



HAL
open science

Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2021.
hal-02735487

HAL Id: hal-02735487

<https://hal.science/hal-02735487>

Submitted on 2 Jun 2020

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.

Dramaturgie vocale : L.E.M.A.H.I.E.U.

par Sandrine Le Pors (à paraître, revue *Europe*, dir. C. Brun et C. Hersant)

Langue (la)

Pétrie d'accents, de curiosités syntaxiques, de formules ou d'expressions insolites, d'invectives répétées, d'interrogatives percutantes (avec ou sans réponse), d'amorces non développées, d'élisions ou encore de bégaiements ne manquant pas de rendre les phrasés bizarres, incomplets, malades, la langue de Lemahieu ravive l'émotion du parler à travers l'écrit (dans la lignée d'un Céline que Lemahieu citait souvent), excite l'oreille et provoque l'écoute. Parlée ou chantée (tant elle est aussi parcourue de refrains lancinants, de chansons entêtantes), elle ne manque pas de souligner une collusion entre l'ordre poétique et l'ordre dramatique et d'insérer une turbulence dans l'ordre des discours. Éminemment orale, la langue de Lemahieu n'est pas pour autant celle que l'on parle. Elle est le lieu d'inventions et de détournements constants et s'origine principalement dans une attention constante portée à la voix et au corps, à leurs états. Elle nous renvoie enfin à la dramaturgie (comme exercice, comme pratique) à des questions que nous ne devrions jamais minorer : comment, au théâtre, le corps est-il donné ou non par la langue et les mots proférés ? comment la langue est-elle affectée par l'état des corps ? en quoi l'état des corps (qui ne saurait être le même le jour ou la nuit, à l'aube ou au crépuscule) est-il aussi important que la parole émise ? en quoi des paroles peuvent-elles être autant accoutrées que des vêtements ou des corps ? de quoi la langue se nourrit-elle, que dévore-t-elle ?

Engloutissement

Les pièces de Lemahieu sont des ventres nourris de références : musicales, littéraires, picturales, filmiques, aussi bien savantes que populaires. Mais elles charrient aussi avec elles bien des histoires d'engloutissement : des histoires drôles et cruelles où l'on risque à tout moment de sombrer (quand ce n'est pas

déjà fait), de brutalité et de fragilité mêlées, où femmes et hommes ne manquent ni d'arguments ni de postures cannibales, où chacune et chacun est habité par la peur continue (ou le désir, c'est du pareil au même) d'être mangé. Cette terreur archaïque, proprement enfantine, érige des dramaturgies de la dévoration et de la manducation vocale – une « manducation » où la bouche n'est pas seulement « l'organe qui parle mais qui goûte, qui éprouve¹ » et où le théâtre se fait théâtre de naissances et de morts, d'apparitions et de disparitions, de métamorphoses et de ténèbres nous intimant de regarder l'ancre de la création et le chaos dont il est issu.

Exemple : dans *L'ogre et la poupée*, apparaît une poupée de chiffon, la petite Lili, à la faveur d'un englutissement et d'un chaos orchestré par Mimmo qui détruit le monde (« bribes d'espaces mouvants, surgissants, agonisants, aussitôt détruits, aplatis, anéantis par des mains² ») avant que ne s'ensuive la construction d'un nouveau monde qui sera celui d'un théâtre et que ne surgissent un œil, puis une bouche, enfin un cri. C'est de ce *chaosmos* que naît Lili, puis, plus tard, Kouki (– « Kouki – Maman, maman... Pourquoi il fait si noir partout ? /Lili – C'est normal... c'est un théâtre³), petites créatures qui devront bientôt affronter le monde. Ainsi née du reste de sept poupées dévorées par l'ogre Harpo que ce dernier s'apprête aussi à dévorer avant que Mimmo l'en empêche, la petite Lili bientôt coupera la main de Mimmo et englutira celui qui l'avait fait naître, bondissant sur Harpo qui s'était fait « tout petit devant une poupée » (comme le chante Brassens) par amour pour elle. Petite poupée qui mastiquera Harpo, le sourire aux lèvres, jusqu'à ce que du ciel tombe un filet de sable qui la recouvrira jusqu'au cou, comme dans *Oh les beaux jours* (de Beckett).

Matière (vocale)

À la découverte du théâtre de Lemahieu, on est d'abord sidéré par la matière de sa langue, sa couleur vocale et la physique de son dire. Variant

¹ JOUSSE, Marcel *La Manducation de la parole (L'Anthropologie du geste 2)*, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1975, p. 228

² LEMAHIEU, Daniel, *L'ogre et la poupée*, Domens, 2009, p. 25.

³ *Ibid.* p. 49.

régimes de phonation, timbres et accents, croisant aussi les dialectes (*Entre chien et loup* mêlant, par exemple, le patois du Nord, le picard et le joual québécois), cultivant une verve populaire (dans la lignée d'un Queneau) mais sans cesse refaçonnée, sans folklore aucun, son écriture se compose au rythme de collisions et d'étalonnages de sons, s'ouvre à un flux ininterrompu de gammes et de tons, accueille des chansons collectées puis détournées ou inventées (et laissées parfois à la libre interprétation tant l'auteur considérait aussi que des parties dialoguées ou monologuées pouvaient être chantées et que des parties chantées pouvaient être dites), multiplie chocs langagiers, met en scène les ratages, les hésitations et les bifurcations de l'énonciation (« C'est plus de la langue que tu dérites, c'est de la poésie pure » dit Mina à Naze, la bête de foire amoureuse et bégayante dans *Nazebrook*). Peu ou prou tout s'origine et se dirige vers la voix dans le théâtre de Lemahieu – voix qui, souvent, constitue son premier matériau sonore au point que l'auteur composera ce qu'il appelait des « portrait vocaux », des textes n'existant pas en dehors de la voix de l'individu pour qui ils ont été composés (comme avec *D'siré*, *La Voix de son maître* ou encore *Une hirondelle ne fait pas le printemps* mais aussi *L'ogre et la poupée*). Exercice jubilatoire pour un auteur selon qui « écrire », c'est « cet élan insatiable de toujours vouloir ces voix de la différence, et de désirer la sienne propre à travers celle des autres⁴ ».

L'intérêt porté à la matière prend un sens tout particulier quand Lemahieu se tourne vers la marionnette. Ecrire par/pour la marionnette, c'est réactiver une posture enfantine (Daniel Lemahieu et sa sœur Lucette, enfants, créaient des spectacles de marionnettes dans leur maison à Roubaix, accueillant les autres enfants avec des tickets conçus par eux). C'est pétrir la langue et façonner ses textes en fonction des corps, des objets et des matériaux utilisés au plateau (en fonction de leur durée de vie aussi). C'est exercer, au contact de l'inerte, la voix, l'articulation et la phonation à la plastique. C'est enfin prolonger son attrait pour le surgissement de corps inouïs, dépecés ou encore raccommodés, susceptibles

⁴ LEMAHIEU, Daniel, réponse au questionnaire de Philippe Minyana, « Qu'est-ce qui vous préoccupe et provoque votre écriture ? », *Prologue, Entente cordiale, Anne-Marie*, suivi de *Paroles d'auteurs*, coll. « Enjeux », Théâtre Ouvert, Paris, 2004, pp. 137-140.

de faire surgir des champs visuels mais aussi vocaux, sonores et musicaux tout à fait singuliers.

Absent (l')

Qui est ce « m'tit », l'enfant de ce vieux couple querelleur dans *Entre chien et loup*⁵, mis en scène par le marionnettiste François Lazaro avec les marionnettes composée par Francis Marshall, l'enfant prénommé Pierrot qu'on ne verra ni t'entendra jamais mais qui n'en demeure pas moins le vecteur principal de l'*agôn* et du drame qui se joue devant nous ? Tel l'œil du cyclone qui siège au cœur des turbulences ou qui tourne en de diverses circulations autour de son centre, les remous convergent au-dessous de lui. Et le père de tressaillir, de maugréer à chacun de ses bruits supposés – « C'est lui je te dis !... Y est debout !... Je te dis qu'y est levé !...⁶ », « T'entends ?... Y renifle !... Y a pas son mouchoir ?...⁷ ». Et la mère de régler ses comptes, réplique contre réplique, poing contre poing – « T'as peur qu'y te ressemble pas... T'as peur de finir tout seul comme un chien... parce que tu l'auras mal élevé... Ben moi je vais te dire... Pas moi !...⁸ ». Et chacune et chacun de vouloir se l'accaparer – « F. -C'est à moi la première !... / H - C'est à moi aussi !...⁹ ». Ici, l'enfant qui sépare est aussi ce(lui) qui unit et qui tient (peut-être encore un peu) en vie.

Tout tourne parfois ainsi autour d'un absent dans les pièces de Lemahieu, un absent qui accapare les locuteurs ou locutrices en présence et brouille les frontières entre visible et invisible : qu'il s'agisse de ce m'tit dans la joute qui oppose un homme et une femme dans *Entre chiens et loup* ou encore de ce Frankie dans la pièce chorale *Les Baigneuses*, figure de minotaure tapi dans l'ombre, que des femmes, coupées du monde, s'apprêtent sans doute à dévorer (on ne sait de prime abord finalement jamais qui mange qui chez Lemahieu) et qu'on ne verra lui aussi jamais. Loin d'être une figure anecdotique, l'absent est

⁵ LEMAHIEU, Daniel, *Entre chien et loup* (1982), Théâtre 1, Domens, Pézénas, 1997.

⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁹ *Ibid.*, p. 157.

chez Lemahieu le point rayonnant des voix, des regards. Il se fait le creuset des pulsions et des paradoxes qui s'exaltent et s'expriment. Il dramatise et à met à nu un bouleversement des corps (défaits, épuisés ou ahuris) et des discours (amoureux, vaches ou revanchards). Figure du trouble et de la hantise, il est aussi, à bien des égards, un double ou une doublure de l'auteur.

Hospitalière (une écriture)

Pour un peu le théâtre de Daniel Lemahieu nous rendrait le monde plus hospitalier. Par sa proximité avec les plus démunis, avec ceux qui ne s'en sortent pas ou plus (« Je m'en sors pas¹⁰ » dit Rita, ce sont les premiers mots des *Baigneuses*), avec les travailleurs, avec les exclus, avec les naufragés de la vie, son théâtre accueille en son sein les sans voix, celles et ceux qui demeurent à la marge – bêtes de foire exhibées et malmenées, ouvrières et ouvriers aux corps malades et aux paroles trop longtemps ravalées, femmes ordinaires avilies ou coupées menues par l'œil masculin, squatters, chômeurs ou autres laissés-pour-compte dont les paroles autant que les corps portent les stigmates des coups reçus.

Toutes ces figures, entre cruauté et tendresse, attirance et répulsion, rires et larmes, brossent, peu ou prou, des comédies noires où le rire s'entrelace à un désarroi insupportable. De telles comédies se jouent du tragique des êtres ayant tant de mal face à la comédie de la vie mais aussi auscultent ce qui, sous couvert de justifications intimes, politiques ou mercantiles, nous dévore et nous oppresse sans que jamais les personnages ne soient les objets d'une enquête ethnologique ou sociologique. Par sa recherche continue enfin d'un dire-vrai, sans caricature ni misérabilisme, donc, Lemahieu met en scène des désirs contradictoires, des tentatives de réconfort, ce qu'il reste (ou pas) d'espoir et expose le monde dans lequel nous vivons, en pointe ses plaies béantes, ses ravages, ses outrances (de la marchandisation ou de la société de consommation,

¹⁰ LEMAHIEU, Daniel, *Les Baigneuses* (1997), Théâtre 1, Domens, Pézénas, 1997, p. 13. La formule sera reprise et répétée (dans cette pièce, et dans d'autres).

notamment). C'est ainsi également que l'œuvre de Lemahieu nous tient en alerte, sur le qui-vive.

« Il préférerait ne pas » (ou aggraver son cas)

Dans *Nazebrook*, ces mots sont placés dans la bouche de Naze : une vedette de baraque de foire qui bégaie aussitôt qu'il croise la Belle, Mina. Cette formule brève, néanmoins déroutante, vive et brutale, est une variante du « I would prefer not to » du personnage du scribe dans le *Bartelby* de Melville commentée par Deleuze. Comme dans *Bartelby*, elle se manifeste tel un « tic de langage », résonne comme une anomalie qui tient Naze à distance des autres. Mais, dans *Nazebrook*, elle est ici aggravée. Lemahieu change ici le pronom de la première personne par celui de la troisième. Ce changement accentue l'inadéquation du personnage avec lui-même et avec sa parole. Le procédé se fait aussi le théâtre d'une extériorité de la citation. La formule se fait enfin ravageuse au point que la pièce se clôt sur ces paroles de Mina : « Elle préférerait ne pas ». Obéissant au principe des vases communicants, ce qu'il y avait de malade dans Naze s'est développé chez Mina. La Belle, devenue égale monstresse à la Bête, est à son tour dans l'incapacité de dire « Je ». Ici la reconnaissance amoureuse n'en passe par l'aveu mais par le saisissement ou désaisissement du langage pris en flagrant délit d'appropriation et de contamination par la voix de l'autre. *Nazebrook*, après tout, c'est d'abord une histoire d'amour – là où chacune et chacun ne cesse de se faire et de se défaire au contact de l'autre.

Entêtement

Ecrire le tremblé (de la voix, de la peau). Ecrire (par la voix) ce que l'œil a deviné, ce qu'il a vu. Ecrire l'agonie (de la voix, du regard, des corps). Ecrire des textes muets. Des didascalies. Des drames gestuels. Des pantomimes (l'importance des actions courtes sans parole dans *Squat ta vie d'abord*). Ecrire mal. Ecrire avec. Ecrire en tête à tête (le rapport à la musique et à Berio dans *Viols*, celui à la peinture dans *Les Baigneuses...*). Ecrire par et pour le théâtre.

Ecrire le rire. Ecrire la violence. La rage. Ecrire la dépendance (et la possession, la dévoration). Ecrire des duos. Des chansons. Des portraits vocaux. Faire écrire. Ecrire pour des acteurs. Ecrire pour des marionnettes. Ecrire pour des cailloux. Le théâtre de Lemahieu ou l'entêtement de l'écriture. Cet entêtement, on le retrouvera par ailleurs à d'autres niveaux et à différentes échelles dans la fabrique de ses drames : obstination (en dépit des circonstances ou des conséquences) de bien de ses personnages (y compris dans le pire), ténacité dans les joutes verbales avec pour seul désir celui d'avoir le dernier mot (les personnages de Lemahieu ont tous, peu ou prou, une revendication très ancienne à faire valoir – quand bien même ne s'en souviendraient-ils pas toujours), engouement et retours inlassables pour certains motifs, pour certaines voix (notamment en contrepoint, celle de Marie-Lou, par exemple), répétitions continues (de sons, de mots, de de fragments) développant d'amples persistances auditives (et rétinienne)s... Toujours quelque chose persiste, insiste, dans le théâtre de Lemahieu.

Usine

Quand on dit « usine », on pense bien sûr à ces ouvrières et à ces ouvriers qui peuplent le théâtre de Daniel Lemahieu. On pense à l'évidence aussi à sa pièce *Usinage*. On pense encore à Roubaix. Mais il faudrait par ailleurs, cela on le fait moins, se rappeler à ce que l'usine a apporté à Lemahieu dans la fabrique de sa dramaturgie vocale et dans son attention portée aux trajectoires du son, à tout ce qui constitue en somme le champ vibratoire d'un texte. Ecrivant des textes sur l'usine ou sur le monde ouvrier, Lemahieu a orienté à l'intérieur de ses compositions, des inflexions de voix telles qu'il a pu les entendre à l'usine et dans le monde ouvrier. Anecdote : l'auteur m'a raconté un jour, comment, à l'usine, on n'écoute pas d'abord celui qui a le plus à dire, ni celui qui parle le mieux, ni celui qui est le plus téméraire ou le plus habile. Celui ou celle qu'on écoute, celui ou celle dont la parole nous atteint et nous touche en premier, c'est celui ou celle qui parle plus fort que les machines. Cela, Daniel Lemahieu l'avait observé, retenu. Tout ce qui tend, dans son théâtre, à accrocher les sens, à révéler un état, à commencer par sa dramaturgie vocale (et donc sa palette sonore, son

moteur rythmique, ses effets de filtrage, ses projections de voix, ses points d'écoute), en porte la mémoire.