle place leur donner ? À cet endroit, il pourra à l'avenir être intéressant de comparer les versions textuelles et leur devenir scénique afin de constater si une correspondance existe entre l'accès au sens des mots choisis par l'auteur·ice et la mise en scène.

Ce qui fait la différence avec l'anglais des campagnes marketing, c'est que les dramaturgies plurilingues proposent une réflexion sur la construction du sens. En effet, elles rompent avec l'illusion de la transparence du mot : elles montrent clairement qu'il ne peut pas y avoir d'équivalence absolue entre le signifiant et le signifié, et que de multiples choses viennent s'y rajouter sans que l'on en ait forcément conscience. C'est bien avec ces éléments que les dramaturgies plurilingues vont jouer. Comment alors se construit l'accès au sens ?

Certaines œuvres offrent un accès direct au sens en s'assurant la compréhension certaine de tous les mots, aussi bien dans la mise en page que dans la mise en scène. D'autres œuvres vont chercher à mettre leur public au même niveau que les personnages : ne sera donc directement offert à la compréhension que ce que les personnages sont effectivement capables de comprendre. Pour combler les trous, le public devra utiliser ses propres compétences linguistiques, ou faire des suppositions. Ces suppositions pourront être d'autant moins fiables que certaines œuvres vont sciemment chercher à piéger leurs spectateur·ices en les induisant en erreur ou en les entraînant sur de fausses pistes. La langue est mise en échec, notamment parce que les limites de sa fiabilité sont exposées et exploitées. Enfin, certaines œuvres coupent directement l'accès au sens par les mots en les rendant inintelligibles, au point qu'il est parfois difficile, voire impossible, de reconnaître des langues existantes. Ce sont les éléments qui composent la langue qui prennent ici une importance supérieure à l'usage quotidien. L'accès aux mots prononcés n'est donc pas considéré comme une absolue nécessité pour comprendre ce qui se passe : ce ne sont plus les mots qui portent le sens.

On le voit déjà apparaître dans un corpus restreint, les langues choisies et leur répartition sont très fortement significatives. En considérant chaque œuvre comme un « acteur social plurilingue », on peut observer la maîtrise de chaque langue, et les stratégies mises en place pour combler les éventuelles lacunes. Ce profil linguistique de l'œuvre va devenir en bonne partie la clé de son fonctionnement et va conditionner l'accès au sens. On se rend compte que chaque langue a un rôle précis, et apparaît alors le nivellement suivant : langue de l'auteur·ice, langue des personnages et langue de l'événement / du contexte. La langue de l'auteur·ice est la plupart du temps la langue majoritaire, à partir de laquelle le reste de la fable va se construire, comme une base ou une toile de fond ; si bien qu'il est difficile de ne pas prendre en compte les compétences linguistiques des auteur·ices tant leur propre bain linguistique est souvent celui dans lequel leurs œuvres nous plongent. Ceci peut être flagrant avec des œuvres comme *Le 20 novembre*¹⁰¹⁸ où, bien que l'événement sur lequel la pièce se base se soit déroulé en Allemagne, la très grande majorité de la pièce est écrite dans la langue de son auteur, Lars Norén. Ce qui pose à nouveau la question du devenir scénique : les compétences linguistiques de l'auteur·ice sont-elles toujours aussi structurantes une fois sur scène ? ou bien perdent-elles de leur force d'impact au profit des artistes au plateau ?

Le second niveau de langue est celui des personnages. À ce niveau, le plurilinguisme fonctionne moins comme une base formelle que comme un élément de caractérisation des personnages : chaque langue est alors un élément biographique qui vient construire le personnage et son rapport au monde. C'est ce que l'on peut voir dans *L'Européenne*¹⁰¹⁹ où chaque personnage possède son parcours biographique et où justement la ou les langue(s) maîtrisée(s) sont un élément central de la fable, alors que nous attendons de savoir comment ces personnages vont surmonter l'obstacle linguistique. La question du devenir scénique se pose à nouveau, mais cette fois-ci au niveau du choix des interprètes : dans quelle mesure les interprètes doivent-ils posséder les mêmes compétences linguistiques que leur personnage ? Si ces compétences diffèrent, quel en sera l'impact sur leur interprétation ? Ces dernières années, dans les milieux de la traduction, on a vu apparaître diverses polémiques sur la nécessité de partager un certain héritage linguistique et culturel pour traduire correctement certain·es artistes, notamment des artistes minorisé·es. Dans quelle mesure ces interrogations doivent-elles aussi exister dans le choix des acteur·ices pour interpréter un certain rapport à la langue ?

¹⁰¹⁸ Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

¹⁰¹⁹ Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

Le troisième niveau de langue est celui de l'événement ou du contexte. À ce niveau, on ne considère plus nécessairement que ce sont les individus qui portent une langue, mais plutôt qu'une ou des langue(s) sont des éléments constitutifs des événements, au point qu'il serait presque impossible de les penser sans en passer par cette langue. De la même façon que certain·es considèrent que la langue dans laquelle a été écrite un texte en est une partie essentielle, un événement ne pourrait jamais être totalement dit dans une autre langue que celle qui l'a initialement porté. Ceci nous oblige à réfléchir : comment définit-on la langue d'un événement ? La langue du 11 septembre est-elle l'anglais ou l'arabe ? Celle de l'Holocauste est-elle l'hébreu ou l'allemand ? Considérer la langue d'un événement, c'est nous obliger à réfléchir à la hiérarchisation des personnes qui l'ont vécu, et surtout, décider à qui nous donnons la parole, et pourquoi. Des pièces comme *11 septembre 2001* ou *Leçons de ténèbres* nous mettent justement face à ces réflexions en faisant cohabiter les langues prises dans la mémoire de ces événements, avec des langues qui peuvent lui être extérieures.

Ainsi, le croisement de ces trois niveaux de langue donne du relief à la fable, et c'est justement ce relief qui donne déjà un premier accès au sens : les langues choisies peuvent sembler naturelles dans ce contexte, ou à l'inverse paraître complètement déplacées ; elles donnent aussi une première grille de lecture puisque ces choix sont loin d'être neutres et traduisent déjà une volonté de ce que les artistes veulent faire entendre.

Le passage d'une langue à l'autre est d'ores et déjà significatif. Il permet de modifier la valeur sémantique d'une partie du discours, de marquer l'opposition entre des groupes vécus comme nous / les miens et eux / les autres, de signifier l'adhésion à un discours, le statut d'une information, etc. Le changement de code linguistique fait donc partie intégrante du message et il est nécessaire de connaître les associations faites avec chaque langue pour l'interpréter correctement. Ceci reste vrai dans le cadre des dramaturgies plurilingues. À l'intérieur de la fable, l'alternance codique redessine ainsi les alliances : qui fait des efforts, qui refuse, qui est mis·e à l'écart ? On y découvre les hiérarchies entre les langues. Le plurilinguisme participe aussi à la construction de la narration puisque différents rôles peuvent être donnés aux différentes langues en fonction du contexte souhaité. Il participe alors à la structuration même de l'œuvre en mettant en scène les différentes valeurs données aux langues, et surtout, les imaginaires qu'elles brassent, ce que l'on peut voir dans des œuvres comme *The*

*Hamletmaschine Oratorio*¹⁰²⁰ où les changements de langue construisent autant l'œuvre qu'ils marquent la généalogie de l'œuvre.

Le fonctionnement des pièces plurilingues n'est pas fondamentalement différent de celui de leurs consœurs monolingues. En effet, ce n'est pas tellement qu'elles créent à elles seules une nouvelle forme théâtrale, mais plutôt un nouveau rapport à la langue qui devient un véritable outil de narration, au-delà même de ce qu'elle dit. Cela se voit notamment au niveau de la caractérisation des personnages. Quel que soit le mode de construction des personnages, la langue sera un élément essentiel permettant de les repérer, et surtout, de savoir comment ils se positionnent : nous sont-ils étrangers, ou bien sont-ils « comme nous » ? Chaque langue porte en elle un imaginaire linguistique et des stéréotypes culturels qui lui sont associés. Avant même que nous ayons compris le moindre mot, nous avons déjà projeté des éléments de compréhension sur ce qu'étaient ces personnages. Ces mécanismes sont connus et observés dans le monde réel, et ces pièces fonctionnent comme un observatoire où, par un effet de loupe, nous pouvons voir les lignes se constituer, parfois bouger pour le meilleur, ou au contraire se figer pour de bon. Les dramaturgies plurilingues montrent bien la façon dont nous projetons du sens *en dehors* de ce qui est effectivement dit dans les mots. Elles vont non seulement le montrer, mais s'en servir activement pour construire le sens, comme ça peut être le cas dans des œuvres comme *Le voisin d'en face*¹⁰²¹ : seuls des morphèmes sont présentés, et c'est le public qui projette ainsi le sens en fonction de ce qu'il capte. Ces œuvres se construisent donc aussi bien sur la subjectivité des artistes que sur celle du public.

Exposer l'importance de ces subjectivités ne suffit pas à créer du sens. Comment alors structurer ces œuvres pour qu'elles fassent sens ? Puisque d'un côté, les dramaturgies plurilingues détruisent ce que l'on croit connaître de la langue et l'illusion de sa transparence, elles doivent néanmoins offrir autre chose pour que le sens puisse advenir. C'est le théâtre, qui en offrant un cadre, va favoriser l'établissement d'une nouvelle convention fonctionnelle, convention qui englobe celles proposées par chaque langue, et permet de compenser les manques entraînés par l'incompréhension de certains mots. Dans ce contexte, le théâtre joue pleinement un rôle de médiation entre les différentes langues. C'est par lui que le sens est rétabli : il fonctionne comme une interface qui offre le temps nécessaire et la visibilisation de ce qui se fait habituellement sans qu'on en ait conscience.

¹⁰²⁰ Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000

¹⁰²¹ Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLeón/le-voisn-den-face> consulté le 08/05/2019]

Plus loin encore, le théâtre visible la façon dont la convention collective dans laquelle nous fonctionnons oriente notre capacité de compréhension et la façon dont nous interprétons les choses. Là encore, ce n'est pas comme si le sens s'exprimait toujours facilement et directement au travers d'un signifiant. Des choix collectifs sont faits sans que l'on en ait conscience. Ce principe de convention qui dirige notre regard existe aussi bien dans la langue, que dans le théâtre et la musique. Le défi consiste donc à articuler ces différentes conventions. Les dramaturgies plurilingues créent une forme de mouvement constant où chaque élément vient compléter les manques créés par celui d'à côté. Derrière une apparence de chaos et de surenchère, ces œuvres sont finalement pensées pour maintenir un certain équilibre. De fait, le plurilinguisme dessine des cartes linguistiques et imaginaires. Les langues parlées sont autant d'informations supplémentaires qui deviennent le contexte même de l'œuvre. Par ce biais, les dramaturgies plurilingues montrent à quel point les frontières entre les langues sont poreuses : elles ne sont pas naturelles, mais posées par nos perceptions, nos cultures, et des décisions géopolitiques plus ou moins arbitraires. Il n'est plus possible ici d'ignorer que ces frontières sont créées par le biais de rapports de force : entre des individus qui cherchent, plus ou moins consciemment, à imposer leur façon de faire, ou des groupes qui s'opposent de manière plus ou moins violente.

Un autre élément essentiel qui permet de créer une nouvelle convention au sein de l'œuvre est la façon dont les dramaturgies plurilingues explorent le fonctionnement des langues : pourquoi et comment les utilise-t-on ? Ce qui se fait habituellement naturellement et sans qu'on en ait conscience est mis au jour, de la même façon qu'on exposerait un squelette. Chaque fonction des langues est bien toujours présente, mais elles sont très souvent détournées dans ce contexte précis et ne fonctionnent donc plus comme elles le devraient. La langue ne se réfère plus au monde extérieur parce qu'elle le raconte, mais parce qu'elle est transformée en décor pour la fable qui se joue. Le changement de langue devient un symptôme à part entière des émotions des personnages, mais aussi de la façon dont le public va reconstituer ces émotions et le sens qui en découle. Ces changements de langues montrent aussi continuellement les mouvements de la parole et de l'adresse, et matérialisent dans le même temps la façon dont les interlocuteurs cherchent un terrain commun pour pouvoir communiquer ensemble, parfois sans succès. Le plurilinguisme porte aussi un discours sur la langue puisqu'il matérialise les processus de hiérarchisation des langues entre elles, mais aussi les processus d'écriture et de parole. Si ces éléments ne sont pas le sujet des discours, leur construction porte bien une réflexion sur la nature même de la langue, réflexion qui se vit directement plus qu'elle ne se

réfléchit. Enfin, parce que le plurilinguisme dépasse les questions de mimétisme, il met en avant la fonction poétique de la langue, pas uniquement parce que c'est une langue écrite et poétisée pour le théâtre, mais parce qu'en passant par cette approche détournée du réel, la langue peut alors dépasser les problèmes d'irreprésentable et d'innommable, le plurilinguisme dépassant les tabous existant dans chaque langue.

Toutes les fonctions de la langue sont bien présentes dans ces œuvres, mais elles sont très fortement détournées. Elles ne se repèrent plus au sein du message lui-même, mais au niveau de la forme générale des discours et en relation avec le contexte créé par les œuvres. Les mots ne sont plus l'élément central de la création du sens et ce rôle est à présent assuré par tous les autres éléments de l'œuvre. Par ce mécanisme, les dramaturgies plurilingues décentrent notre regard des mots et nous confrontent violemment à tous les autres éléments créateurs du sens et leur lien à la langue. Elles montrent notamment l'importance de la musicalité de chaque langue. Ces œuvres mettent l'accent sur la musicalité et obligent à réenvisager la hiérarchie des éléments au sein de la langue. De la même façon, réintroduire de la musicalité au théâtre oblige à réenvisager la hiérarchisation des arts entre eux. Ces deux mouvements se font ensemble, l'un entraînant l'autre. Se reposer davantage sur la musique (et la musicalité) entraîne un transfert de ses capacités non référentielles vers la langue et le théâtre qui sont normalement référentiels par essence. D'autant plus que l'hétérogénéité des matériaux utilisés dans ces œuvres peut fragiliser la cohésion générale de l'ensemble : c'est la musique et la musicalité qui vont assurer le maintien d'un tout cohérent. Il y a ainsi un abandon de la nécessité de fabriquer du sens qui peut être vu comme une réponse à la crise de la langue : la musicalité est une réponse à l'incapacité de la langue à dire, tout en offrant une réflexion sur nos aprioris sur sa capacité à représenter le monde pour faire sens. *Machinations*¹⁰²² en est un très bon exemple : c'est bien la manière dont les diseuses et l'ordinateur vont articuler ces morphèmes en se succédant, ou en se superposant, qui crée le sens.

Ces œuvres montrent ainsi ce qui se cache derrière ce que nous pensons connaître parfaitement. La langue est ainsi présentée sous un jour nouveau : nous en reconnaissons des éléments, et dans le même temps, ils sont mis à distance. Le but du jeu n'est pas simplement de mettre la langue en échec, mais de la sortir d'une utilisation fossilisée dans laquelle elle est piégée.

¹⁰²² Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

Comment alors repenser les rapports entre son et langue permet-il justement de sortir la langue de ses sentiers battus ? Cette question du rapport entre le son et le sens se pose tout autant au théâtre que dans la musique. Au quotidien, l'un semble toujours devoir l'emporter sur l'autre, au point que l'on projette fréquemment du sens sur le son, même si nous n'avons aucun moyen de le vérifier. C'est ainsi que les parents projettent du sens sur les cris de leurs bébés, que nous déduisons ce qu'un·e étranger·e nous dit dans un français approximatif, ou encore que nous projetons du sens sur des œuvres plurilingues dont une partie des mots nous est inintelligible. La notion d'interprétation, dans toute sa polysémie, est centrale à ce phénomène : d'un côté, l'interprétation des œuvres théâtrales et musicales, de l'autre, l'interprétation du sens tel que perçu par le public. À cet endroit, on retrouve notre chat de Schrödinger : l'œuvre diffère en fonction de l'interprétation des artistes, et de l'interprétation qu'en fait le public, alors qu'en théorie, tout le monde est parti avec le même support sonore. Toutes ces versions existent au sein de la même œuvre à un moment donné, il n'y a pas de possibilité de se rassurer en se disant qu'une interprétation est forcément meilleure que les autres, puisque nous sommes confronté·es continuellement au fait que certains éléments, et donc certaines interprétations possibles, nous dépassent complètement. Car si ces interprétations peuvent être multiples, elles partagent des racines communes, et c'est bien la forme de l'œuvre qui va pousser dans un sens ou dans l'autre.

Cette interprétation par le public repose là encore sur des éléments totalement subjectifs. C'est notamment la sensation d'authenticité dans l'utilisation des langues qui va jouer. De cette sensation d'authentique découle la crédibilité de tout le dispositif narratif. Cependant, cette sensation n'est pas corrélée au réalisme de ce qui se passe sur scène. Il ne s'agit pas de représenter fidèlement le réel ou le monde, mais plutôt l'idée que l'on s'en fait et les sensations que l'on y vit. Les représentations théâtrales - comme linguistiques - du réel ne peuvent jamais être complètes. Toutefois, les choix opérés concentrent notre attention sur des points précis. Ces choix créent donc du mouvement vers des zones du réel que nous n'aurions pas explorées, puisque se trouvant hors de notre quotidien ou de notre propre réalité, tout en recréant par là même de nouvelles zones d'ombre. Par les choix qu'elles opèrent, les dramaturgies plurilingues proposent un certain rapport au réel, ce qui le rendra plus ou moins reconnaissable. À cet endroit, on prend encore une fois bien conscience de la subjectivité de tout cela : la dimension biographique des artistes peut avoir un impact, qui sera visible ou non, et puisque la crédibilité accordée à ce réel n'existe que dans les yeux du public, de multiples lectures de la pièce cohabitent constamment dans le même espace et se croisent. C'est ce que l'on a pu constater

avec une œuvre comme *Fuck you Eu.ro.Pa*¹⁰²³ !, qui depuis la réouverture du conflit entre la Russie et l'Ukraine ne peut plus vraiment être lue de la même manière, et dont les zones d'ombre dépendent de notre connaissance de l'histoire de cette zone et de ses enjeux.

La visibilisation de ces zones d'ombres ainsi que cette ouverture au monde sont possibles parce que les dramaturgies plurilingues montrent la façon dont la langue construit aussi bien les individus que les groupes. Tout comme eux, elle est un élément vivant, et elle évolue donc. À ce niveau, la musique et la langue ont des fonctionnements proches : ce sont des signes de reconnaissance qui possèdent une dimension identitaire et qui montrent aux autres à quel groupe on appartient. Encore une fois, les valeurs portées ne sont pas intrinsèques à la musique comme à la langue, mais y sont bien projetées. Ces deux éléments structurent la vie collective et constituent des modes d'expression et de rassemblement du groupe. De fait, une couche de sens est ajoutée à celui que l'on pourrait qualifier d'« objectif », par le groupe et/ou les individus, sans que ceux-ci en soient conscient·es. Par conséquent, il existe des mouvements continuels d'influence entre les individus, le groupe, et langue et musique. Ces mouvements qui nous échappent habituellement sont en fait l'essence même des dramaturgies plurilingues. Tous ces éléments créent des effets de reconnaissance grâce auxquels il est possible de reconstruire le sens. En explorant la manière dont ces effets de reconnaissance se construisent, les dramaturgies plurilingues nous font aussi observer un même élément depuis plusieurs perspectives. Il y a donc une mise en mouvement de l'altérité, montrant par là qu'il ne s'agit pas de quelque chose de fixe, d'intrinsèque. Si la langue et la musique sont essentielles dans l'identité individuelle et/ou collective, aucun de ces trois pôles n'est fixe. De fait, l'ajout de nouveaux paramètres vient constamment modifier l'équilibre trouvé.

Puisque les dramaturgies plurilingues dévoilent la subjectivité de chacun·e présente dans la langue, qu'elles matérialisent de multiples éléments relatifs à la construction du drame et habituellement invisibles, qu'elles informent des rapports de force à l'œuvre et du poids du temps qui passe, s'interroger sur leur capacité à représenter le réel devenait l'étape suivante. Quel rapport au réel est proposé dans ces pièces ? Non seulement elles révèlent le mirage de l'accès direct au sens par la langue, mais elles rappellent aussi que le théâtre n'est lui-même qu'une forme de médiation du réel : il n'est pas le réel, il y donne simplement accès. En révélant la supercherie théâtrale, on révèle la supercherie linguistique. Malgré tout, l'effet général n'est pas la perte de sens total, ce qui implique de comprendre par quels chemins en passe le sens

¹⁰²³ Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

pour exister. Les dramaturgies plurilingues mettent en jeu plusieurs systèmes de représentation au sein d'un même espace, qui est lui-même un système de représentation.

Cette imbrication des systèmes de représentation les uns dans les autres a forcément des conséquences sur ce qui est représenté. Quelles sont-elles ? Le plurilinguisme entraîne notamment une irruption du réel sur scène. Ce réel paraît à la fois très vrai, la multiplication des langues lui donnant une impression de complexification et d'épaisseur que l'on associe facilement au réel, et très factice, puisqu'il s'agit d'un réel extrêmement écrit et qui ne correspond souvent pas à ce que l'on connaît vraiment. Les nombreuses références injectées dans ces œuvres sont autant de preuves que le monde extérieur s'est infiltré sur le plateau. Mais ces preuves ne sont pas suffisantes. Pour être crédible, il faut tout un écosystème qui permette de les lire comme telles. C'est entre autres le rôle joué par le plurilinguisme, qui devient à la fois une preuve et une constituante de l'écosystème confortant les autres preuves données.

De fait, le plurilinguisme matérialise le drame. Il ne s'agit pas seulement d'expliquer quelque chose, mais de le faire vivre. La disparition du sens devient très concrète : ce n'est ici pas une théorie en l'air, mais bien la sensation du sol qui se dérobe sous nos pieds. Paradoxalement, alors que les dramaturgies plurilingues rajoutent constamment des éléments, elles en retirent tout autant : plus d'accès direct au sens, plus de sentiment d'universalité ou de naturel. Qui plus est, la langue étant perçue comme une capacité propre à l'homme¹⁰²⁴, être confronté·e à sa mise en pièce peut se répercuter jusqu'à interroger notre humanité même. Alors que la langue se décompose devant nous, l'humanité se décompose aussi : des éléments qui nous paraissent immuables peuvent s'écrouler. Les dramaturgies plurilingues peuvent être ainsi vues comme une façon d'expérimenter cette perte et d'en comprendre les mécanismes. Ainsi on peut déjà saisir comment ces œuvres travaillent à rendre visible ce qui est habituellement invisible. On ne représente pas le réel, mais on rappelle son existence à chaque instant, et surtout, on rappelle sa fragilité et sa complexité.

Les dramaturgies plurilingues brisent l'illusion de frontières solides et réelles entre les langues. Elles rompent aussi avec l'illusion de la transparence du mot : la langue ne peut pas être réduite à sa fonction communicative, de multiples autres couches de sens viennent se superposer au signifiant et font partie intégrante du signifié. Si le mot se suffisait et était parfaitement transparent, le recours à une autre langue se ferait pour mieux correspondre à la réalité. Ce recours au plurilinguisme relève donc bien d'une volonté de renvoyer au monde réel.

¹⁰²⁴ Bien souvent à tort d'ailleurs.

On ne représente pas le monde, on rappelle son existence omniprésente et ses fonctionnements, et l'impossibilité d'y échapper. Les mots choisis comptent finalement moins que l'imaginaire auquel ils sont rattachés. D'une certaine façon, et paradoxalement, le signifiant devient la partie la moins significative de la langue. C'est bien ce que l'on constate dans *La Scène*¹⁰²⁵ : les langues sont multiples et c'est bien l'entremêlement des références les unes dans les autres qui crée un imaginaire tout entier propre à la scène. Ce ne sont pas les mots qui font du sens, mais tout ce que l'auteur y rajoute au fur et à mesure.

Tout ceci relève finalement d'une mise à l'épreuve de la langue : de quoi est-elle vraiment capable ? Et surtout, quelles sont ses limites et comment les dépasser ? Cette mise à l'épreuve, que l'on pourrait même qualifier de mise en crise, amène à se confronter à la notion d'irreprésentable, notamment parce que la multiplication des langues rend cet irreprésentable mouvant. Chaque langue contient ses propres zones d'indisible, ses propres tabous. Multiplier les langues revient à multiplier les lignes infranchissables. Ceci peut être une autre raison du recours au plurilinguisme : comme une solution au refus de représentation, ou à l'incapacité d'en produire une.

Pour ce faire, les dramaturgies plurilingues reconsidèrent l'événement qu'elles souhaitent représenter, afin d'appréhender ce qui se perd habituellement, à commencer par l'épaisseur du temps. Il est effectivement essentiel dans le processus théâtral à tous les niveaux : l'époque et le contexte qui vont venir définir ce qu'il est acceptable de représenter ou non, les traditions qui se sont établies au fil des années, voire des siècles, les temps de réflexion et de répétition nécessaires à la création, et enfin, le temps de la représentation elle-même, et sa distance avec ce qu'elle représente. Ce sont toutes ces épaisseurs de temps qui vont créer le lien à l'horreur représentée sur scène. Par la relation au temps, il est possible de contourner la représentation de l'événement en jouant sur la distance. À ceci, il faut encore ajouter la notion de plurilinguisme : la langue est aussi un outil de connexion à d'autres événements puisqu'elle est elle-même un témoin du temps qui passe, et que d'autres événements viennent s'y sédimer, laissant leurs marques. C'est ce qu'illustre notamment la pièce *The great disaster*¹⁰²⁶ : un personnage fictif nous raconte l'histoire du naufrage du Titanic, et par ce récit, par les langues qu'il choisit et par les références qu'elles portent, on voit apparaître la marque d'événements qui ont précédé, mais aussi qui sont venus après, parce que la langue de l'auteur diffère de celle du personnage et qu'elle est déjà marquée par les événements traumatiques

¹⁰²⁵ Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L., 2003

¹⁰²⁶ Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

survenus depuis. D'une certaine façon, la langue de l'auteur vient témoigner du temps passé entre lui et l'événement qu'il raconte.

La présence de ces marques au sein de chaque langue explique le fait que le plurilinguisme reflète efficacement la montée de la tension et de la violence au sein des œuvres, qu'il le fasse par des mécanismes de saturation ou, à l'inverse, d'appauvrissement linguistique. Le plurilinguisme est une épaisseur en lui-même : il rend l'accès au sens plus difficile, puisqu'il faut maintenant le chercher au cœur des multiples couches linguistiques, tout en donnant des éléments de compréhension supplémentaires qui sont justement ces mêmes couches linguistiques. Contrairement à une œuvre monolingue, nous avons forcément conscience de ne pas pouvoir saisir tous les éléments, toutes les références qui nous sont présentées. La représentation de l'événement récupère ainsi une partie de la force d'impact de l'événement lui-même : la complexité du réel étant bien présente, il n'est plus possible de tout appréhender dans l'instant. Il n'y a donc plus d'illusions possibles quant au caractère parcellaire de notre perception du réel.

Cette perception, parce que parcellaire, se fait par le prisme de la perte, ou de la cécité. Des choses manquent, des choses sont invisibles ou invisibilisées, des choses sont perdues. En fonction de l'endroit où les artistes posent la ligne de l'irreprésentable, cette question de la perte se pose différemment. La plus évidente est sans doute la perte de sens : non seulement la langue ne fait plus sens, parce qu'elle se désagrège ou que les combinaisons qui sont faites ne le sont pas de façon significative, mais le sens s'érode à mesure que des morceaux sont enlevés à la langue et/ou à la représentation théâtrale. Par cette exploration, on recherche l'élément qui pourrait expliquer ce dysfonctionnement du sens et/ou de la langue. Vient ensuite la perte de repères : la vie n'a plus de sens et il n'y a plus d'avenir possible. Le monde change, les frontières bougent, les systèmes politiques s'écroulent, les groupes se disloquent, etc. Autant de pertes qui obligent à concevoir le monde comme constamment en mouvement, nécessitant une adaptation à chaque instant. Dans ce cadre, le seul repère stable semble être celui de la langue, et la musique devient tributaire de la formation de la mémoire. Le dernier type de perte est à comprendre littéralement : destruction de lieu, événements traumatiques, mort de proches, etc. À cet endroit, il convient de sortir la langue d'un certain état de sidération. On retrace alors les événements, leur temporalité, leurs conséquences. Le plurilinguisme matérialise ici les groupes, les lignes de force, mais aussi la déshumanisation à l'œuvre. On y déconstruit la parole pour comprendre ce qui la fonde réellement.

Cette matérialisation est notamment permise par l'introduction de la musique, et l'accent mis sur la musicalité de la langue. Elle fonctionne comme un trait d'union entre la matérialité des artistes et du public, et l'immatérialité du son qui se répand. Ce trait d'union se fait à l'endroit de l'instrument de musique. On retrouve une logique similaire avec la langue : le plurilinguisme oblige à prendre conscience de la musicalité des langues, qui sont un trait d'union entre le signifié et le signifiant. Ce trait d'union est ici assuré par la voix, par le corps, par la façon dont la langue est produite (à l'écrit ou à l'oral). D'où l'importance à cet endroit de commencer à réfléchir le passage à la scène : les changements de langue, parce qu'ils impliquent des changements de registre phonétique, et donc sonore, font prendre conscience de la corporéité même du texte, corporéité qui est un élément même du sens.

Comment le plurilinguisme fait-il alors apparaître le corps ? Et de quels corps parle-t-on ? Si le plurilinguisme fragilise l'accès au sens, il fragilise par la même occasion le corps. L'introduction de multiples langues affaiblit le sentiment de sécurité linguistique. Parce que ce sentiment s'étiole, la capacité des corps à se dire s'étiole tout autant, et les voix qui se font entendre sont petit à petit dépossédées de leur corps. L'espace scénique se trouve ainsi saturé de voix, de langues, au point qu'il en devient impossible d'identifier les informations ou de savoir par quelles voies elles nous parviennent. Ceci crée une sensation de flou, parfois vertigineuse, qui empêche de trouver l'origine des choses et rend poreuse la limite entre unicité du sujet et multiplicité, puisque par la langue passe toute une histoire, toute une mémoire, qui dépassent l'individu.

Les conséquences sur les corps sont diverses et variées. On peut d'ailleurs voir un lien très marqué entre le nombre de langues présentes et l'état des personnages. Le monolingue fonctionne en un bloc solide et indivisible, là où le plurilinguisme individualise, et fragmente les individus. L'incarnation se fait donc au prix de la compétence linguistique : plus les corps sont capables de ne pas se perdre dans le chaos linguistique, plus ils maintiennent leur cohérence interne. Dans le même temps, le plurilinguisme témoigne d'une capacité d'adaptation plus grande. La sensation générale qui s'en dégage est la suivante : si les corps sont présents, ils le sont comme des conséquences lourdes qu'il faut traîner avec soi. Preuve en est : pour ces corps, l'apparition d'autres langues est vécue comme une collision, un choc. L'obstacle de la langue est ici physiquement palpable et la multiplication des langues devient une violence faite au corps. Pour résoudre cette violence, il faut accepter d'abandonner le sens, pour que la langue ne soit plus qu'un plaisir de la voix livrée aux sons. La dimension physique devient alors petit à petit essentielle pour résoudre les conflits internes, comme on peut le voir dans *Monnaie de*

*singe*¹⁰²⁷ où c'est le fait de chanter et danser ensemble qui résout les conflits plus que d'apprendre la langue des autres.

Les différents fils trouvés jusqu'ici finissent par se recroiser : les événements se sédimentent dans la langue et la marquent, la rendant porteuse d'une mémoire. Parce que la langue traverse les individus et leurs corps, la voix des morts traverse le corps des vivants et s'y incarne. Quel lien existe-t-il donc entre le plurilinguisme, la mort et la mémoire ? Le corpus révèle que la mort est très présente dans ces œuvres, sous différentes formes : la mort des systèmes sociaux, la mort qu'on inflige, la mort qu'on subit. Le plurilinguisme retrace les lignes de force, les liens de cause à effet, et réintroduit l'ambivalence de la société et des individus face à ces événements, là où l'on préfère généralement une réponse plus directe.

Puisque la mort est si fortement présente, la question de la mémoire se pose. Et face à elle, deux grandes tendances se dessinent : la volonté de faire mémoire de l'événement et la disparition progressive de la ligne séparant les vivant·es des mort·es. Le plurilinguisme imite en partie l'événement, en considérant que la langue en est une partie intégrante, mais il intègre aussi ses propres filtres et formes de troncage. Si bien qu'il introduit sur scène autant de fantômes qu'il en écarte. Il introduit ainsi une forme de porosité des discours où une voix peut en contenir plusieurs puisque l'identification de chacune est presque impossible. Par cette porosité, on montre que les personnages, et/ou la fictionnalisation ne sont peut-être que des prétextes pour faire entendre d'autres voix.

Les dramaturgies plurilingues empruntent donc une esthétique du détour : si l'irreprésentable existe, il n'est pas forcément pertinent de chercher à le représenter directement, et il vaut mieux représenter le chaos émotionnel qui en découle. L'horreur et la sidération ne peuvent peut-être pas être dites, mais on en voit et entend les marques dans la langue. Dans le même temps, le plurilinguisme crée de nouveaux espaces possibles au sein de la langue, grâce auxquels il est possible de dépasser les échecs rencontrés par le monolinguisme. De nouveau, il fonctionne de manière paradoxale : par des jeux de contamination linguistique, il fait entendre dans le même temps l'impossibilité de la langue à dire et les trouvailles pour sortir de cette impasse.

Les liens entre voix, plurilinguisme et mort s'articulent donc ainsi : la langue est marquée par l'histoire, et marque à son tour les vies de chacun de ses locuteur·ices. Ce phénomène est amplifié par le croisement des langues au sein d'un même espace et/ou d'un

¹⁰²⁷ Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

même individu, provoquant ainsi des contaminations linguistiques à plus ou moins grandes échelles. En matérialisant tous ces mouvements, le plurilinguisme fait ressentir la menace de la mort qui s'en vient et ravive la mémoire des fantômes. L'altérité qui nous traverse prend soudainement forme, tout comme l'histoire dont nous venons. Tous ces indices sont présents grâce à la multiplication des langues, que nous soyons en mesure de les décoder ou non, ils participent à la construction de l'œuvre. Avoir recours au plurilinguisme peut donc aussi être une volonté d'en appeler à une mémoire présente en chacun·e, mais habituellement inconsciente et hors d'accès. C'est ce que l'on voit dans *The Cave*¹⁰²⁸ où un même nom, un même personnage religieux, évoquera des choses bien différentes d'un pays à l'autre, d'une culture religieuse à l'autre, tout en montrant les racines communes et comment celles-ci se mélangent les unes aux autres.

Ainsi, même en choisissant de se concentrer sur le texte écrit et publié, le corps se fraye un chemin et s'impose à l'analyse. Les dramaturgies plurilingues étant centrées sur le texte, le corps semblait d'office mis entre parenthèses, comme si ces textes pouvaient exister dans l'éther. Pourtant, justement parce qu'il fait cohabiter de multiples langues dans un même espace, le plurilinguisme démontre que la langue est un être incarné qui traverse les corps autant qu'elle les compose et est influencée par eux. À partir de là, s'interroger sur l'existence scénique du plurilinguisme paraît être la prochaine étape logique de cette réflexion, pour laquelle on peut d'ores et déjà proposer quelques pistes.

La pièce *By Heart*¹⁰²⁹ de Tiago Rodrigues semble être un très bon condensé pour montrer l'intérêt d'étudier directement au plateau les enjeux de parcours biographique et linguistique, de mémoire, de transmission, et de voix des absent·es. S'il existe bel et bien un texte publié, la pièce se veut avant toute chose une expérience scénique, au point que le texte ressemble presque plus à un compte rendu. Le style est très oral, et adressé à un public. Les didascalies ont un côté presque artificiel, comme si elles arrivaient après coup plutôt que d'être les instigatrices de l'action qui se déroulera au plateau. S'il y a bien eu publication, tout ceci a clairement été écrit pour la scène en premier lieu. L'expérience proposée par la pièce est celle d'une mise en abîme mémorielle :

« À présent, Candida veut apprendre un dernier livre, le livre définitif. La faveur qu'elle m'a demandée est que je choisisse ce livre. Cher professeur, je suppose que maintenant vous comprenez la dimension de mon problème. Pressé par le temps, je dois accomplir cette terrible mission. Je vous demande de me conseiller : quel livre, quel dernier livre ? Si

¹⁰²⁸ Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

¹⁰²⁹ Rodrigues, Tiago, *By Heart*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015

vous refusez, je comprendrai. La responsabilité ne vous revient pas. Moi-même, j'ai pensé refuser. Mais Candida est persuasive. Très cordialement¹⁰³⁰. »

Depuis des années, Tiago Rodrigues apporte des livres à Candida, sa grand-mère, à chaque visite, des livres dont elle est capable de réciter des passages entiers par cœur. Mais voilà, le verdict est tombé : Candida perd la vue, et la lecture ne lui sera bientôt plus possible. Elle demande donc une faveur à son petit-fils : qu'il lui lise un dernier livre qu'elle pourra apprendre par cœur et se réciter une fois la cécité complètement présente. La pièce comprend donc : le récit personnel et intime de cette expérience avec sa grand-mère, le récit de mouvements résistants au sein de dictatures où l'on apprenait des livres par cœur afin qu'ils survivent à la censure, des références à *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury¹⁰³¹, des extraits d'interview de Goerges Steiner, à qui l'artiste a écrit pour l'aider à choisir le dernier livre de Candida, le « sonnet 30 » de Shakespeare dans sa version originale anglaise, et dans sa traduction¹⁰³², ainsi que tout le protocole grâce auquel dix personnes du public, invitées à monter sur scène, vont-elles aussi devoir apprendre le sonnet. Les fils de la mémoire, de la transmission, de l'écrit et de l'apprentissage se croisent ainsi continuellement au sein de la pièce qui passe d'un niveau à l'autre constamment. Les langues, les corps, les époques, les mémoires se mélangent. La limite entre scène et salle est même complètement effacée :

« Le sonnet numéro 30 de William Shakespeare. Ces dix personnes vont apprendre par cœur ce sonnet. En fait, le spectacle ne finira que lorsque ces dix personnes sauront par cœur ce sonnet.

[*Au public des gradins*] Vous pouvez aussi essayer, mais je vous demande de ne pas déranger les professionnels¹⁰³³. »

Non seulement des membres du public sont invités à prendre place sur scène, mais leur performance fait intégralement partie de la représentation dont la durée dépend de leur capacité d'apprentissage. L'œuvre dépend tellement d'eux que l'artiste les qualifie de « professionnels », comme si le simple fait de quitter la salle pour monter sur scène suffisait à faire d'eux des professionnels du spectacle. Les questions de la mémoire et de la transmission ne sont pas ici des éléments abstraits, ce sont des enjeux qui se vivent à bras le corps et qui nécessitent un investissement total du public afin que le spectacle puisse fonctionner. La mémoire se construit collectivement et en direct. Le plurilinguisme y est certes ponctuel, mais

¹⁰³⁰ Rodrigues, Tiago, *By Heart*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p.32-33.

¹⁰³¹ Dont la fable traite justement d'un monde dystopique où les pompiers sont chargés de brûler tous les livres qu'ils trouvent, et où la résistance se répartit l'apprentissage des livres pour les faire survivre sans leur support.

¹⁰³² En portugais, langue de l'auteur, pour le texte original, et en français pour la présente version.

¹⁰³³ Rodrigues, Tiago, *Op. cit.*, p.22.

il est constamment évoqué, justement pour consolider la chaîne de la mémoire et créer du lien entre divers éléments de par le monde, et même entre fiction et réalité.

Croiser plurilinguisme et investissement du public n'est pas rare. En juin 2023, au théâtre Gérard Philipe (centre dramatique national de Saint-Denis), le Birgit Ensemble présente le spectacle *J'ai perdu ma langue !*. Pour cette création, la compagnie choisit de travailler avec plusieurs familles de la ville durant un an autour du thème : comment peut-on perdre sa langue ? « Huit enfants et adolescents entraînent, à leur insu, leurs parents et grands-parents sur les traces de l'effacement des langues minoritaires au profit d'une langue française dominante¹⁰³⁴. » La question des langues et de la transmission est encore une fois au cœur de la pièce, au point même qu'elle ne peut pas se construire simplement entre les artistes, et qu'il faut faire appel à l'expérience vécue par des membres du public. Cette œuvre n'est pas seulement l'occasion d'amener un morceau du réel sur le plateau, mais aussi de permettre aux plus jeunes générations de renouer avec celles qui les ont précédées afin de comprendre leur propre parcours, leur propre vie.

La dimension biographique du plurilinguisme n'échappe donc pas aux artistes qui la font pleinement entrer au plateau, notamment par l'introduction de corps autres que les leurs. La langue est une ouverture sur le monde, mais reste encore à savoir comment on ouvre, et comment on fait entrer ce monde sur le plateau. Cette thèse s'est concentrée sur l'écriture, et surtout sur le fait accompli : parce qu'il y a plusieurs langues, le monde s'est ouvert. Or, centrer le propos sur la scène oblige à se concentrer sur le processus de création collective. Utiliser le plurilinguisme pour ouvrir le plateau ne fait pas toujours appel aux mêmes outils.

Les deux pièces précédentes faisaient appel au parcours biographique des artistes et/ou d'amateur·ices, mais d'autres choisissent de faire appel à la mémoire collective. Par exemple, au théâtre des Bouffes du nord, était reprise en septembre 2023 *La Traviata – vous méritez un avenir meilleur* adapté de Giuseppe Verdi par Benjamin Lazar. Dans cette version, les artistes mélangent théâtre et opéra, voix parlées et voix chantées, mais aussi français et italien. Autre proposition, en avril 2022, la compagnie catalane La Perla 29 présente au théâtre national de la Colline le spectacle *28 i mig*, en catalan et italien. Se nourrissant du mouvement cinématographique néoréaliste italien, la compagnie a travaillé sur la base d'improvisations afin de proposer une réflexion sur la création et ses aléas, la recherche du bonheur, l'enfance, mais

¹⁰³⁴ Fiche du spectacle disponible ici : <https://tgp.theatregerardphilipe.com/spectacle/jai-perdu-ma-langue/> [consulté le 20/10/2023]

aussi la nécessité d'accepter la mort. Dans les deux cas, les artistes traversent d'autres œuvres qu'ils réinventent. La langue fait alors partie des éléments constitutifs de ses œuvres et il faut aussi la traverser.

De fait, les projets de Tiago Rodrigues et du Birgit Ensemble ne se travaillent sans doute pas de la même manière que ceux de Benjamin Lazar et de La Perla 29. Le rapport au biographique, à l'intime et au collectif y étant différent, le rapport à la langue et au corps l'est sans doute tout autant. Y a-t-il alors des façons de travailler différentes ? D'appréhender langue et corps ? Ou bien les thèmes et enjeux n'ont-ils aucun impact à ce niveau ? Comment les artistes en arrivent-ils à ces choix et comment les évaluent-ils ?

Une autre manière d'envisager les enjeux de la multiplication des langues et les corps serait de se pencher sur le théâtre en partie en langue des signes. En effet, la langue des signes fait partie des angles morts de cette thèse. De la même façon que n'importe quelle langue parlée oralement, la langue des signes porte en elle sa propre culture, ses accents, ses variations. Ainsi, les spectacles bilingues langue des signes – langues orales¹⁰³⁵ entrent totalement dans le cadre des dramaturgies plurilingues. Si je n'ai pas pu les inclure dans ce travail, c'est parce que leurs enjeux sont légèrement en décalage avec les pièces étudiées ici : le corps ne peut pas disparaître derrière la langue puisqu'il en est le vecteur direct. Ce n'est plus le son qui joue le rôle du signifiant, mais les gestes. L'illusion que la langue est une entité à part du corps ne peut pas exister dans ce contexte. Les créations qui font appel à des langues orales et à une ou plusieurs langue(s) des signes dans un même espace confrontent ainsi des enjeux corporels différents : le recours au corps n'est pas le même, le sens ne circule pas de la même façon, et la déhiérarchisation des éléments constitutifs du sens est d'autant plus forte que langue orale et langue des signes ne les organisent pas de la même façon. Explorer ces pièces permettrait d'aller encore plus loin sur les liens entre corps et plurilinguisme.

Le plurilinguisme au théâtre cherche à dépasser les limites, qu'elles soient réelles ou imaginaires. Par des systèmes contradictoires, il oblige à repenser le rôle de la langue, à la considérer comme une chose matérielle, un organe corporel à part entière. Il en dévoile les marques cachées et les échecs, tout en utilisant la musicalité de chacune pour les dépasser et trouver des sorties aux impasses. Ce qui était irréel, impensé, irréprésentable, devient fortement présent et palpable. Par le sonore, corps, voix et mémoire sont mêlés, et présents sur scène. Et

¹⁰³⁵ J'entends par « langues orales », langues qui se parlent par la bouche, impliquant l'utilisation de sons, par opposition à la langue des signes qui elle fait appel au corps, à des gestes, et à des expressions très marquées du visage.

si le plurilinguisme rend inévitable la présence des corps, l'étudier sur scène est alors une nécessité.

Bibliographie

Corpus théâtral :

Esinencu, Nicoletta, *Fuck you, Eu.ro.Pa !* suivi de *Sans sucre*, Paris, éditions L'espace d'un instant, 2007

Galas, Didier, *Monnaie de singe*, tapuscrit transmis par l'auteur

Kermann, Patrick, *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire, 1999

Kermann, Patrick, *The great disaster*, Belgique, Lansmann Éditeur, 1999

Lescot, David, *L'Européenne*, Arles, Acte Sud, 2007

Norén, Lars, *Le 20 novembre*, Paris, l'Arche, 2006

Norén, Lars, *Munich-Athènes*, Paris, L'Arche, 1992

Novarina, Valère, *La scène*, Paris, P.O.L, 2003

Richter, Falk, *Trust*, suivi de *Nothing hurts*, Paris, l'Arche, 2010 (*Nothing hurts* date de 2005)

Vinaver, Michel, *À la renverse*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1980 pour la première version,

Vinaver, Michel, « À la renverse », in *Théâtre complet 4*, Arles, Acte Sud, 2002

Vinaver, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, l'Arche, 2003

Corpus musical :

Aperghis, George, *Die Hamletmaschine Oratorio*, Paris, Durand, 2000 [consulté ici : https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kemuLBXereU3xlnri35vkBpA0SoAuSQs8 le 09/11/2023]

Aperghis, George, *Machinations*, Durand, 2000

Ferrari, Luc, *L'escalier des aveugles*, Musidisc, 1991

Martínez León, Álvaro, *Le voisin d'en face*, disponible sur le Soundcloud de l'artiste [à cette adresse : <https://soundcloud.com/ÁlvaroMartínezLéon/le-voisin-den-face> consulté le 09/11/2023], et partition transmise par l'artiste

Reich, Steve, *The Cave*, Boosey & Hawkes, 1993

Penser la langue :

Benjamin, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres I*, Paris, Folio Gallimard, 2000

Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982

Castellotti, Véronique, « Langue maternelle, langue première, langue source... et quelques autres », in *La langue maternelle en classe de langue étrangère*, Paris, CLE international, 2001, p.20-27.

De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1985

Derrida, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1996
Eco, Umberto, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Éditions du Seuil, 1994
Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, les Éditions de Minuit, 1963
Observatoire Européen du Plurilinguisme, <https://www.observatoireplurilinguisme.eu/>
Récanati, François, *La Transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, « l'Ordre philosophique », 1979
Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophique*, Paris, Gallimard, 1993

Penser la musique :

Bradley, Catherine, Wolff, Christoph, Dixon, Graham, et al., « Motet », in *Grove Music Online*, article mis en ligne le 30/12/2019 [URL : <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000369371> consulté le 25/05/2021]

Cermatori, Joseph, « How to Make Sense of Music in the Theatre: A Primer for Beginners », in *Theatre Topics*, mars 2015, Volume 25, n° 1, Johns Hopkins University Press, p.67-76.

Chion, Michel, Garrigues, Juliette, « Musique contemporaine - L'évolution de la musique depuis 1945 », in *Encyclopædia Universalis* en ligne [URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/musique-contemporaine-l-evolution-de-la-musique-depuis-1945/>]

Dahlhaus, Carl, *L'idée de la musique absolue*, Genève, Éditions Contrechamps, 1997

Garrigues, Antoine, « Seconda prattica », *Encyclopædia Universalis* en ligne [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/seconda-prattica/>]

de Nys, Carl, « Oratorio », *Encyclopædia Universalis* en ligne [URL : <https://www-universalis-edu-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/oratorio/> consulté le 25/08/2023]

Mauser, Siegfried, *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, coll.« Handbuch der musikalischen Gattungen », n° 14, 2002

Olive, Jean-Paul, *Essai sur le matériau musical au début du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, Coll. Musiques et musicologie, 1998

Orning, Tanja, « Music as performance – gestures, sound and energy. A discussion of the pluralism of research methods in performance studies », in *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special Issue: « Å forske med kunsten »*, Vol. 1, 2017, p.79–94. [URL : <http://dx.doi.org/10.23865/jased.v1.946>]

von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 2010

Penser le théâtre :

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche classique, 1990

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, folio essais, 1964
- Bourqui, Claude, *La commedia dell'arte*, Paris, Armand Collin, 2011
- Danan, Joseph [dir.], Ryngaert, Jean-Pierre [dir.], *Écritures dramatiques contemporaines (1980 – 2000) : L'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, *Études théâtrales*, 2002, n°24-25
- Danan, Joseph, « Les maladies du dialogue de théâtre », in *Études théâtrales*, 2005/1 n°33, p.46-53.
- De Luca, Emannelle, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Les savoirs des acteurs italiens, collection numérique dirigée par Andrea Fabiano
- Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, éditions Buchet / Chastel, 1977
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962
- Mazouer, Charles, *Le théâtre d'Arlequin : comédies et comédiens italiens en France au XVII^{ème} siècle*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002
- Novarina, Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991
- Pavis, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990
- Plana, Muriel [dir.], Sounac, Frédéric [dir.], *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010
- Rau, Milo, *Manifeste de Gand*, publié sur le site officiel du NTGent en anglais [URL : <https://www.ntgent.be/en/wie-zijn-we/the-ghent-manifesto---mission/manifest-missie> consulté le 09/11/2023]
- Roesner, David, *Musicality and Theatre*, Farnham, Ashgate, 2014
- Ryngaert, Jean-Pierre [dir.], *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005
- Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006
- Sarrazac, Jean-Pierre [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, les éditions Circé, 2010
- Surgers, Anne, *Scénographies du théâtre occidental*. Paris Armand Colin, 2011
- Penser l'art :
- Adorno, Theodor, « Critique de la culture et société », in *Prismes*, Paris, éditions Payot & Rivages, 2003 [original : 1955]
- Adorno, Theodor, « Fragment sur les rapports entre musique et langage », in *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 [original 1963]
- Adorno, Theodor, *Dialectique négative*, Paris, éditions Payot & Rivages, 2001

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*, Paris, éditions du Seuil, 1993

Bruera, Franca [dir.], Meazzi, Barbara [dir.], *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, éditions Peter Lang, 2011

Langer, Susanne K., *Philosophy in a new key : a study in the symbolism of reason, rite, and art*, New York, New American Library, 1951

Lista, Giovanni, *Le futurisme : textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015

Matterlart, Armand, Neveu, Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Éditions la Découverte, 2003

Écrire, traduire, créer :

Agostini, René, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011

Boula de Mareuil, Marie-Isabelle, Chénétier-Alev, Marion, Hersant, Céline, Le Pors, Sandrine, Martínez, Ariane, « Hors les mots : Novarina, Angot, Guyotat, Lemahieu, Kermann... », in *Études théâtrales*, 2007/1 n°38-39, p.60-70.

Carlson, Marvin, *Speaking in tongues : languages at play in the theatre*, University of Michigan Press, 2006

Carlson, Marvin, « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », in *Études théâtrales*, 2004/2 n°31-32, p.108-11,

Caux, Jacqueline, *Presque rien avec Luc Ferrari*, Paris, Éditions Main d'œuvre, 2002

Chemama, Simon, « Recopiage et imitation », in *Agôn en ligne*, HS 1, 2011, publié le 02/09/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1810> consulté le 17/04/2020]

Courouau, Jean-François, « La plume et les langues. Réflexions sur le choix linguistique à l'époque moderne », *L'Homme* 2006/1 n° 177-178, p. 251-278.

Couture, Philippe, « Le multilinguisme scénique à Montréal : une écriture de plateau », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, 2012, p.58-62.

Daryoush, Leyli, « Quelques considérations autour d'un opéra de Steve Reich : The Cave », in *Musurgia*, vol X n°2, Paris, éditions Eska, 2003, p.29-43

Denti, Chiara, « L'hétérolinguisme ou penser autrement la traduction. », in *Meta*, 62 (3), p.521–537, 2017 [URL : <https://doi.org/10.7202/1043946ar> le 01/04/20]

Folco, Alice, Le Pors, Sandrine, Longuenesse, Pierre, Schiau-Botea, Diana, « Ce que voit l'oreille : Régnier, Maeterlinck, Mallarmé, Quillard, Yeats, Tzara, Novarina, Beckett, Sarraute, G. Stein, Vinaver... », in *Études théâtrales*, 2007/1 n°38-39, p.51-59.

- Gethner, Perry, « Une dramaturgie conçue en fonction des contraintes de la scène », in *Littératures classiques*, 2007/2, n°63, Éditions Armand Colin, p.185-196.
- Gindt, Antoine [dir.], *Georges Aperghis, le corps musical*, Paris, Actes Sud, 1990
- Hamidi-Kim, Bérénice, Talbot, Armelle, « Voyage au cœur du système, Falk Richter », in *Thaâtre. Chantier #1 : Scènes du néomagagement*, revue en ligne, 2016 [URL : <https://www.thaetre.com/2015/12/20/voyage-au-coeur-du-systeme-falk-richter/> consulté le 09/11/2023]
- Hendrickx, Sébastien, « Playful dogmatism : Milo Rau and Joachim Ben Yakoub in conversation on the Ghent Manifesto », in *Etcetera*, publié le 17/09/2018 [URL : <https://etcetera.be/playful-dogmatism/#> consulté le 09/11/2023]
- Hersant, Céline, « Dialogue parabolique et fabrique du texte chez Valère Novarina », in *Études théâtrales*, 2005/1 n°33, p.167-174.
- Hillier, Paul [éd], Reich, Steve, *Différentes phases : écrits 1965 -2016*, Paris, Cité de musique – Philharmonie de Paris, 2016
- Ipsier, Thyliia, *Sur le fil des langues et du sens : Étude comparative des traductions du Pèse-Nerfs d'Antonin Artaud (1925) vers l'anglais et l'espagnol*, mémoire de master 2 mention Transferts culturels et Traduction, soutenu en 2022, sous la direction de Bertrand Rouby et Thomas Faye, Université de Limoges
- Kershaw, Angela, *Translating war : literature and memory in France and Britain from the 1940s to the 1960s*, Cham, Switzerland Palgrave Macmillan, 2019
- Nolette, Nicole, « Du théâtre hétérolingue franco-canadien au Québec : sur *le Djibou/Dark Owl* et *Elephant Wake* », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p. 83-89.
- Orlandi, Sybille, « La machine à dire beaucoup : mécanique du fait divers chez Valère Novarina », *Recherches & Travaux*, 92 | 2018, mis en ligne le 22/05/2018 [URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/967> consulté le 09/06/2018]
- Regnault, François, « Né malentendu : autour des *Machinations* de Georges Aperghis », in *L'Étincelle, journal de la création à l'IRCAM*, publié en juin 2008 [URL : <http://etincelle.ircam.fr/793.html> téléchargé le 29/01/18]
- Schwartz, Emmanuel, « Dialogue avec Jan Lauwers », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p. 103-113.
- Sternberg, Meir, “Polylingualism as reality and translation as mimesis”, in *Poetics Today*, Vol. 2, No. 4, Translation Theory and Intercultural Relations (Summer - Autumn, 1981), pp. 221-239, version numérique mise en ligne via Jstor [URL : <http://www.jstor.org/stable/1772500>]

Szendy, Peter [textes réunis par], *Machinations de Georges Aperghis*, Paris, L'Harmattan, coll. « Compositeurs d'aujourd'hui », 2001

Vinaver, Michel, Rivière, Jean-Loup, « Prémpter tout commentaire et tout jugement », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, publié le 02/09/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1804> consulté le 17/04/2020]

Transmission et apprentissage :

Amati-Mehler, Jacqueline, « La migration, la perte et la mémoire », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2003/3 (n° 131), p. 329-342.

Anderson, Patrick, Laseldi-Grelis, « De la langue originaire à la langue de l'autre », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2003/3, n° 131, p. 343-356.

Atienza, José Luis, « L'émergence de l'inconscient dans l'appropriation des langues étrangères », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3, n° 131, p. 305-328.

Castagne, Eric, *Compétences linguistiques et intercommunication*, Reims, éditions Epure, 2013

Coste, Daniel, *La compétence plurilingue et pluriculturelle*, document en ligne, conseil de l'Europe, 2009 (première version en 1997) [URL : <https://rm.coe.int/168069d29c> consulté le 09/11/2023]

De Carlo, Maddalena, « Affectivité et acquisition du langage », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3, n° 131, p. 275-290.

Judet de La Combe, Pierre, Wismann, Heinz, *L'avenir des langues*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004

L'altérité et nous, faire groupe ou pas :

Arom, Simha, Martin, Denis-Constant, « Combiner les sons pour réinventer le monde. La World Music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme* 2006/1, n° 177-178, p.155-178.

Aubert, Laurent, *La musique de l'autre*, Genève, Georg éditions, 2011

De Carlo, Maddalena, *L'interculturel*, Paris, CLE International, 1998

Gumperz, John, *Engager la conversation : introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, les Éditions de minuit, 1989

Gumperz, John, *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, Saint-Denis, L'Harmattan, 1989

Hennion, Antoine, *La passion musicale : sociologie de la médiation*, Paris, éditions Métailié, 1993

Heulot-Petit, Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : L'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, 2011

Ladmiral, Jean-René, *La communication interculturelle*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1989

Ladouceur, Louise, « Bilinguisme et traduction ludique sur les scènes franco-canadiennes de l'Ouest », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p. 90-95.

Lehmann, Jean-Pierre, « Habiter la langue, être habité par la langue », *Che vuoi ?*, 2006/2, n°26, p.29-43.

Lira, Márcia, « Les représentations de la langue construites en langue maternelle et les transferts en langue étrangère », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2001/1, n° 121, p.63-69.

Lüdi, George, Py, Bernard, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang SA, 2003 (3ème édition)

Luise Ott, Herta, « L'Union européenne et ses langues régionales et minoritaires », sur *Vie publique*, publié le 07/08/2019 [URL : <https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/22031-union-europeenne-et-ses-langues-regionales-et-minoritaires> consulté le 09/11/2023]

Moore, Allan, « Authenticity as authentification », in *Popular Music*, Mai 2002, Vol. 21, n° 2, p.209-223.

Noujaim, Marianne, « “Le duo des dieux” : rhétoriques et montage des discours Bush / Ben Laden dans *11 septembre 2001* de Michel Vinaver », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, publié le 19/08/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1766> consulté le 17/04/2020]

Rumeau, David, « Pour une in-tuition musicale », *Sociétés* 2009/2, n° 104, p.55-63.

Saint-Pierre, Christian, « Se rencontre à mi-chemin : entretien avec Denis Bernard », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p.63-68.

Stokes, Martin, « Musique, identité et “ville-monde”. Perspectives critiques », *L'Homme*, 2004/3, n° 171-172, p.371-388.

Stokes, Martin, *Ethnicity, identity and music: the musical construction of Place*, Oxford, Berg, 1994

Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérologue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014

Warnier, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, Éditions la Découverte, 2017

Place des corps et des voix :

Delaplace, Joseh [dir.], Olive, Jean-Paul [dir.], *Le corps dans l'écriture musicale*, Arras, Artois Presse Université, 2019

Demers, Mélanie, « La danse n'est pas universelle », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p.120-124.

Dormeau, Léna, « Habiter l'instabilité, vivre dans les interstices du monde », in *En marges !*, 2021/7, revue en ligne, publié le 15/12/2021 [URL : <https://enmarges.fr/2021/12/15/habiter-linstabilite-vivre-dans-les-interstices-du-monde/> consulté le 17/07/2023]

- Ferrari, Gorgio [dir.], *La parole sur scène : voix, texte, signifié*, Paris, L'Harmattan, 2008
- Fonagy, Ivan, *La Vive voix : essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983
- Hamon-Siréjols, Christine [dir.], Surgers, Anne [dir.], *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003
- Kuntz, Hélène, « La musicalité contre le dialogue ? », in *Études théâtrales*, 2005/1, n°33, p.158-166.
- Le Pors, Sandrine [dir.], Longuenesse, Pierre [dir.], « *Où est ce corps que j'entends ?* » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Artois Presses Université, 2014
- Le Pors, Sandrine, *Le théâtre des voix : À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011
- Lortat-Jacob, Bernard, « Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne) », *L'Homme* 2004/3, n° 171-172, p.83-101.
- Pelinski, Ramon, « Embodiment and Musical Experience », in *TRANS. Revista Transcultural de Musica*, revue en ligne, 2005, n°9 [URL : <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/178/embodiment-and-musical-experience> consulté le 09/11/2023]
- Pierra, Gisèle, « Le poème entre les langues : le corps, la voix, le texte », *Ela. Études de linguistique appliquée* 2003/3, n° 131, p.357-367.
- Poizat, Michel, *Variations sur la Voix*, Paris, éditions Economica - Anthropos, 1998
- Popelard, Marie-Dominique, « Remarques sur le métissage des voix dans le dialoguer théâtral », in *Études théâtrales*, 2004/2 n°31-32, p.114-122.
- Ryngaert, Jean-Pierre, « Sur différentes façons d'être avec l'autre : réglages à vue et au présent », in *Études théâtrales*, 2004/2 n°31-32, p.161-169.
- Sarrazac, Jean-Pierre, « Un nouveau partage des voix », in *Études théâtrales*, 2004/2 n°31-32, p.13-24.
- Le réel, le trauma, le reste :
- « Actes de la journée Musique et Psychanalyse. », *Revue de Psychanalyse Hors Série*, Collège Clinique et Forums du Champ Lacanien-Pôle Ouest
- Arendt, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2002
- Baillargeon, Stéphane, « Fusillade de Las Vegas : encore un homme. Pourquoi ? », in *le Devoir*, publié le 07/10/2017 [URL : <https://www.ledevoir.com/monde/etats-unis/509896/hommes-femmes-et-armes-a-feu-aux-etats-unis> consulté le 09/11/2023]
- Barthes, Roland, « L'effet de réel », in *Littérature et réalité*, Paris, éditions du Seuil, 1982

Cantarella, Robert, Chemama, Simon, Métais-Chastanier, Barbara, « Ce qui traîne autour du lieu », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, publié le 05/09/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1783> consulté le 15/09/2020]

Diaz, Sylvain, « “Réfléchir l'événement plutôt qu'y réfléchir” : l'imitation du 11 septembre 2001 dans la pièce de Michel Vinaver », in *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, publié le 05/09/2011 [URL : <http://journals.openedition.org/agon/6582> consulté le 17/04/2020]

Féral, Josette, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc. », in Helbo, André [dir], *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2011, p37-52.

Kennedy-Kollar, Deniese, Charles, Christopher A.D., « Hegemonic masculinity and mass murderers in the United States », in *The Southwest journal of criminal justice*, Vol.8(2), 2012, p.62-74.

Leroy, Séverine, *Dramaturgies contemporaines des crimes contre l'humanité : l'écriture inquiétée*, mémoire de DEA mention études théâtrales et cinématographiques, soutenu en 2005, sous la direction de Sophie Lucet, université de Caen

Lescot, David, « Dialogue absolu et dialogue réel », in *Études théâtrales*, 2004/2 n°31-32, p.170-180.

Naugrette, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, les éditions Circé, 2004

Poizat, Jean-Claude, « Nouvelles réflexions sur la “banalité du mal”. Autour du livre de Hannah Arendt *Eichmann à Jérusalem* et de quelques malentendus persistants à son sujet », in *Le Philosophoire*, 2017/2, n° 48, p.233-252.

Saison, Maryvonne, *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998

Sermon, Julie, « 11 septembre 2001, de Michel Vinaver. Irreprésentable ? », *Agôn* [En ligne], HS 1 | 2011, publié le 22/06/2011, [URL : <http://journals.openedition.org/agon/1750> consulté le 17/04/2020]

Pendant ce temps dans le monde :

Auteur·ice non spécifié·e, « The Guardian view on languages and the British: Brexit and an Anglosphere prison », in *The Guardian* en ligne, publié le 03/11/2017 [URL : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/nov/03/the-guardian-view-on-languages-and-the-british-brex-it-and-an-anglosphere-prison> consulté le 29/04/2021]

Barba, Dorothee, « Traduction : les mots qui nous manquent », in *L'été comme jamais*, émission de France Inter, publié le 19/08/2020 [URL : <https://www.franceinter.fr/emissions/l->

[ete-comme-jamais/l-ete-comme-jamais-19-aout-2020-0](#) consulté le 03/09/2020]

Becquembois, Michel « Fini “Kiev”, *Libération* écrira “Kyiv” », in *Libération* en ligne, publié le 01/03/2022 [URL : https://www.liberation.fr/international/europe/fini-kiev-liberation-ecrira-kyiv-20220301_TXOGEIJVZGVPNMRD5GXQDJXE/ consulté le 02/03/2022]

Brigaudeau, Christel, « “Arrêtez de macroner !” : en Ukraine, la France perd la cote sur le terrain », in *Le Parisien* en ligne, publié le 11/04/2022 [URL : <https://www.leparisien.fr/international/arrete-de-macroner-en-ukraine-la-france-perd-la-cote-sur-le-terrain-11-04-2022-ZRHULCD2PRF3LCDKBXOQX3NOUI.php> consulté le 09/11/2023]

Coffey, Donavyn, « Māori are trying to save their language from Big Tech », in *Wired*, publié le 28/04/2021 [URL : <https://www.wired.co.uk/article/maori-language-tech> consulté le 30/04/2021]

Couturier, Brice, « Le multiculturalisme, une philosophie critique de la notion libérale d’État neutre. », in *Le tour du monde des idées*, émission de France culture, publié le 15/12/2016 [URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-tour-du-monde-des-idees/le-multiculturalisme-une-philosophie-critique-de-la-notion> consulté le 17/03/2019]

Diab, Khaled, « Multilingualism, speaking the language of diversity”, in *Aljazeera* publié le 24/09/2016 [URL : <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/10/multilingualism-speaking-language-diversity-161006132117067.html>, consulté le 17/03/2019]

Hardarch, Sophie, « Do babies cry in different languages ? », in *the New York Times* en ligne, publié le 14/11/2019 [URL : <https://parenting.nytimes.com/baby/wermke-prespeech-development-wurzburg?module=ptg-onsite-share&type=link> consulté le 21/11/2019]

Hirsch, Afua, « An Oscars ban for a Nigerian film shows the Academy still doesn’t get it on race », in *The Guardian* en ligne, publié le 06/11/2019 [URL : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/nov/06/oscard-ban-nollywood-film-lionheart-oscarssowhite-nigerian-film> consulté le 09/12/2019]

Louarn, Tanguy, « Pour une république française multilingue », in *Ouest France*, publié le 20/05/2017 [URL : <https://www.ouest-france.fr/reflexion/point-de-vue/pour-une-republique-francaise-multilingue-5005577> consulté le 17/03/2019]

Markowicz, André, « La guerre en Ukraine, non, ce n’est pas la Russie qui la fait, mais les chars de Poutine. », in *Le Monde*, publié le 01/03/2022 [URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/03/01/andre-markowicz-la-guerre-en-ukraine-non-ce-n-est-pas-la-russie-qui-la-fait-mais-les-chars-de-poutine_6115652_3232.html consulté le 03/11/2023]

Morris, Steven, « Māori punk band's tour of Wales puts spotlight on indigenous languages », in *The Guardian* publié le 01/05/2023 [URL : <https://www.theguardian.com/music/2023/may/01/maori-punk-band-half-time-tour-wales-indigenous-languages?> consulté le 01/05/2023]

Namkung, Victoria, « Translators, experts weigh in on *Squid Game* subtitle debate », in *NBC News*, publié le 06/10/2021 [URL : <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/translators-experts-weigh-squid-game-subtitle-debate-rcna2568> consulté le 06/10/2021]

Pajon, Léon, « Arts du spectacle : la belle leçon de plurilinguisme de “Lenga” », in *Jeune Afrique*, publié le 18/11/2016 [URL : <https://www.jeuneafrique.com/mag/373340/culture/arts-spectacles-belle-lecon-de-plurilinguisme-de-lenga/> consulté le 17/03/2019]

Pujar, Kelly, Calvados, Cédric Isham, *LABALAVI* épisode 7 : la langue de mes parents. [URL : <https://la1ere.francetvinfo.fr/labalavi-la-langue-de-mes-parents-926347.html> consulté le 16/04/2021]

R.L.G, “A long decline”, in *Prospero*, Berlin, publié le 12/02/2015 sur le site *The Economist* [URL : <https://www.economist.com/prospero/2015/02/12/a-long-decline?fsrc=scn/tw/te/bl/ed/Anxieties> consulté le 17/03/2019]

Rögnvaldsson, Eiríkur, « Icelandic language battles threat of 'digital extinction' », in *The Guardian* en ligne, publié le 26/02/2018 [URL : <https://www.theguardian.com/world/2018/feb/26/icelandic-language-battles-threat-of-digital-extinction> consulté le 30/10/2023]

Sinard, Alisonne, « Faut-il traduire la poésie ? », sur *Radio France* [URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/faut-il-traduire-la-poesie-3445568>, publié le 29/09/2017, consulté le 01/09/2023]

Todorov, Tzvetan, « Que rejette-t-on en s'en prenant au multiculturalisme ? », in *Télérama* en ligne, publié le 07/02/2017 [URL : <https://www.telerama.fr/idees/que-rejette-on-en-s-en-prenant-au-multiculturalisme-par-tzvetan-todorov,153902.php> consulté le 09/11/2023]

Annexe

Entretien avec Álvaro Martínez León

Entretien mené en juin 2018, lors de la résidence de création pour *Écoutez ce fa* en salle Guy Ropartz (Rennes), en présence de Mélanie Panaget, chanteuse travaillant régulièrement avec Álvaro Martínez León.

Dandelion Epaud : Est-ce que tu peux commencer par nous raconter ton parcours ? Comment tu en es arrivé là, ce qui toi te paraissent être les étapes importantes ?

Álvaro Martínez León : Moi j'ai commencé dans la musique du monde. J'étais chanteur et guitariste d'un groupe un peu comme Mano Negra. On retravaillait du répertoire des musiques du monde. On a fait ça un moment où à Madrid, le premier disque on l'a enregistré en 1998. On a commencé à être connu à partir de 1997. C'était un moment où il n'y avait presque pas d'immigration en Espagne encore. L'Espagne restait encore ouverte. C'était juste le moment... On a fait ça d'une manière un peu militante, c'est-à-dire que tous ces gens qui arrivaient on ne connaissait pas leur culture. Et nous on voulait donner à connaître leur culture un peu. En tout cas nous on voulait démontrer qu'on s'intéressait à ça. On voulait retranscrire ou s'inspirer de ces musiques pour aller quelque part. Donc on était un peu pionnier à Madrid à faire ça. Sinon il y avait d'autres groupes qui faisaient ça, qui étaient un peu aussi pionniers, mais à Madrid on était pionnier dans cette démarche. Du coup, disons que là j'ai vécu pour la première fois tout ce qui était d'être sur une scène, devant un public. Parfois, on pouvait avoir cinq cents personnes, mille personnes. Une fois, j'ai chanté, on faisait la première partie d'un groupe assez connu en Espagne donc j'ai pu jouer devant vingt mille personnes. Ça, c'était vraiment l'expérience la plus impressionnante, chanter devant un grand public. Et puis je me suis beaucoup intéressé aux musiques du monde, j'ai voyagé au Maroc pour découvrir des musiques qui étaient un peu des musiques de transe ou des choses comme ça. J'avais commencé aussi à faire un peu de flamenco. J'étais allé dans le sud de L'Espagne quelque temps pour apprendre à jouer de la guitare, mais vraiment dans la rue. Donc j'allais dans un parc tous les après-midis pour jouer avec des gars qui fumaient des pétards dans la rue, et qui jouaient de leur guitare. En même temps, je faisais des études de musique classique. J'ai toujours travaillé dans la musique populaire et fait des études classiques ou du jazz. Je suis parti de ce groupe en 2000 et quelqu'un a pris le relais. À ce moment-là j'ai décidé de rentrer. J'avais vraiment besoin de connaître le monde de la musique traditionnelle depuis l'intérieur et je suis devenu guitariste flamenco. Donc j'ai vécu pendant quatre ans, depuis l'intérieur, ce que c'était que d'être guitariste

flamenco. Et à l'époque, j'avais comme idée de faire quelque chose un peu comme Astor Piazzola avait fait avec le tango. Je voulais le faire avec le flamenco, en continuant mes études de classique, tout en faisant du flamenco pour à un moment donné composer une musique qui serait un peu une rencontre de ces deux musiques-là. Entre-temps, j'ai découvert ce que c'est que le monde de la musique traditionnelle, tout le système musical et social. Ça a fini par me fatiguer un peu parce que je n'étais pas du Sud, ni gitan, ni d'une classe plus ou moins populaire. Je venais d'une classe avec plutôt des parents un peu intello, tout ça. J'ai eu beaucoup de mal à m'adapter au monde du flamenco parce que j'étais vraiment un extra-terrestre. Donc en 2004 je suis arrivé à Paris avec l'idée de continuer ce projet de faire du flamenco mélangé à de la musique classique, pour étudier l'orchestration, l'écriture, tout ça. Et j'ai découvert la musique contemporaine un peu à Paris. À ce moment-là, je me suis arrêté de jouer et je me suis consacré aux études de musique contemporaine. J'ai fait six ans d'études comme il faut, orchestration, instrumentation contemporaine. Après j'ai fait deux ans d'études de direction. Depuis quelque temps, je dirige des chœurs, parfois des orchestres aussi, et je fais des projets de composition. Au début, quand j'ai fini mes études de composition j'étais dans quelque chose d'on va dire assez académique. Je suivais un peu la ligne qui est plus présente en France, qui est un peu un espèce de post Lachenmann, post Sciarrino, c'est-à-dire travailler sur le timbre, chercher des timbres un peu inouïs et tout ça. Donc mes premières compositions elles allaient un peu dans ce sens-là. Je continue à faire une référence à l'identité culturelle en unissant ce langage des timbriques de la musique contemporaine avec des extraits de musique du monde que je ramenais. Mais c'est vrai qu'il y a eu un autre versant qui m'a beaucoup influencé c'était le travail de Georges Aperghis. La toute première pièce que j'ai composée en dehors de mon cursus de composition c'était *Le Voisin d'en face*. Donc là, je travaillais que sur la phonétique. La question de l'identité culturelle était très importante parce qu'il y avait un contraste entre la phonétique de l'arabe et la phonétique du français. Effectivement, plus que d'être dans une recherche de timbrique un peu inconnu, un peu inouï, j'étais plus sur mettre en scène un espèce de conflit social entre guillemets, et comment le mettre en scène sans paroles, ou avec très peu de paroles et par des messages sonores autres que ceux de la parole. À partir d'un moment j'ai laissé de côté tout ce travail timbrique puisque mon intérêt c'était de questionner la culture, comment la culture fonctionnait. J'ai essayé de partir de la culture même. Donc maintenant je pars d'espèces de ready-made culturels, de choses qui existent déjà au préalable, comme c'est le cas de cette pièce qu'on travaille. Je travaille à partir d'extrait de choses que je relève sur internet et à partir de là je refais des montages pour voir comment ça résonne. Voilà, c'est mon début et aujourd'hui on en est là.

D. E. : Ce sera donc notre transition puisque tu as abordé toi-même la pièce du Voisin d'en face sur laquelle je travaille. Comment as-tu travaillé sur ces deux langues-là ? Est-ce que tu parles l'arabe ? Sinon comment l'as-tu abordé ? Comment t'y es-tu pris ?

A.M.L. : J'ai cherché un arabophone, j'en ai trouvé un qui en plus avait comme métier d'apprendre aux gens qui ont des problèmes de langage à prononcer bien. C'était une fille qui était orthophoniste, bilingue français et arabe. C'est elle la première qui m'a introduit à la phonétique. Mais moi je ne parle pas l'arabe en fait. Je lui ai demandé de m'apprendre quelques phrases que je voulais introduire, et de m'apprendre à bien prononcer les mots particuliers. J'ai d'abord travaillé avec elle. Ensuite, j'ai travaillé avec un autre ami aussi, qui m'a aidé, toujours avec la prononciation. Il m'a traduit trois ou quatre mots, quelques phrases dont j'avais besoin. Mais je ne parle pas arabe non.

D.E. : Comment as-tu travaillé ça avec tes chanteurs et chanteuses ? C'est souvent un problème qui revient au théâtre ou au cinéma quand des acteurs et actrices se retrouvent à devoir parler des langues qu'ils ne connaissent pas, c'est des fois plus ou moins aléatoire.

Mélanie Panaget : C'est pas facile !

D.E. : Comment est-ce que vous vous y êtes pris ?

A.M.L. : Alors la première fois que je l'ai créé c'était à Paris et là pour le coup j'ai fait venir Mariem à l'époque, celle qui était orthophoniste et bilingue. Donc elle a un peu aidé les chanteurs. La deuxième fois que je l'ai fait, c'était avec l'ensemble rennais Sussistinako dont Mélanie fait partie. Et là, c'était moi qui leur transmettais. "Cette voyelle on la prononce comme ça". C'est surtout les consonnes gutturales, qui ne sont pas évidentes... et puis quelques techniques vocales qui sont un peu personnelles à moi-même, que je leur transmets de manière orale. Ça se fait comme ça en général.

M.P. : On avait des enregistrements. Je me souviens on avait des petites pistes pour chaque son. Parce qu'on ne se connaissait pas à l'époque. On a choisi cette pièce pour la pièce. On ne connaissait pas Álvaro, mais on avait des enregistrements, et heureusement ! Parce que sinon c'était compliqué...

A.M.L. : C'est Mariem effectivement qui a fait les MP3 avec chacun des phonèmes.

M.P. : Pour le trio qui faisait la partie arabe, c'était essentiel

D.E. : Ça m'intéresse notamment parce que l'un de mes axes de recherche c'est le rapport entre sens et son. Notamment au théâtre, ça joue sur une autre dimension, le fait que le spectateur n'a pas forcément accès à tous les mots qui sont dits, vu qu'il ne parle pas forcément toutes les langues. Mais dans votre cas, ça peut déjà se jouer au niveau des interprètes. Donc comment est-ce que vous, vous avez pu gérer ça ? Est-ce que ça change quelque chose de dire des sons sans savoir ce qu'ils veulent dire ?

M.P. : Moi ça ne me gêne pas personnellement. Je chante dans plein de langues différentes, sans forcément comprendre, même en langue inventée. Je suis vraiment sur le son et pas du tout sur le texte. Donc ça ne m'a pas perturbée. Après je sais plus si on avait la traduction des mots. C'était des trucs assez détachés, je crois.

A.M.L. : Il y a quelques phrases, deux ou trois. Mais je ne sais pas si...

M.P. : Mais ça se répondait entre le français et l'arabe. Il y avait un parallèle entre les deux. C'est surtout ça au niveau sonore qu'on essayait de faire ressortir les mots arabes, soit au milieu de bruit blanc, ou de "shhh", tu avais plein de sons de comme ça, tu avais des syllabes en fait en arabe qui correspondaient à du français en face. C'est surtout ça qui nous a aidés à monter ce truc-là, plutôt que le sens.

A.M.L. : Après c'est vrai que les musiciens en général on a une éducation où la musique c'est comme une langue à part. C'est-à-dire qu'on a l'habitude de faire les mélodies en faisant "lalala tatata". Donc a déjà un entraînement de travail phonétique sans se poser de questions parce qu'on travaille le rythme et la hauteur. Donc travailler avec des phonèmes dans des bouts de langue qu'on ne comprend pas

M.P. : ça ne nous gêne pas.

A.M.L : À moins que ça soit de l'opéra dans lequel il y a une vraie histoire, où il y a un moment dramatique, un moment comique.

M.P. : Mais là l'histoire elle est dans le son, c'est le son qui fait l'évolution de la pièce.

A.M.L. : Oui, c'est la musique qui porte une certaine tension où la narrativité est portée par le son, par l'intensité du son. En fait, c'est des réflexes d'écriture de musique, on va dire, entre guillemets, conventionnelle. Le fait d'aller chercher quelque chose de plus dense, de plus léger, ça va un peu dans ce sens-là.

D.E. : Comment travailles-tu ça ? Tu l'écris toi d'abord et ensuite tu le proposes à des interprètes ? Tu travailles directement avec eux et ça s'écrit ensemble ? Comment vous travaillez ça ?

A.M.L : Ça à l'époque c'est le système conventionnel du compositeur contemporain. Tu écris tout à la maison. Tout tout tout, tout seul. La partition elle est finie, tu la rends aux musiciens et après tu fais deux ou trois répétitions, ça se réajuste s'il y a quelque chose qui ne marche vraiment pas et c'est joué. Par exemple, ce qu'on fait ici pour cette pièce où c'est la quatrième résidence et chaque résidence durait une semaine, et que la pièce se transforme et se réécrit à chaque fois, c'est la première fois que je fais ça. En général, le mécanisme de la musique classique, la musique s'invente, entre guillemets, ça fait que tu arrives avec ta partition, ta partition elle fonctionne et s'il y a quelques trucs à ajuster tu l'ajustes en deux trois répétitions et c'est fini.

D.E. : ça va peut-être être une question bête vu que je viens du théâtre, mais comment tu sais que ta partition fonctionne avant d'avoir pu l'entendre ?

A.M.L : Parce que tu as fait cinq six ans d'études avant pour ça. Ton prof il te dit "non, mais ça ça va pas marcher, ça ça va pas marcher".

M.P. : Alors pourquoi sur une pièce comme ça ce n'est pas le cas ?

A.M.L. : Parce que je savais que j'avais des résidences devant moi ! Du coup, je me dis "ça on va pouvoir le tester, si ça ne marche pas on le changera".

D.E. : c'est le fameux théorème "plus on a du temps plus on en prend" en fait ?

A.M.L et M.P. : C'est ça !

A.M.L. : Après il faut dire, quand on se lance un peu dans l'inconnu, ce qui a été pour moi le cas pour cette pièce et les dernières choses que j'ai faites, il faut pouvoir beaucoup tester. Et on teste beaucoup quand on a... Je pense qu'effectivement j'aurais pris beaucoup moins de risques si je n'avais pas eu ces conditions. Mais je pense que je serais allé moins dans l'évolution que j'ai envisagé de porter dans mon travail. Donc effectivement c'est beaucoup plus long, mais j'apprends beaucoup plus de choses que si j'avais fait une partition, qu'elle avait été créée, et que après ciao, il faut passer à un autre projet.

D.E. : Du coup, sur scène, comment se retranscrivait cette pièce-là, le Voisin d'en face ? J'ai pu voir dans tes différentes pièces qu'il y avait toujours un travail scénique assez écrit. Pour le Voisin d'en face ça donnait quoi ?

A.M.L. : Ce n'était pas du tout écrit. C'était juste les deux groupes de trois personnes, qui doivent être chacun d'un côté. Au début, j'avais trouvé une différenciation trois hommes et trois femmes, parce que normalement on divise comme ça les chœurs. Mais quand je l'ai créé la première fois, je me suis rendu compte qu'il ne fallait pas du tout diviser comme ça les gens, mais par rapport à leur capacité à se sentir à l'aise avec la prononciation de l'arabe, qui allait poser plus de problèmes. C'est ça qui conditionne le fait d'avoir un groupe d'un côté, un groupe d'un autre côté. Un groupe plus à l'aise avec l'arabe, et un groupe qui va être plus à l'aise avec le français. Ça avait été fait par un groupe en Hollande. Et à l'époque... je me souviens plus comment on avait fait... est-ce qu'on avait un groupe d'hommes et de femmes ? En tout cas l'idée c'est que les groupes soient divisés. Après, il n'y a pas vraiment de mise en scène. On pourrait imaginer faire un truc assez littéral. Genre mettre un groupe d'un côté de la salle, un groupe de l'autre côté de la salle, et le public dans la fosse, que ça fasse vraiment deux voisins qui se parlent d'un côté à l'autre, ça pourrait être une idée. C'est ce qui me vient comme ça en tête du fait qu'en ce moment je fais de plus en plus de choses immersives. Je m'intéresse au théâtre immersif. Mais après je n'aurais pas fait un travail de corps, l'important c'est qu'on puisse surtout se concentrer sur la sonorité de la langue. En fait, c'est ça qui m'intéresse. Peut-être, ça aurait fonctionné avec deux balcons, un balcon là un balcon là, qu'on sente la sonorité

des sons qui traverse la salle d'un côté à l'autre, comme un espace de match, comme celui de Mauricio Kagel. Ça aurait pu être ça.

D.E. : Donc le rapport au public était vraiment frontal sur cette pièce-là.

A.M.L. : oui.

D.E. : Quelles ont été les réactions du public sur cette pièce-là ?

A.M.L. : La première fois, ça avait été créé à Madrid... À Madrid, j'ai eu de bons échos. Je l'avais d'abord enregistrée avec un groupe à Paris, mais la pièce n'avait pas été créée. Elle a été créée à Madrid par un groupe d'étudiants. J'ai eu de bons retours, sauf mon frère qui était avec moi et qui m'a dit "mais qu'est-ce que c'est bizarre ce truc Álvaro !". Mon frère ses goûts musicaux c'est la pop des années 80 anglaise. Donc effectivement... Il ne savait pas que c'était ma pièce, il y en avait plusieurs dans le concert, et vraiment "putain qu'est-ce qu'elle est bizarre cette pièce..."

M.P. : Tu es en train de tacler ton frère toi.

A.M.L. : Ha non non non, mon frère je l'aime beaucoup.

D.E. : Tu tacler ton frère qui taclait ta propre pièce.

A.M.L. : Voilà. Il taclait ma pièce, mais je ne lui en ai jamais voulu en fait. Il n'y a aucun souci. Et après quand ça avait été fait ici à Rennes en 2011, je me souviens plus trop de l'accueil... Je crois que c'est une pièce qui marche assez bien en fait.

M.P. : Elle a été bien reçue oui.

A.M.L. : Je pense qu'elle est assez directe, assez accessible.

D.E. : Honnêtement, c'est aussi pour ça que je l'avais choisie... J'avais passé une semaine à écouter plein de choses de théâtre musical, plus ou moins très bizarre, et quand j'étais tombé

sur ton travail c'était "oh je comprends ce qu'il se passe". C'est aussi ce qui m'avait intéressé, le côté plus accessible, même si on n'a pas bac +15.

A.M.L. : J'essaie toujours de chercher ça, que ça soit assez accessible, depuis le départ que je fais de la musique. Je pense que c'est dû au fait d'avoir commencé dans la musique populaire. Il y a tout un côté de la musique contemporaine qui est hyper codifié et qui ne me plaît pas. J'essaie de faire accessible, après si je réussis ou pas, c'est autre chose... le défi !

D.E. : as-tu l'impression que ça a pu être reçu différemment en fonction de là où tu l'as jouée ? Tu disais qu'elle a été jouée à Madrid, à Rennes, en Hollande aussi.

A.M.L. : À Amsterdam oui. Les conditions de création étaient un peu étranges donc du coup la pièce est un peu passée à la trappe, mais je pense que c'est parce que juste avant il y avait eu une pièce qui était amplifiée. Du coup, il y a un gros son qui venait vers le public. C'était un grand auditorium. Donc il y a eu une pièce qui était amplifiée et juste après c'était six personnes qui faisaient "mememe pepepe". Les deux tiers du public avaient eu une sensation assez mitigée. Je pense que ça vient de là, parce que la pièce elle est géniale toute façon ! Il n'y avait pas de raison que les Hollandais aiment moins que les Rennais.

D.E. : Je me pose la question parce que le rapport France-Algérie c'est très tendu, encore aujourd'hui. C'est pour ça que ça m'intéressait. Parce que quand tu parlais d'ancrage culturel, typiquement là ça relève des questions très tendues encore maintenant.

A.M.L. : Bien sûr oui. En fait moi ce qui m'est arrivé, c'est que quand je suis arrivé en 2004, et que je commençais à rentrer dans le monde de la musique contemporaine, j'ai découvert tout un milieu qui se posait des questions par rapport à la physique du son, tout ce qui est le spectralisme qui part de la physique du son, de la matière sonore, de matériaux musicaux... donc un monde très très théorique. J'ai été voir un peu Georges Aperghis. Aperghis, il a plus un rapport avec le monde, mais ça reste quand même assez abstrait dans son travail. Et il n'y a pas vraiment de parti pris politique j'ai l'impression chez la plupart des créateurs de musique contemporaine. Moi j'étais à Paris un jour et je me disais "mais tous ces gens-là ils ne parlent pas de cette réalité sociale qui est Paris". Pour moi, c'était nouveau d'habiter dans une ville aussi cosmopolite. Madrid c'est une grande ville, mais pas aussi cosmopolite. Je découvrais nombre de choses, comme effectivement la tension entre Algériens et Français, entre certaines

parties, en tout cas cette histoire qui n'est pas encore résolue. Cette mémoire historique qui n'a pas encore été résolue par rapport à la guerre d'Algérie, tout ce que ça provoque comme tension sociale, etc. J'ai toujours regardé ça un peu comme un observateur extérieur. Et du coup cette pièce elle était motivée par ça et par mon envie de profiter aussi des possibilités expressives de la musique contemporaine qui ne se trouvent pas dans d'autres arts, c'est-à-dire tout ce qu'on peut demander à des musiciens contemporains de faire que d'autres musiciens ne seraient pas capables de faire, de profiter de ça pour parler des questions politiques qui m'intéressent qui souvent ne sont pas présentes dans la musique contemporaine. D'ailleurs, c'est un peu ce qui s'est passé dans cette pièce qu'on est en train de faire maintenant. Quand j'ai commencé à l'écrire, je croyais que j'étais en train de faire quelque chose de très très original, qui n'avait jamais été fait, je dis ça entre guillemets. Mais j'ai découvert qu'il y a d'autres gens qui font ça dans d'autres milieux. J'ai entendu parler de la pièce *Parlement* de Joris Lacoste, de *L'encyclopédie de la parole* quand je parlais à quelqu'un de ce projet-là. Donc j'ai été voir cette pièce, et je me suis dit "dis donc, il y a énormément de ressemblances avec ce qu'on est en train de travailler avec Mélanie". Et puis j'ai découvert une autre artiste qui s'appelle Violaine Lochu qui travaille un peu pareil, par collage. Elle c'est plutôt une plasticienne, donc c'est plus conceptuel, c'est plus dans le discours qui précède la pièce que ça se passe. Mais en musique contemporaine pour l'instant je n'ai pas trouvé... la seule pièce qui me rappelle ce qu'on est en train de faire c'est le *Triband* de Mauricio Kagel. Tout ça pour dire que je continue un peu dans la même veine du *Voisin d'en face*.

M.P. : une dimension politique quoi.

A.M.L. : une dimension politique, sociologique, des tensions, des rapports entre les groupes sociaux ou entre l'individu et le collectif...

M.P. : et l'éthologie !

A.M.L. : Ha l'éthologie oui ! Ce projet à la base c'était le troisième volet d'un triptyque. On voulait faire un triptyque avec deux autres pièces. Une première pièce que j'avais faite avec Mélanie et un autre chanteur. C'était une espèce de grand collage aussi entre des chants d'animaux, de parades amoureuses, des insectes, des oiseaux, des mammifères, un duo de la *Traviata* de Verdi et un chant inuit de gorge. Donc tout ça, ça se mélange pour questionner un peu les chants d'amour de l'opéra. Il y a un peu de parodie, mais aussi une espèce de vision

x

évolutionniste des duos d'amour de l'opéra. Donc là il y a eu un premier aperçu de la question de l'espace. C'est là que l'éthologie a commencé à rentrer, j'ai commencé à m'intéresser au comportement animal, et au comportement des humains vus en tant qu'animaux. Suite à ça, j'ai fait une pièce pour douze chanteurs, *Traveling* qu'on devait faire, mais qu'on n'a pas réussi à faire. C'est complètement immersif et l'idée c'est de voir comment l'espace peut être rempli de sons par un chœur qui est mêlé au public et de quelle manière les chanteurs évoluent dans l'espace, créent des situations qui sont à la fois sonores, et à la fois créent une tension dans l'espace en fait. C'est du théâtre immersif. Et cette troisième pièce, *Communauté affective*, la question de l'animal, ou de l'animalité éthologique, elle est moins présente de manière apparente, mais elle est un peu sous-jacente dans tout ce qui touche aux voix. Comment Mélanie module sa voix, comment sa voix est sur certaines hauteurs. Par exemple, on commence au début d'un fa quand on est en train de présenter un discours, au fur et à mesure qu'on veut monter en tension, soit on va dans le médium aigu soit on va dans le grave, parce que le grave est utilisé pour faire peur parfois, ou le médium aigu pour créer une certaine alarme. Et quand on veut aller vers l'euphorie ou l'hystérie, on va vers des fréquences et des notes plus aiguës. Tout ça est plus étudié du point de vue de la perception irrationnelle on va dire, qui est plus étudiée par l'éthologie et les sciences cognitives.... Et je ne sais pas pourquoi j'en suis arrivé là. Il n'y a pas beaucoup de rapport avec *le Voisin d'en face*...

D.E. : ça ouvre sur d'autres choses de ton travail.

A.M.L : voilà, de ces dernières années.

D.E. : D'autres pièces de ton travail m'intéressaient, même si elles ne correspondaient pas aux bornes temporelles de ma thèse. J'aimais beaucoup aussi Internazionale Doppler. Je trouvais très intéressant de reprendre les hymnes en plusieurs langues et de les décaler au fur et à mesure.

A.M.L : C'est une idée qui est restée là pour faire un truc plus grand en fait. On a joué ça à plusieurs dans un espace ouvert, et fait par tout un tas de participants amateurs. C'est un truc qui est pas très compliqué à faire. Mais c'est resté un peu ébauche, justement par rapport à la question de l'hymne, de l'interprétation, de la création de ce qu'on appelle les communautés imaginaires.

D.E. : Je trouvais ça intéressant, notamment parce que dans les pièces sur lesquelles je travaille il y en a plusieurs qui jouent aussi avec ça, qui vont se servir du plurilinguisme pour jouer avec l'imaginaire qu'on accole à ces langues-là, soit pour donner raison à cet imaginaire, soit pour le détourner complètement. J'ai une pièce comme ça où il y a de l'allemand. Ce qui est "drôle" c'est que le personnage principal est allemand, ça se base sur des faits réels, mais il n'y a que deux phrases en allemand dans tout le texte, qui sont le terme allemand pour holocauste, et "vous voulez la guerre totale" qui est une phrase d'un grand général allemand. Et ce sont vraiment les deux seules phrases en allemand de toute la pièce, alors que le personnage lui-même dit "vous nous avez collé la responsabilité de la Seconde Guerre mondiale alors que nous on n'était même pas nés".

A.M.L. : c'est la dette quoi...

D.E. : oui. Donc j'ai plusieurs pièces qui sont vraiment sur cette utilisation de l'imaginaire qu'il y a autour de la langue. Ça peut être aussi des bouts de chanson en anglais qu'on connaît tous. D'où le fait que j'avais beaucoup aimé ton travail sur cette pièce aussi justement.

*D.E. : Tu me disais que ce n'était pas encore trop le cas dans *Le Voisin d'en face*, mais ce n'est pas grave, quel est le rapport au corps que tu as dans ces pièces-là ? C'est une autre thématique qui m'intéresse beaucoup, le trio entre la voix, le corps, la langue qui prend une autre dimension avec cette multiplication des langues.*

*A.M.L. : Je pense que là où je l'ai le plus exploré c'était dans *Travelling*. Pour moi, ce n'est pas seulement la question du corps. Cette division du corps et de l'esprit que j'ai découverte un peu en arrivant en France, je ne sais pas, je trouve que c'est une espèce d'idée...*

D.E. : je sais que dans le théâtre, nous on a hérité ça des Grecs et on rame encore pour...

A.M.L. : J'aime bien je n'ai jamais échangé sur cette question... Moi je l'interprète plus du point de vue de l'espace en fait. Je m'intéresse beaucoup à ce qu'on appelle la proxémie. C'est une relation cognitive. Le premier à avancer cette théorie c'était Edward T. Hall et du coup il a fait une classification de la distance entre les personnes par rapport et à la culture. C'est un livre qui date des années 50 et il dit que dans le monde arabe pour se parler on se parle de beaucoup plus près que dans le monde occidental. Donc il a mesuré quelles étaient les distances entre les

personnes. Il parle de la distance intime, la distance publique, la distance interpersonnelle, je me souviens plus trop. Disons que cette question de la distance pour moi crée des espèces de mises en scène, de mises en situation en fonction de la distance entre les interprètes. Qu'est-ce qu'ils créent quand ils sont proches ? Et quand ils sont séparés ? Et faire expérimenter ça au public en fonction de leur situation par rapport aux acteurs, aux comédiens aux chanteurs. Je pense que je m'intéresse plus à la question de la division de l'espace. Comment l'espace il se répartit. On peut parler de la question du territoire aussi. Comment le territoire concret... est-ce qu'on inclut dans ce territoire, est-ce qu'on est exclu ? Est-ce qu'on est opprimé par ce territoire ? Quatre personnes, elles forment un cercle elles créent un territoire. Si ce territoire est inclusif, il inclut les gens qui sont dedans, ou il est peut être exclusif, s'ils se retournent vers eux, s'ils se retournent vers l'extérieur, ça va appeler les gens à venir vers eux donc il y a tout un tas de petites subtilités qui se produisent, des relations entre les personnes en fonction de comment cet espace il se modifie. Et donc la question des langues... effectivement cette pièce *Travelling*, elle est censée, si un jour elle voyage, être réinterprétée en fonction du pays où elle arrive. C'est-à-dire qu'il y a plusieurs choses qui doivent être jouées dans la langue locale, et il y a certains passages dans lesquels on doit prendre du folklore local, très connoté. Ça ne marchera pas de faire *les lacs du Connemara*, comme c'était dans la version originale en France. Personne ne saura ce que ça veut dire les lacs du Connemara, qui est Michel Sardou, etc. Là, il y a effectivement la question de la langue. Tel que je l'avais conçu, si un jour on m'appelle en Allemagne pour le faire, j'ai besoin d'un correspondant local qui puisse m'expliquer.

D.E. : c'est presque une approche sociolinguistique en fait à ce stade. L'idée de l'approche sociolinguistique, c'est que tu n'as pas nécessairement besoin de connaître la langue que tu étudies pour l'étudier, mais tu as des locuteurs natifs qui vont pouvoir t'éclairer sur l'ancrage de telle ou telle tournure, ou expression.

A.M.L. : C'est ça. L'idée c'est que ça soit ça avec l'hymne local aussi. À un moment donné les gens changent la Marseillaise, ça, il faut le faire avec l'hymne local. Il y a effectivement quelques expressions qui doivent être faites en local aussi pour que ça ait un effet beaucoup plus fort aussi. En surtitré ça ne marcherait pas.

D.E. : puis vu l'espace dans Travelling, où est-ce qu'on mettrait les surtitres...

A.M.L. : oui en plus...

D.E. : c'est intéressant que tu en viennes à l'espace, c'est un axe que j'ai beaucoup travaillé dans mon mémoire, notamment sur à quel point dans un espace plurilingue la langue venait recréer un espace. Un peu comme des îlots culturels, dans lesquels les gens pouvaient soit s'enfermer, s'isoler complètement, en refusant l'accès à l'autre, en refusant la compréhension, etc., soit au contraire, justement faire un effort pour ouvrir.

A.M.L : Ça me rappelle que l'idée du *Voisin d'en face* aussi elle était venue aussi de ces espaces où justement on cohabite avec des langues dont on ne connaît pas le sens, mais on peut imiter le son, et parfois les gens imitent les voisins d'en face dont ils ne connaissent pas la langue, en imitant la phonétique. Est-ce que c'est un premier contact ? Ça peut être aussi la manière d'une première rivalité, d'une première confrontation. "Regarde les autres qui sont différents de nous, regarde comme ils prononcent". Je me souviens d'avoir fait un voyage aux États-Unis où j'ai eu affaire à quelqu'un qui me traitait d'hispano en mimant la langue avec l'accent. Je pense que la question du plurilinguisme, je me la suis moins posée en fait. Je me pose plus la question d'à quel moment la langue ou les identités deviennent des émotions. C'est la question du foot. À quel moment, quel mécanisme anime une chanson de foot ou le mot but peut donner une émotion aussi forte, proche de celle qu'on a quand on va à un combat, juste par un mot. C'est le langage qui fait ça. Et ça, c'est quelque chose de très local et à la fois de très universel. C'est-à-dire que dire le mot goal en espagnol ou but en français, ce sont deux mots complètement différents, mais ils éveillent à peu près la même émotion, une émotion sociale partagée avec un groupe. Et pourquoi dire Espagne ? Pour moi Espagne ça peut être un truc aussi fort comme pour quelqu'un dire France alors que... À quel moment ça devient une émotion aussi forte de se sentir appartenir à un pays ? Et quels sont les mécanismes émotionnels ? Et quels sont les leviers qui font qu'on utilise cette langue ou cet hymne ou cette expression locale ? Que ça peut nous émouvoir autant et nous faire faire des folies.

D.E. : on est vraiment sur des thématiques très proches. Quand je travaillais sur mon mémoire, mes camarades avaient résumé mon travail en "qu'est-ce que la langue dit qui n'est pas la langue ?" Qu'est-ce qu'on peut mettre dans la langue qui est autre chose ? C'est finalement ce que tu dis. À quel moment un mot il se met à porter beaucoup plus que ce qu'il veut dire à la base.

A.M.L. : oui... par exemple la notion de nation. La notion "France", qu'est-ce que c'est France ? Qu'est-ce que c'est d'être français ? C'est un truc tellement vaste et tellement réduit à la fin. À la fin c'est quelqu'un qui a inventé cette identité française qui ne veut rien dire finalement. Être français c'est quoi ? C'est aimer le salé lentille ? Est-ce que c'est soutenir la langue de Molière ? Ça ne veut rien dire effectivement. Ça répond à un tas d'émotions, comme tu dis des choses qui ne sont pas dans la langue finalement.

D.E. : et pourtant avec lesquelles on fait aussi sans s'en rendre compte, dans les conversations de tous les jours, dans le tissu social. Je ne sais pas si c'est quelque chose que tu explores aussi. Dans mon travail, j'essaie de voir aussi à quel moment la langue c'est quelque chose qui est géré et par l'individu et par la société. Savoir à quel moment ça fait lien, puisque la langue va permettre aussi bien de construire l'individu que la société. On ne va pas forcément tous donner le même sens à un mot. Ça n'a pas le même sens quand toi tu dis Espagne et quand moi je le dis, on dit le même mot, mais on ne dit pas tellement la même chose finalement. Je trouve intéressant de voir comment dans des oeuvres théâtrales ou musicales cette jonction peut se faire aussi finalement.

A.M.L. : Effectivement, je pense que dans le monde musical la jonction se fait dans les mélodies qui ont marqué certaines étapes de notre vie en fait. Par exemple les tubes qu'on a écoutés quand on était adolescent, les chansons d'enfance. Ces choses-là marquent l'identité finalement. Et donc effectivement, quand on retrouve une personne, un groupe de personnes qui ont écouté la même chanson à une même époque de la vie, si on retrouve des gens qui pendant l'adolescence ont écouté le même groupe de musique que nous, et qui ont exactement la même chanson, on va avoir un moment de connexion collective où entre deux personnes très fortes. Alors que si ça, ça n'arrive pas, on n'aura plus de mal si on n'a pas eu ce patrimoine musical commun, si on cherche une empathie, il faudra la chercher sur d'autres référents. Mais ce qui est sûr, c'est que ces chansons-là, ces mélodies-là, elles créent un lien social très fort.

D.E. : C'est quelque chose que tu explores aussi cette construction de la communauté dans de différentes œuvres ?

A.M.L. : Avec Trafic on a fait un projet qui a duré trois ans autour des chansons d'enfance des habitants d'un quartier de Montreuil à Paris. On allait à la rencontre des habitants de ce quartier, de plusieurs quartiers en fait. L'idée c'était de couvrir le maximum, sauf que la ville elle est

énorme. Elle fait, je sais plus, 90 000 habitants. On a commencé par les quartiers du bas Montreuil qui sont les plus huppés on va dire. On a vu qu'on avait seulement accès à des gens comme nous. Alors on est allé dans les quartiers hauts de la ville. Là, on a des quartiers plus populaires. On a pu y rencontrer des gens un peu plus différents de nous. L'idée c'était de collecter ces chansons, et de faire des projets un peu radiophoniques dans lesquels on demandait aux gens ce que cette mémoire des chansons d'enfance avait éveillé. Et après on leur a proposé de créer des choses à partir de ces chansons d'enfance, faire de la co-création. On a réussi à faire avec plus ou moins de succès parce que quand on arrive dans des quartiers populaires, les gens ont d'autres chats à fouetter que se jeter dans des histoires créatives. Ils ont souvent des questions de survie ou d'organisation de tous les jours qui sont plus présentes que s'intéresser à ces choses-là. Mais cette question des chansons d'enfance a permis de faire des rencontres humaines très intéressantes. Même si les gens quand ils nous chantent une chanson d'enfance, ce que l'on recevait, c'était quelque chose de fort et d'intime par rapport à la construction de la mémoire de cette personne, de l'identité, parce que l'identité c'est la mémoire aussi. C'est ça finalement qui crée un lien, qui ne nous a pas fait créer de liens forts, mais des moments de rencontre forts, parce qu'on partageait une certaine intimité de l'identité culturelle de chacun. Donc effectivement la chanson n'était pas la même, mais le fait qu'elle appartienne à une même période de vie, ça faisait des rencontres intéressantes. Quand quelqu'un me chante une chanson de son enfance moi je vais chanter une autre chanson d'enfance et il y a tout de suite une rencontre humaine, une barrière qui est tombée, une certaine sincérité. Après on se quittait avec un sourire. Il y a une confiance qui se construisait tout de suite entre nous deux, d'avoir partagé ça pendant une heure.

D.E. : Un autre sujet qui m'intéresse beaucoup c'est la langue comme forme de pouvoir, de domination. Comment est-ce que tu abordes ça toi ? Parce que typiquement dans le Voisin d'en face on est en plein dedans, et du coup c'est intéressant parce que ce sont deux langues que tu as mises à égalité. Comment est-ce que tu traites ces questions-là ? Ou si ça t'intéresse ou pas d'ailleurs...

A.M.L. : La question du pouvoir de la langue ça m'intéresse. C'est une question que je me pose beaucoup depuis que j'ai un peu compris le pouvoir des académies de la langue des pays en fait. En Espagne par exemple il y a eu beaucoup de débats qui sortaient souvent dans les débats sur les nouvelles manières inclusives, sur le langage inclusif qui cherche à ce qu'au moins il y ait une écriture qui n'est pas de genre, ou qui inclut toujours les deux genres. Moi je suis avec

beaucoup d'intérêt par exemple tout ce qui a fait l'éclosion du mouvement des indignés, qui s'est surtout développé dans les villes, au niveau des mairies. Et maintenant, la maire de Madrid, souvent, pour parler de tous les Madrilènes, il parle de toutes les Madrilènes. Il parle souvent de toutes les personnes madrilènes. Elle change consciemment le genre. Et l'académie espagnole de la langue ne semble pas être tout à fait d'accord avec ça. Je me suis intéressé à cette question de la langue inclusive, j'ai trouvé une brochure sur internet, qui a été faite par un organisme plus ou moins officiel, qui dit comment il faut écrire et tout ça. L'autre jour pour le premier mail, j'ai commencé à l'écrire en écriture inclusive, "bonjours à tou-t-es". Mais ça fait snob... C'est difficile de sortir du moule de l'inertie. Donc effectivement cette question de l'aliénation par la langue elle m'intéresse, mais pour l'instant je n'ai pas de projet. Là, c'est vrai qu'on retombe vraiment dans le domaine de la langue, du sens, de ce que les mots portent comme sens.

D.E. : Je ne sais pas comment c'est en musique, mais en théâtre ça ne passe pas que par le sens justement. Il y a aussi toute une dimension de quelle langue on donne à entendre et quelle langue on met un peu de côté.

A.M.L. : ou qui passe plus par l'accent.

D.E. : voilà. Dans les langues qu'on donne à entendre, tu as aussi tout ce qui tient à l'hégémonie de l'anglais. Ou quand dans certaines pièces de personnages parlent des langues plus "rares", ils sont mis de côté.

A.M.L. : Donc tu parles entre les langues ? Pas à l'intérieur d'une même langue ?

D.E. : les deux finalement. Mais effectivement, il y a ces questions de l'accent, du niveau de langue. Tout ça, ça ne passe pas forcément que pas le sens, c'est pour ça que je te la pose aussi. Parce que du coup comme en théâtre ça passe aussi par la quantité, je me disais que peut-être en musique aussi il y a des modes de transcription formelle équivalente.

A.M.L. : Par moment, j'ai eu des idées par rapport à l'accent. L'accent c'est un des premiers indicateurs d'appartenance à un groupe social. On entend quelqu'un dire deux phrases, et que par l'accent et par l'intonation de la voix on peut se faire une idée du groupe social auquel il appartient. On peut se faire une idée des études, ou s'il a une partie de ses origines qui viennent

d'un certain pays, toutes ces choses-là. Ou s'il a grandi dans un certain quartier, etc. En fonction de l'âge qu'il a. Donc l'accent ça m'a toujours paru assez intéressant comme mode d'information, ça nous informe sur la personne très rapidement, sans qu'on ait à parler avec cette personne de quoi que ce soit. Mais je n'ai pas eu d'idée pour faire une pièce là-dessus. Parce qu'effectivement l'accent c'est quelque chose de tellement subtil et tellement difficile à maîtriser... il y avait un peu cette réflexion, sur la question de l'accent... le tout début de la pièce de *Le Voisin d'en face* c'est l'incapacité de se comprendre du fait que les uns et les autres ne prononcent pas de la même manière le R. La pièce elle part de ça. Y en a qui font (rlrlerle) et les autres ils font (rrrrrrrrre), moi je n'arrive pas à prononcer rlrlerle je dois faire rrrrrrrre. Et c'est ça le début du conflit, le fait de pas arriver à prononcer. La qualité de la prononciation finalement ça peut porter une violence brutale. Si on voit deux personnes qui sont de milieux sociaux très différents et qu'il y en a un qui se fait dévoiler tout de suite par son accent, il peut être très vite marginalisé par les autres. Moi c'est un peu ce qui m'est arrivé entre guillemets quand j'étais dans le monde du flamenco, du fait que je n'avais pas un accent du Sud, que je n'avais pas un accent gitan, que j'avais vraiment un accent madrilais, venu de famille qui a fait des études universitaires on va dire. Je sentais tout de suite que je pouvais être, pas marginalisé automatiquement, mais que j'étais repéré très vite comme ne faisant pas partie des standards culturels de la communauté dans laquelle j'étais quoi.

D.E. : en parlant d'accent, quand vous avez fait Le Voisin d'en face, vous n'aviez pas peur de tomber dans la caricature justement, par manque de maîtrise ?

A.M.L. : c'était une peur oui. Je me souviens plus quand je l'avais écrit. J'ai essayé de la doser... je pense que oui justement, cette espèce de caricature ça commence par ce conflit au début, je mets pas trop l'accent là-dessus. Je pars sur d'autres choses, d'autres effets de voix pour que ça ne devienne pas la question centrale. "Je t'ai dit prononce le comme ça, non j'arrive pas" ça apparaît deux ou trois fois dans la pièce mais c'est pas l'objectif principal en fait. Faudrait que je la revoie la pièce parce que ça fait longtemps ! Mais effectivement, il y a eu cette question de la caricature. "Essaye de prononcer comme ça, non t'arrives pas" ça apparaît au moins deux fois dans la pièce, au début et vers la fin. Oui c'est caricatural, mais c'est peut-être aussi pour mieux faire des choses narratives, accessibles, des petits clins d'œil qui puissent parler un peu à tout le monde, qu'on ne soit pas obligé d'avoir une grande culture, que ça puisse être quelque chose d'assez direct, au risque de faire quelque chose d'un peu caricatural.

D.E. : ce n'était pas tellement dans la narration que je le pensais. Je pense en France le cinéma est assez souvent critiqué là-dessus parce que dès qu'on a un personnage arabophone, ou un personnage noir, à chaque fois il faut qu'il ait l'accent hyper caricatural. J'avais plutôt ça en tête, où même en voulant bien faire pour la pièce, il y a un risque qu'en ne maîtrisant pas très bien, on puisse tomber dans un excès de prononciation caricaturale.

A.M.L. : ha oui ! Non les fois où j'ai travaillé avec des musiciens, des chanteurs, j'ai toujours fait au maximum pour qu'ils soient au plus fidèles, qu'ils n'exagèrent pas et que ça soit le plus naturel. C'est pour ça que toutes les fois où j'ai pu le travailler, j'ai fini par comprendre que le mieux c'était de diviser en groupe pour les gens pour qui c'était le plus naturel d'utiliser cette phonétique, que pour les autres. Pour justement éviter de faire quelque chose qui n'était pas naturel ou trop exagéré. Je me souviendrai toujours la première fois, j'avais fait avec une hispanophone, une Colombienne, et tout ce qui était r roulé, tout ça, elle n'avait aucun problème, mais tout ce qui était guttural, elle n'y arrivait pas en fait. Et elle faisait tout sauf ça. D'ailleurs, c'est une des choses qui est le plus difficile pour les gens, les sons gutturaux, c'est une consonne que les gens ont du mal à intégrer.

Titre : Plurilinguisme sur les scènes contemporaines de 1990 à 2010 : musique de la langue et bruit du monde.

Mots clés : Plurilinguisme, dramaturgie, musicalité, corporalité, communauté

Résumé : Les dramaturgies plurilingues sont sources de paradoxes. Tout d'abord, plus on multiplie les langues, moins on semble les percevoir comme des entités linguistiques autonomes, au point que le public ne conscientise pas toujours que la pièce vue est en plusieurs langues. Ensuite, alors que les dramaturgies plurilingues restent centrées sur le texte, celui-ci ne peut plus être l'unique vecteur du sens. Ainsi, bien qu'étant au centre de la création, il n'est plus qu'un élément de la représentation parmi d'autres. Les dramaturgies plurilingues obligent à reconsidérer la façon dont la langue transmet du sens : elle n'est pas qu'une collection de mots, mais bien un maelström d'imaginaires collectifs et individuels, d'Histoire(s), d'éléments culturels, de sons, de références

et d'autres fragments plus ou moins identifiables. Elles déplacent l'attention sur l'aspect musical du signifiant : l'aspect rythmique et mélodique de chaque langue devient essentiel, en donnant une importance toute particulière à la voix qui les porte. Comment alors ces œuvres parviennent-elles à construire du sens ? Comment s'y articulent les liens entre sons et sens ? Que cherche-t-on à dire quand on le dit en plusieurs langues ? Par l'analyse d'œuvres théâtrales et musicales plurilingues, et avec l'aide d'outils sociolinguistiques, il s'agira d'identifier le fonctionnement propre à ces pièces, et de mieux comprendre les raisons d'un recours contemporain au plurilinguisme.

Title : Multilingualism in modern theatre from 1990 to 2010 : the music of language and the noise of the world

Keywords : Multilingualism, dramaturgy, musicality, embodiment, togetherness

Abstract : Multilingual dramaturgy creates paradoxes. First, the more you multiply languages, the less you seem to perceive them as autonomous linguistic entities, to the point where the audience does not always have the awareness that the play they saw was in multiple languages. Secondly, even though multilingual dramaturgy is focused on the text, the text cannot be the sole carrier of meaning. Thus, even though it is at the centre of the artwork, it is nothing more than a piece of the performance among others. The multilingual dramaturgy forces us to reconsider the way language delivers meaning: it is not only a simple collection of words, but really a maelstrom of collective and individual imaginaries, of stories and history, of cultural elements, of sounds, of references and of other fragments more or less

identifiable. They shift the focus to the musical aspect of the signifier: the rhythmic and melodic side of each language becomes essential, giving a very special importance to the voice carrying them. So how can these artworks achieve building meaning? How are the connections between sounds and meaning shaped together? What are we trying to say when we say it in multiple languages? By analysing theatre and music artworks, and by using sociolinguistic tools, the point of this work will be to identify how the specific ways these artworks operate, and to better understand the reasons why contemporary theatre turns to multilingualism.