

Du 22 mai au 1^{er} juin 2013

YLAJALI

De Jon Fosse

D'après le roman *Faim* de Knut Hamsun

Mise en scène Gabriel Dufay

CONTACT :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

Vous pouvez télécharger les dossiers pédagogiques et photos des spectacles sur notre site
www.celestins-lyon.org

Célestins
THÉÂTRE DE LYON

YLAJALI

DE JON FOSSE

D'APRES LE ROMAN *FAIM* DE KNUT HAMSUN

MISE EN SCENE GABRIEL DUFAY

Durée : 1h30

AVEC

Gabriel Dufay - *Le Jeune Homme*

Muranyi Kovacs - *La Femme*

Jean-Paul Wenzel - *Le Vieil Homme*

Antoine Bataille - *Le pianiste*

Musique : Antoine Bataille

Collaboration artistique : Pauline Masson

Scénographie : Soline Portmann

Assistant scénographie : Benjamin Perrot

Lumières : Thierry Fratissier

Costumes : Inès Dufay

Regard chorégraphique : Corinne Barbara

Régie générale / plateau : Mariam Rency

Régie lumières : Sébastien Marc

Conseiller artistique : Jérôme Bocquet

Remerciements à : Michel Archimbaud, Michel Bataillon, Katharina von Bismarck, Jean-Pierre Dufay, Laurent Lalanne, Guri Skoklefeld et Charles Tordjman

Production : Compagnie Incandescence

Coproduction : Célestins - Théâtre de Lyon, L'apostrophe - Scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise

Avec le soutien de la DRAC Île-de-France - Ministère de la culture et de la communication et le soutien de l'ADAMI

Ce texte a reçu l'aide à la création du Centre National du Théâtre.

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté.

**Dossier pédagogique réalisé par des étudiant-es de l'Université Lyon 2 en
Arts de la scène (2013) :**

**Sally Berard, Lara Boulanger, Laure-Idris Butticker, Audrey Danguin,
Mélanie Duchanoy, Lise Pallot, Rémy Plasse, Johanna Rolle, Maelig
Souchet**

SOMMAIRE

<i>Faim / Ylajali</i>	5
Knut Hamsun	6
Jon Fosse.....	7
Du roman à la pièce.....	9
Gabriel Dufay.....	10
Note d'intention.....	11
Entretien avec Jon Fosse.....	14
Une analyse de la pièce.....	15
Réflexions sur l'œuvre de Jon Fosse.....	22
L'état de faim : effets psychiques.....	25
Adaptations théâtrales.....	27
Adaptations cinématographiques	29
Documents iconographiques.....	32
Calendrier des représentations	34

FAIM / YLAJALI



© Vladimir Vatsév

Le personnage principal du roman est un jeune écrivain cherchant du travail. Il doit quitter son domicile et se retrouve rapidement sans argent et affamé. Il tient cependant à sa dignité. Il fait plusieurs rencontres dans la rue, dont Ylajali, une belle femme nourrissant son fantasme. Mais suite à la faim qui s'accroît, il devient de plus en plus fou. Cet homme est en colère contre la misère et l'environnement urbain, il essaye de lutter contre la faim et les troubles intellectuels qui en résultent.

Mais de quel faim s'agit-il ? La faim d'amour ? La faim de reconnaissance ? La faim de révolte ?

KNUT HAMSUN

AUTEUR



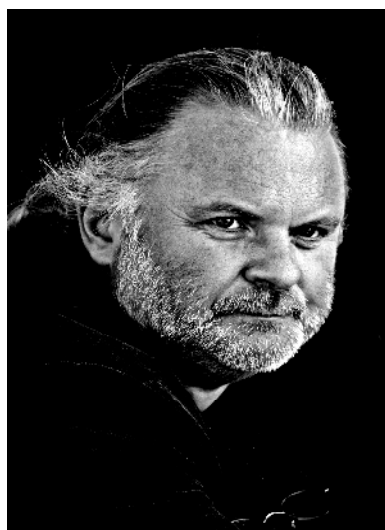
Auteur norvégien, Hamsun naît en 1859 dans un pays encore sous la domination suédoise. Il n'a que neuf ans lorsqu'il est, contre une remise de dette, laissé à son oncle pour travailler. Maltraité, il tente de se couper le pied pour échapper au travail puis s'enfuit. Cet acte annonce ce qui va marquer sa vie et son œuvre : l'automutilation.

Après des années de vagabondage, son désir de devenir écrivain l'amène à rejoindre la capitale encore appelée Christiania. L'hiver 1879 est particulièrement difficile pour le jeune homme mais lui inspire un grand livre, *Sult (Faim)*. Jusqu'alors inconnu, il devient, avec la publication de ce roman en 1890, un auteur illustre et l'ouvrage fait le tour du monde. En 1920, après la publication de *L'Éveil de la glèbe* (qui a également fait l'objet d'une adaptation cinématographique), son dixième ouvrage, il reçoit le prix Nobel de Littérature.

Pendant les années 1930, sa proximité avec le régime national-socialiste l'éloigne des Norvégiens qui vont l'ignorer, voire le mépriser. Il faudra attendre 1996 et le film de Jan Troell, *Hamsun*, pour que les Norvégiens reviennent sur l'histoire et l'œuvre de cette immense figure de la littérature.

JON FOSSE

AUTEUR



© Tom A. Kolstad

Jon Fosse naît en 1959 à Haugesund près de Bergen, sur la côte ouest de la Norvège.

Il débute comme romancier et a écrit à ce jour une trentaine de romans, de récits, d'essais, de recueils de poèmes et de livres pour enfants. Poussé par la nécessité économique et l'insistance du metteur en scène Kai Johnsen, alors directeur de la scène nationale de Bergen, il écrit sa première pièce en 1994 : *Et jamais nous ne serons séparés*.

Encouragé par son succès, il réitère son expérience théâtrale avec *Le Nom* en 1995 puis *Quelqu'un va venir* et le roman *Mélancholia 1* en 1996, deux œuvres que Claude Régy mettra en scène en 1999 et 2001, révélant l'auteur norvégien au public français. Cette même année 1996, il se voit décerner le prix Ibsen qui le consacre comme auteur dramatique. Pourtant, comme le rappelle Leif Zern, auteur de l'essai *Dans le clair-obscur : Le théâtre de Jon Fosse*, le dramaturge a souvent fait preuve d'un désamour certain pour le théâtre.

« Je suis un auteur dramatique, mais à vrai dire je n'ai jamais souhaité le devenir. Bien au contraire : je n'aimais pas le théâtre et j'ai souvent dit, dans des interviews par exemple, que je haïssais le théâtre, en tout cas le théâtre norvégien. »¹

Zern explique ce rejet du théâtre par une querelle qui opposait théâtres et auteurs au début des années 1980, ces derniers étant alors tout bonnement dénigrés par les lieux. L'une des raisons était que certains auteurs écrivaient en néo-norvégien. Cette langue est l'une des deux langues écrites officielles en Norvège et est utilisée par une minorité de Norvégiens résidant à l'Ouest du pays. Jon Fosse auteur de théâtre aurait-il ainsi pu être étouffé par des querelles intestines dues à la scène théâtrale locale ? Toujours selon les mots de Leif Zern, la haine du théâtre a été portée de tous temps par ses détracteurs, de Platon à St Augustin, mais aussi par les nombreux théoriciens désireux de renouveler totalement le théâtre en le détruisant pour mieux le faire renaître. Fosse « doutait de la capacité du théâtre à se dégager des compromissions faciles et de la tyrannie du divertissement, qui menace un art dont la survie dépend des bonnes grâces du public. »² Inscrite dans la lignée des rénovateurs du théâtre, la haine éprouvée par Fosse pour l'art qui l'a révélé, semble s'être atténuée mais son écriture pour la scène laisse paraître « une petite graine de méfiance qui, tel un désir paradoxal de vengeance est une de [ses] qualités. »³

1 Zern Leif, *Dans le clair-obscur le théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'arche, 2008.

2 *Ibid.* p. 22.

3 *Ibid.* p. 25.

Par ailleurs, dans son essai, Leif Zern explique que Fosse fait ses débuts d'auteur dramatique dans le contexte du début des années 1990. L'Europe de l'Est libérée du joug du communisme découvrait alors la guerre ethnique et le génocide tandis que la Grande Bretagne subissait les changements sociaux imposés par le gouvernement Thatcher. Prenant l'exemple de Sarah Kane et du théâtre « in yer face » ou encore de Lars Noren, il explique que ces auteurs montrent les dégradations sociales en représentant la violence sur scène (Cf Kane *Anéantis* et Noren *Réfugiés*). Reliant sa réflexion au théâtre de Fosse, Leif Zern pose la question « Jusqu'où peut-on *renoncer* à montrer un processus dramatique sans renoncer également à toute action et à toute théâtralité ? »⁴

L'œuvre de Fosse est montée tout au long des années 1990 par Claude Régy, Jacques Lassalle ou Patrice Chéreau. En Allemagne, Thomas Ostermeier est le premier à la mettre en scène. Ces artistes contribueront grandement à diffuser le théâtre de Fosse en dehors de la Norvège. L'auteur, dans un texte intitulé *Pourquoi j'écris*, se décrit lui-même comme « dépendant de l'écriture »⁵ comme on peut être dépendant du jeu ou de l'héroïne, mais il est gêné par la reconnaissance et surtout par la visibilité que lui apporte son statut d'auteur aujourd'hui célèbre. Il y déplore sa récupération par l'intelligentsia et raconte comment, comme lorsqu'il était enfant, il se réfugiait dans l'écriture qu'il considère comme « une sorte de prière presque criminelle »⁶.

4 *Ibid.* p. 30.

5 Fosse Jon, « Pourquoi J'écris » in *Rêve d'automne / Violet / Vivre dans le secret*, Paris, l'Arche, 2005, p. 180.

6 *Ibid.* p. 185.

DU ROMAN À LA PIÈCE

En choisissant de s'emparer du roman de Hamsun, *La Faim*, et de le porter à la scène, Jon Fosse ne se contente pas d'adapter le texte romanesque aux contraintes du genre théâtral : il en propose, à plus de cent ans d'intervalle, une nouvelle vision, globalement plus pessimiste.

Ainsi, dans le roman de Hamsun, le personnage principal est présenté comme quelqu'un qui, tout en souffrant de pauvreté, est animé d'espoir et lutte pour sa subsistance : régulièrement, il va chez un éditeur pour lui faire lire ses pages et, bien qu'elles soient toujours refusées, il ne s'abaisse jamais à demander l'aumône. Dans la pièce de Fosse, en revanche, le personnage de l'éditeur a disparu, et le jeune homme n'hésite pas à demander de l'argent ou encore une cigarette au vieil homme, sans aucune perspective d'évolution ou d'amélioration de sa situation. De ce point de vue, il est significatif que, dans *Ylajali*, Fosse ne se soucie pas du schéma narratif du roman, et reprenne dans le désordre des événements que Hamsun situe pour sa part au début, au milieu ou à la fin de son œuvre : la linéarité romanesque cède la place, sur scène, à une forme beaucoup plus chaotique.

De même, c'est sans grande cohérence que Fosse fait parler son personnage : à la différence du héros de Hamsun, qui explique clairement pourquoi et comment il en est venu à perdre tout espoir, à se retrouver affaibli tant psychologiquement que physiquement, le héros de Fosse, lui, passe d'une réplique à l'autre sans que l'on soit en mesure de comprendre le cheminement de sa pensée ou de ses émotions. En d'autres termes : si, dans le roman, on assiste à une dégradation, dans la pièce, le personnage est dès le départ au plus bas (on apprend très vite qu'il dort dans la rue, alors que le personnage de Hamsun arrivait toujours à plus ou moins trouver un logement, même insalubre), et aucune perspective ne s'ouvrira pour lui. À la fin de la pièce, le personnage part comme il est arrivé, et l'on peut supputer qu'il va mourir, réduit à l'état de vagabond. A contrario, dans le roman, l'histoire se termine sur une note d'espoir : le jeune homme s'en va sur un bateau, vers de nouveaux horizons, ce qui laisse supposer qu'une nouvelle vie, et probablement meilleure, l'attend.

S'il y a toutefois une ouverture possible dans le texte de Fosse, elle tient au choix fait par l'auteur de centrer l'intrigue autour du personnage féminin de Ylajali : au thème de la souffrance physique causée par la faim, s'articule ainsi celle du désir physique et amoureux.

GABRIEL DUFAY

METTEUR EN SCÈNE



Gabriel Dufay est acteur et metteur en scène.

Après des études littéraires en hypôkhâgne et khâgne au Lycée Fénélon, il poursuit des études de théâtre en tant que comédien à l'École Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris (ESAD) puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD), promotion 2007.

En tant qu'acteur, il joue sous la direction de Jean-Paul Wenzel (*Les bas-fonds*, de Maxime Gorki, *La jeune fille de Cranach* de Jean-Paul Wenzel), de Christophe Rauck (*Intendance* de Rémi de Vos), de

Wajdi Mouawad, *Littoral*, de Jean-Baptiste Sastre (*Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche), de Bruno Podalydès (*Confusion*, scénario inédit de Jacques Tati).

Il travaille également pour France Culture et participe régulièrement à des lectures: *Un secret* de Philippe Grimbert avec André Marcon (Librairie des Abbesses, 2004), *Entretiens Francis Bacon – Michel Archimbaud* avec Denis Lavant (enregistrement CD, 2005), *De l'autre côté de l'eau* de Dominique Delamotte (Musée de la Grande Armée, 2009).

En 2007, il est invité à la Villa Médicis pour des lectures de textes inédits édités par Michel Archimbaud (Denis Podalydès, Alain Satgé, Philippe Barré, Roland Barthes, Richard Peduzzi...). En 2009, à l'invitation de Marc Szuszkín, attaché à l'ambassade de France en Egypte, il participera à des lectures de textes français, organisées avec le Centre Culturel Français à Héliopolis – Le Caire.

En 2008 il crée la Compagnie Incandescence dont il est toujours le directeur. Il veut défendre un théâtre exigeant, en prise avec la société, et qui s'attache à des écritures singulières, qui invitent à renouveler les codes de l'écriture dramatique. Il s'intéresse à des auteurs contemporains comme Nathalie Sarraute, Harold Pinter, Thomas Bernhard, Evguéni Grichkovets, Roland Schimmelpfennig, Juan Mayorga ou encore Jon Fosse. La Compagnie Incandescence se propose de voir le théâtre comme un miroir de l'opacité, de la complexité de l'être humain.

Depuis 2010, Gabriel Dufay est membre de la Commission Nationale de l'aide à la création au Centre National du Théâtre à Paris.

En 2011, il prépare la mise en scène d'*Ylajali* de Jon Fosse, dont il dirige la traduction à l'Arche Editeur. Il fait une mise en espace de cette pièce en 2011 à la Maison de la Norvège, suivie d'une première performance sur en 2012 à Anglet (Aquitaine).

NOTE D'INTENTION

Enquête sur une disparition

l'étrangeté de l'existence et la matière des songes

« et mes pensées sont devenues claires / *silence assez bref* / j'ai compris que j'étais sur le point / de disparaître / *silence assez bref* / je me suis assis dans la rue / *Le Jeune Homme s'assoit* / la faim était monstrueuse / avec moi »

Ylajali – Jon Fosse

« Est-ce qu'il n'y a pas une étoile qui s'appelle Mira ? J'aurais pu me renseigner, ça ne fait rien. Mira est une étoile qui surgit, luit un peu, puis disparaît. C'est le cours d'une vie tout entière. Et toi, homme, c'est à toi que je pense. De tout ce qui vit au monde, tu es né pour presque rien. Tu n'es ni bon ni mauvais, on t'a fait exister sans but réfléchi. Tu viens du brouillard et tu y retournes, tu es d'une telle imperfection, vraiment. (...)

Tout cela, ce sont météores et comètes, ils surgissent, brillent un peu et disparaissent. Surgissent et s'en vont, comme moi, j'ai surgi et m'en suis allé. »

Sur les sentiers où l'herbe repousse – Knut Hamsun

« - Quand vous criez, qu'est-ce que ça veut dire ?

Jacques Brel – J'ai mal. Tout le monde, quand il crie, a mal. Ou alors pour vendre les journaux et c'est qu'il a faim. Tous les cris sont de la douleur... »

Entretien avec Jacques Brel

Je découvre en lisant le journal aujourd'hui qu'à Nantes, un chômeur est mort, après s'être immolé par le feu devant son agence du Pôle Emploi. Ce triste fait divers me bouleverse. L'homme en question avait annoncé précédemment son intention de mettre fin à ses jours dans un courrier électronique où il protestait contre le rejet de son dossier alors qu'il estimait avoir travaillé suffisamment d'heures pour bénéficier d'un renouvellement de ses droits au chômage. Pauvreté. Dénuement. Détresse. Révolte.

Je pense alors au film *Nostalghia* d'Andreï Tarkovski dans lequel le personnage d'Erland Josefsson se mue en imprécateur et s'insurge, dans un discours édifiant, contre le monde dans lequel nous vivons, le manque de valeurs et de spiritualité et finit par s'immoler devant des passants immobiles et indifférents.

C'est parce que je suis bouleversé par certaines dérives de notre société et touché par ces actes de révolte que j'ai voulu monter *Ylajali*. Également parce que quelque chose m'intrigue et m'échappe profondément dans ce texte. J'avoue que ne sais pas où je vais en mettant sur le plateau cette pièce et cette écriture. Je crois que je le saurai a posteriori. Monter ce texte est donc une manière de m'égarer, de me confronter à ce qui m'échappe, élucider ce « je ne sais quoi », ce « presque rien » qui a retenu mon attention à la première lecture.

Ylajali est une pièce énigmatique de Jon Fosse, une variation autour du roman *Faim* de Knut Hamsun. Une pièce qui ne délivre pas directement au lecteur, au spectateur, à l'acteur ou au metteur en scène qui la découvre. Au travers de motifs lancinants et obsessionnels (« Et j'ai continué de marcher », « J'ai marché et marché », « Maintenant ça faisait plusieurs jours / que je n'avais rien mangé » « Je n'avais pas mangé / oui depuis des jours »...), derrière des mots simples, une prosodie particulière et un tissage de sensations, un nom apparaît : « Ylajali ». Ce nom désigne a priori une femme mais il

peut tout aussi bien désigner la mort, l'innommable, littéralement ce qui n'a pas de nom, ce qui ne se laisse pas facilement définir.

Derrière la pièce visible se dessine une autre pièce, bien plus mystérieuse, écrite à l'encre blanche, invisible, et dont la trame se déploie comme un secret, si on sait y prêter attention. Le Jeune Homme, le Vieil Homme et la Femme sont trois personnages qui n'en forment peut-être qu'un, une seule et même entité, conscience ravagée par la faim, faim de nourriture et faim d'absolu, faim d'un ailleurs, d'un monde meilleur, d'une autre société, plus juste et plus belle.

Grande œuvre tragique et métaphysique, doucement violente, pourrait-on dire, *Ylajali* est pour moi une « prière criminelle », comme dirait Jon Fosse, dans sa définition de l'écriture. Dans son refus de participer à une existence normalisée, son refus de manger quand on le pourrait, d'argent qui lui est donné, le Jeune Homme se mue en Don Quichotte de la misère et questionne l'injustice.

Ce texte constitue une tribune en faveur de ceux à côté desquels il nous arrive de passer en fermant les yeux, en faisant semblant de ne pas les voir, en ne leur accordant aucune existence, ceux que le sociologue Patrick Declerck appelle les « naufragés », ces errants de la rue qui cherchent entre vie et mort à sortir de l'impasse dans laquelle ils sont tombés.



© Vladimir Vatsev

C'est toute la condition de l'artiste qui est ici aussi mise en scène.

Dans le roman originel de Knut Hamsun, *Faim*, le héros est écrivain, et cette faim qui l'habite, il la craint mais il la recherche aussi, comme si, à force de s'affamer, l'inspiration pouvait lui venir. Derrière le stéréotype de l'artiste maudit, déguenillé, crevant de faim mais créant les plus belles des œuvres, qu'y a-t-il de vrai ?

Un déclassé qui refuse de se soumettre, s'insurge contre l'ordre établi, la morale imbécile, balance entre le désir d'échapper à sa condition et la volonté de s'y précipiter, de dire et cracher « MERDE » à la tête des représentants de l'ordre établi, Dieu le premier. La faim qui tenaille est une faim révoltée. Nous avons faim, faim d'autre chose, faim de femmes, de poésie, d'amour, d'absolu, de justice, de liberté. Cette faim nous tenaille, nous tient l'estomac serré. « La Faim, c'est la Nuit du pauvre. » disait

Ferré. « Et la Nuit, Monsieur, c'est notre fortune à nous, les emprisonnés, les irrécupérés, les fabuleuses dames du Noir et de la déraison bien arrangée... »
Dans cette lutte pour rester libre et pour se sentir vivant, je me reconnais, irréductiblement.

Mais ce texte est aussi un poème d'une « inquiétante étrangeté », pour reprendre le mot de Freud, au cœur même de la dérégulation.

Qu'est-ce qui se cache derrière ce texte ? Une ombre se dévoile insensiblement, comme une fleur qui s'ouvre délicatement et qui laisse apparaître la corolle, comme un secret fragile qu'on découvre peu à peu, doucement.

Il y a quelque chose que le Jeune Homme ne parvient pas à exprimer, ce quelque chose qui est entre les lignes, il est le lieu d'une inquiétude (comme dans *La Remise à bateaux*, roman de Fosse où ce mot, « inquiétude », se retrouve à chaque ligne) d'une interrogation, d'une angoisse, d'un manque profond, un manque à être originel que nous pouvons tous éprouver devant le mystère de notre origine et de notre fin.

Ylajali, c'est une enquête sur une disparition, la disparition de soi à soi.

D'où me vient ma hantise et ma passion pour la disparition ? Je ne sais pas. Je sais seulement que cette passion est indissociable de ma passion pour le théâtre. Peut-être parce que le théâtre est pour moi le lieu des morts et des fantômes et qu'il nous permet de conjurer le néant, de croire désespérément et follement que nous pouvons surmonter la disparition des êtres chers, des auteurs, en affirmant la supériorité de la fiction sur le réel, car les personnages, les œuvres restent et se transmettent de génération en génération. Le théâtre met en jeu l'invisible, fait état de la disparition des êtres et des choses.

La notion de perte, d'abandon, m'obsède depuis toujours, me travaille au corps. C'est logiquement que je me suis tourné vers cette pièce évoquant des naufragés coincés dans une sorte d'interzone, une antichambre entre la vie et la mort, entre l'intérieur et l'extérieur, les mots et le silence, le froid et la faim, qui meurent de disparaître au regard des autres et à leur propre regard.

Le Vieil Homme et la Femme sont, quant à eux, des passagers, des témoins de la disparition, à moins que ce ne soient tout bonnement des agents de la disparition ou des disparus eux-mêmes, Ylajali étant le nom de ce qui n'a pas de nom.

Gabriel Dufay

ENTRETIEN AVEC JON FOSSE

Gabriel Dufay : Comment et pourquoi avez-vous eu l'idée d'appeler cette pièce du nom d'Ylajali, nom inventé qui désigne le personnage féminin dans le roman *Faim* de Knut Hamsun ? Pourquoi ne pas avoir conservé le titre original ? Qui est pour vous Ylajali ? Est-ce vraiment le personnage féminin ?

Jon Fosse : Il est vrai que le personnage de la Femme m'intrigue beaucoup. Mais c'est surtout pour créer une distance avec le roman que j'ai utilisé un autre titre que *Faim*. J'aime aussi tout simplement le mot, le son de ce mot : Ylajali. J'aime comment il résonne. Ce n'est pas un nom réel, un mot existant, mais bien une construction de l'esprit. On le relie juste au roman de Hamsun si on le connaît.

G.D. : Quand j'ai lu *Ylajali* pour la première fois, je me souviens avoir pensé que je découvrais un texte contenant les traces du roman de Hamsun. Ce sont des traces que l'on décèle sur le papier, du fait de votre style, de votre manière de structurer le texte. Mais aussi du fait de votre art de l'ellipse et de l'importance que vous donnez aux silences, à ce qui n'est pas dit, à tout ce que vous avez effacé mais qui se tient, invisible, entre les mots. Pour moi, c'est une histoire de traces... Il y a des indices pour le spectateur, qui est invité à une enquête tout autant théâtrale que littéraire.

J.F. : Cela a aussi à voir avec ma propre vision. [...] Je ne me souviens pas exactement, mais je sais que quand j'écrivais la pièce, je sentais qu'il fallait que je me concentre sur trois personnages seulement, trois entités. Une relation triangulaire. J'en ai eu l'intuition. Je sentais que c'était juste.

Mais vous savez, je n'écris pas de manière réaliste, je n'y arrive pas, j'ai une manière d'écrire plus poétique. Je n'écris pas, c'est quelque chose en moi que je laisse écrire. Pour moi, écrire c'est écouter. J'écoute des voix silencieuses. Je ne vois rien quand j'écris. J'écoute... Je suis à l'écoute de forces obscures et floues, des forces intérieures, des sons émotionnels, en quelque sorte.

G.D. : Les personnages dans cette pièce sont des désaxés, des naufragés, très pauvres, mis à la marge de la société. Dans toutes vos autres pièces, on retrouve ces marginaux. Avez-vous à cœur de mettre sur le plateau des gens qui n'appartiennent pas à l'ordre établi ?

J.F. : Dans tout ce que j'écris et ce qu'écrit Hamsun, les personnages sont pauvres mais ne se voient pas, ne se ressentent pas comme pauvres. Ils ont une sorte de richesse intérieure. Ils se débrouillent avec ce qu'ils ont. Dans les tragédies grecques, on trouve des rois, des reines, des dieux, des sortes d'entités mythiques qui transmettent quelque chose de l'être humain. Ces mythes me travaillent. Et dans l'univers de Hamsun, finalement c'est pareil : les personnages sont des entités et il n'y a pas l'objectif de résoudre des problèmes sociaux. [...] Les personnages d'Hamsun se satisfont de leur situation, de leur pauvreté, à un endroit ils la revendiquent. Il y a dans son œuvre comme un bonheur de la pauvreté. L'énergie, la vie, la lumière aussi de ces personnages sont fantastiques. La façon qu'ils ont de tout faire pour survivre, envers et contre tout, me bouleverse.

UNE ANALYSE DE LA PIÈCE

Structure de la pièce

Le texte se déroule comme le rouleau des anciens *volumens*⁷, en une seule partie : il n'y a aucun découpage, le texte se lit d'un bout à l'autre. Il est encadré par la didascalie initiale « *Lumières* » et la didascalie finale « *Noir* », mettant ainsi le début et la fin de la pièce sous le signe de l'émergence et de la disparition visuelle, données à voir de manière plus abrupte que le classique lever et tomber de rideau. La pièce commence *in medias res* avec le personnage principal, « le Jeune Homme », rongé par la faim, que l'on surprend en plein acte de parole avec lui-même : « Mais si seulement j'avais de quoi manger » (p. 11). Le texte s'achève sur son dernier monosyllabe « non » (p. 85), répété deux fois et entrecoupé d'un « *silence assez bref* », suivi de l'injonction du « Vieil Homme » lui intimant de se lever et ainsi de repartir dans son trajet sans fin. Le troisième et dernier personnage renvoie au titre de la pièce : d'abord présenté comme étant « la Femme », le jeune Homme évoque ensuite « Ylajali », personnage féminin, qui finira par s'incarner dans le personnage de la Femme.

Traduit du norvégien par Gabriel Dufay, également metteur en scène, et édité aux éditions de L'Arche en 2012, le texte aligne des segments de phrases très courts. Il est très peu ponctué et régulièrement entrecoupé de didascalies. Il y a peu d'événements au sens dramatique du terme et l'action est plutôt circulaire.

Les différents segments de phrases s'enchaînent de manière continue souvent après un « *silence* » ou suite à une didascalie décrivant une action. La continuité du texte entre les répliques des personnages s'établit au moyen de reprises de mots ou par une salutation. Les nombreuses répétitions sont comme une relance de la parole que le personnage s'adresse à lui-même dans un dialogue intérieur. Parallèlement à l'apparente continuité formelle, l'écriture ménage ainsi des ruptures, des glissements, des phénomènes de reprises et d'échos qui complexifient le schéma linéaire du texte.

L'espace et le temps

La pièce se déroule à l'extérieur, sans précision géographique si ce n'est la mention de la « ménagerie de Tivoli » (p. 58). Elle débute « un beau jour d'automne / un beau matin » (p. 11). Dès la page 25, l'action semble se dérouler le soir : « Je ne suis pas sûr / *silence assez bref* / mais c'est le soir », souligne le Jeune Homme. Il fait « froid » comme le mentionnent les personnages à plusieurs reprises. L'espace et le temps sont donc dilatés dans un cadre anhistorique et sans ancrage dans une réalité nommée : la pièce se déroule cependant dans une ville puisque le jeune homme précise que « les rues sont déjà pleines de bruit », mentionnant immédiatement « le vacarme des voitures / des voix » (p. 11) et il ajoute avoir vu une femme entrer dans un commerce, une « boucherie ». Par la suite les personnages n'effectueront plus que des déambulations, des trajectoires entre eux et autour du banc et, mise à part cette évocation des bruits citadins en toute première réplique, plus aucun bruit n'ancrera la fable dans un lieu reconnaissable et si l'on peut dire réel. Ils sont par la suite largement recouverts par le son des voix des personnages qui parlent.

⁷ Le *volumen* est un ensemble de feuilles cousues les unes aux autres et qui forme un rouleau. Il a été utilisé jusqu'au V^{ème} siècle.

Aucune didascalie ne mentionne explicitement une « sortie » des personnages hors de la scène (à la page 51, seulement, est indiqué que la Femme « *entre* » désignant implicitement qu'elle est donc sortie). On pourra ainsi se demander si les personnages restent sur scène tout le long de la pièce ou s'ils rejoignent parfois les coulisses. Leur présence se manifeste par des approches ou par des éloignements autour du Jeune Homme qui lui-même est en mouvement ou en arrêt.

Entre eux s'élabore un jeu de gravitation comme des êtres errants, voire comme des satellites attirés ou repoussés par leur noyau. Ils appartiennent, du fait de cette sorte de ballet astral, à l'espace mental du Jeune Homme meneur de parole et d'actions.

Intériorité, extériorité : brouillages

Les longues répliques du Jeune Homme apparentent la pièce de Fosse davantage à un monologue intérieur qu'à une forme dialoguée *stricto sensu*, au point qu'on en vient parfois à se demander si les personnages du Vieil Homme et de la Femme sont des êtres réels ou bien des apparitions mentales, des visions hallucinatoires projetées par son esprit. L'apparent dialogue verse subrepticement dans le monde intérieur du Jeune Homme : la rencontre fonctionne comme un déclic photographique générateur d'images passées. Les personnages se dressent comme la trace présente d'un souvenir passé, au point même que le Vieil Homme incarnera un temps la tante du personnage principal (p. 13).

Le Jeune Homme revit, rejoue, re-présente au sens strict ses actions passées, plaçant cette pièce dans la confusion des périodes temporelles. À chaque transaction opérée, il récupère les accessoires (sa veste et ses pièces de monnaie, p. 13 par exemple) qu'il avait donnés au Vieil Homme, réinitialisant ainsi la situation à son début. Personnage réel ou rêvé ? Personnage présent ou passé ? Tout le texte fonctionne sur cette indistinction des différentes strates du temps : entre dédoublement, contamination ou surimpression du vécu et du narré, du présent et du passé, le texte donne à voir l'espace mental d'un personnage pour qui les éléments extérieurs sont matière à alimenter ses incertitudes et obsessions intérieures.

Qui est le meneur ?

Comme le fait remarquer Leif Zern dans *Dans le clair-obscur. Le Théâtre de Jon Fosse*, la plupart des personnages de théâtre de Jon Fosse sont empreints d'hébétude, de torpeur ou de fatigue, états qui sont la « phase préliminaire des personnages à leur extinction »⁸. La singularité du Jeune Homme est que cet état est provoqué par la faim. De personnage de prime abord meneur, il devient donc personnage mené par la faim créatrice d'états physiques déformants et d'états mentaux hallucinatoires. Tout son aspect physique est profondément marqué par ce manque : il crache, vomit et sanglote, il lutte contre la faim « afin de rester vivant » (p. 43), il se griffe, frictionne ses mains puis met son index dans la bouche et le mord, il mâche la poche de son manteau, vomit puis sanglote, il mâche du tabac, le crache et enfin vomit. Son corps ne peut plus rien recevoir d'extérieur et dès ce moment sa déchéance physique se poursuit et s'aggrave : il est « affaissé » et « voûté » (p. 64), la Femme a l'impression qu'il « boite » (p. 70) et constate qu'il perd « beaucoup de cheveux » (p. 76). A la toute fin, ses pieds refusent de

8 Leif Zern, *Dans le clair-obscur. Le Théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'Arche, 2008, p. 42.

le porter et, s'exprimant dorénavant d'une « voix faible », il a un « pas chancelant » et « manque de tomber » en étant toujours « tout voûté » (p. 84). Le Jeune Homme est en lutte permanente pour survivre ce qui se traduit par une contorsion physique abominable à l'image de « la faim (...) monstrueuse avec (lui) » : il se met en boule (p. 85).

A cette détérioration qui transforme physiquement le personnage en monstre, s'ajoute les effets hallucinatoires que la faim engendre et qui le placent dans un no man's land, à mi-chemin entre le sommeil et la veille, la vie et la mort.



© Vladimir Vatsev

Les didascalies

De nombreuses didascalies entrecourent le déroulement de la parole. Elles peuvent renseigner sur les allées, les venues et les arrêts des personnages, leurs habits et accessoires (« *Le Jeune Homme porte un manteau et des lunettes en acier, il a une couverture verte repliée sous le bras, le Vieil Homme porte une veste de costume* » (p. 11)), une série d'attitudes comme cracher ou vomir, un échange de regard entre les personnages, des échanges d'objets ou des attouchements avec la Femme. Très fréquemment, les didascalies qui ponctuent les répliques indiquent un temps de silence dont l'expression est variée. Enfin, certaines didascalies sont redondantes par rapport aux répliques et présentent un caractère performatif : « *Le Jeune Homme enlève son manteau / et j'ai enlevé mon gilet / Le Jeune Homme enlève son gilet / je l'ai enroulé / Le Jeune Homme enroule son gilet* » (p. 13) ; « *je me suis assis / Le Jeune Homme s'assoit / et j'ai claqué mes doigts plusieurs fois / Le Jeune Homme claque ses doigts* » (p. 30). Dans ces cas, l'auteur crée un décalage entre la temporalité du récit et la temporalité de l'action : ce qui se passe sur la scène perd son caractère linéaire et ce qui se joue ne cesse de se rejouer. La parole accompagne le geste et traduit la pensée du Jeune Homme qui est le fil conducteur de la marche de la pièce, c'est elle qui mène le jeu du personnage et qui influence le cours de ses marches et arrêts.

La répartition du temps de parole

Le Jeune Homme est celui des trois personnages qui énonce le plus de répliques, c'est lui qui mène le « dialogue » ou plutôt son monologue en intégrant des rencontres avec le Vieil Homme et la Femme.

Le nombre des répliques prononcées par les personnages est équilibré. Cependant les trois personnages ne se retrouvent tous réunis que trois fois et la distribution de la parole diffère. Tandis que le Jeune Homme mène le dialogue d'un bout à l'autre de la pièce, jamais le Vieil Homme et la Femme ne dialoguent entre eux et des deux, seule la Femme opère de longues répliques. Au milieu du texte (p. 51), où est mentionnée « l'entrée » de la Femme, un long dialogue entre le Jeune Homme et la Femme prend le dessus. Ainsi la montée dramatique procède par une recrudescence d'échanges verbaux et physiques entre le couple, créant une accélération de l'action menant à l'issue de la pièce.

Le Vieil Homme est toujours en situation de dialogue avec le Jeune Homme, principalement dans la première moitié de la pièce, et il ne possède pas de temps de parole long. S'il ne parle pas à la Femme, il la croise ou lui cède sa place en se retirant. La pièce se termine cependant sur une scène amoureuse entre eux, sans dialogue.

Variations sur un silence

Les voix sont ponctuées de variations sur le *silence*. Les nuances sont fragiles et il n'est pas aisé de jouer les différentes subtilités qui permettent de distinguer un « *silence assez bref* », un « *bref silence* », un « *silence* » d' « *un temps plutôt bref* ». Néanmoins la prédominance de ce silence l'installe comme caractéristique des personnages qui rompent avec leur mutisme naturel pour parler. Pour dépasser l'habitude qui consiste « à considérer la parole comme allant de soi », Jean-Pierre Ryngaert s'appuie sur le propos du socio-linguistique Erving Goffmann, lequel constate au contraire que « dans

notre société “dans l’ensemble (et en particulier entre inconnus) le silence est la norme et la parole quelque chose qui doit pouvoir être justifié” (*Façons de parler*) ». ⁹La parole, elle, est hors-norme.

La condition première des personnages est donc d’être silencieux : parler est un effort sur eux-mêmes comme en témoignent les très fréquentes interruptions qui marquent le discours du Jeune Homme (« *il s’interrompt* » douze fois). Ces interruptions apparaissent majoritairement après qu’il a énoncé sa situation misérable, son absence de nourriture et de logis, son impossibilité à trouver un travail ou encore ceux qui sont mieux lotis que lui, venant accentuer ce que la réalité quotidienne du personnage a d’insupportable. Ces interruptions ne s’interprètent donc pas de la même manière que les silences, et elles peuvent, chez l’acteur, soulever la question de la honte que le personnage éprouve à révéler ces tristes constats. Au fil de la pièce, les interruptions du personnage sont les marqueurs de son état de tension et de désespoir intérieurs, état qui culmine à la toute fin de la pièce où, ayant perdu tout espoir d’être sauvé, le Jeune Homme s’interrompt une dernière fois : « je peux tout aussi bien » (p. 67) – phrase dont l’interruption suppose implicitement le désir de tout arrêter et de se suicider.

Personnage du silence destiné à retomber dans le silence originel, les interruptions mettent en valeur la situation de détresse dans laquelle le Jeune Homme se débat : le langage le met face à sa condition et se révèle être une prise de conscience brutale de son inertie et de ses échecs.

Les personnages : « musique des sphères »

Le silence scandé par les segments de phrases rarement ponctuées, les auto-interruptions, l’ensemble associé aux mouvements de marche, d’arrêt ou de course des personnages, donnent au texte une rythmique particulière, rythme de la parole et rythme des corps. Personnage errant, le Jeune Homme se meut au gré de ses pensées et de ses souvenirs auxquels s’ajoutent les apparitions du Vieil Homme et de la Femme incarnant tour à tour des personnages du passé ou du présent. La mise en bouche de leurs paroles et leur mise en mouvement dans un silence originel et un cadre spatial ni défini ni délimité, créent un ensemble presque harmonieux évoquant la musique des sphères de l’Antiquité : trois planètes autour d’un banc se meuvent et pensent à haute voix dans un silence épais.

La notion d’ « harmonie des sphères » ¹⁰ est issue d’une théorie pythagoricienne fondée sur l’idée que l’univers est régi par des rapports numériques harmonieux et que les distances entre les planètes dans la représentation géocentrique de l’univers sont réparties selon des proportions musicales, les distances entre planètes correspondant à des intervalles musicaux. La secte des pythagoriciens se partageait entre mathématiciens (*mathematikoi* en grec, « ceux qui savent ») et acousmaticiens (*acousmatikoi*, « ceux qui écoutent » les préceptes du maître Pythagore), mais les uns et les autres étaient intéressés par la notion métaphysique de l’existence d’un Tout, d’une harmonie. En grec, *harmonia tou kosmou* renvoie à l’ « harmonie du cosmos », « musique du monde ». Le mot « harmonie » concerne surtout les bonnes proportions, la

9 « IV. Énoncé et énonciation », *Introduction à l’analyse du théâtre*, J.-P. Ryngaert, Nathan Université, Lettres sup., 2000, p. 92.

10 Cette partie s’appuie sur des informations tirées du site Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Harmonie_des_sph%C3%A8res

convenance entre parties et entre parties et tout. Le mot « sphères », d'origine aristotélicienne, désigne la zone d'influence d'une planète.

La représentation pythagoricienne de l'univers comme une harmonie a eu tellement de succès dans l'Antiquité que Boèce, au début de son *Institution musicale* (I, 2), en fait l'une des trois parties de la musique et énonce sa célèbre tripartition entre *musica mundana* (musique du monde ou harmonie des sphères), *musica humana* (musique de l'homme, c'est-à-dire harmonie intérieure qui unit les parties de l'âme et les éléments du corps) et *musica in instrumentis* (musique instrumentale au sens où nous l'entendons aujourd'hui).

Le mysticisme de Fosse¹¹, le mouvement des personnages dans *Ylajali*, le silence scandé par des phrases fragmentées qui donnent un rythme à la parole et les répétitions, inscrivent ce texte dans une perception à la fois sonore et spatiale de l'action en cours de déroulement. Les allées et venues seraient alors rythmées par un rapport musical de sons et de rythmes en lien avec la profération des segments de phrases, espace mental du Jeune Homme également pôle central autour duquel gravitent le Vieil Homme et la Femme. La relation entre les personnages pourrait en second lieu être abordée comme un tout mouvant dans une interdépendance autour de l'élément fixe que représente le banc.

Le banc : axe temporel

L'espace scénique ne mentionne que la présence d'« *Un banc* » qui devient par treize fois fonctionnel : les personnages s'y asseyent, s'y recroquevillent ou s'y allongent. Seul élément du décor, l'auteur ne précise pas où il se situe sur scène. Néanmoins élément immuable, lourd et stable, il est comme le double purement physique du Jeune Homme. Il pourrait être, pour reprendre l'idée d'une danse des planètes, l'axe de rotation solide et central autour duquel et sur lequel évolue le Jeune Homme, lui-même axe rotatoire générateur des allées et venues du Vieil Homme et de la Femme.

Lieu de passage, lieu de rencontre, le banc est également lieu de pause : le banc propose un arrêt des corps ; on peut s'y asseoir et sentir la densité du temps, son essence, dans le temps de l'attente passive, mais aussi s'y coucher et s'abandonner au fil de ses pensées pour essayer d'entrer dans le sommeil auquel le Jeune Homme aspire quelquefois sans jamais parvenir à s'endormir. Enfin le banc invite à vivre des images fantasmagiques à caractère érotique. Il est donc à la fois banc public et banc intime.

Le banc représente ainsi cet axe intangible qui ne bouge pas mais qui détermine les actions physiques et mentales dans une durée ontologique : toujours présent, toujours là, il est un *maintenant* incompressible et inaliénable autour duquel la pensée génère des actions et des visions et autour duquel gravitent les corps. Il est à la fois temps de l'espace physique et temps de l'espace mental.

Ylajali : fantasme amoureux

L'identité nommée « La Femme » dans la liste des personnages (elle est la passante, l'amie, la petite amie...), se précise tout au long de la pièce jusqu'à incarner finalement

11 Fosse s'intéresse notamment au silence des Quakers. Cf. Leif Zern, *Dans le clair-obscur. Le Théâtre de Jon Fosse*, Paris, L'Arche, 2008, pp. 62-64.

le personnage éponyme après plusieurs rencontres. Par la suite, un jeu de séduction se met en place, jeu mené tour à tour par la Femme et le Jeune Homme qui se côtoient, s'embrassent et se repoussent l'un l'autre. A partir de la page 72 le Jeune Homme la nomme expressément Ylajali (« mais vous savez comment je vous appelle / Je vous appelle / Ylajali ») et elle ne s'en défend pas. Il la « serre fortement et l'embrasse », lui « déboutonne quelques boutons du haut de sa robe », elle l'aide et se laisse embrasser les seins, il « l'empoigne » pour l'allonger sur le banc, elle résiste puis cède, enfin il décide de partir et la laisse (p. 80). A ce moment le Vieil Homme prend le relais de la parole et laisse entendre que cette femme est une catin comme le montre le démonstratif dépréciatif : « Elle est tout le temps à traîner dans les rues / celle-là » (p. 81). Ces deux personnages vont ensuite se séparer et le Jeune homme assiste, à la clôture de la pièce, à la scène « érotique » entre le Vieil Homme et la Femme, reprise instantanée de celle qu'il vient tout juste de vivre avec elle.

Figure catalysant à la fois les souvenirs et les fantasmes du Jeune Homme, cette femme, dont le prénom est un palindrome graphique (il se lit dans les deux sens) avec cependant une prononciation de l'initiale en [y], souligne la dimension obsessionnelle qu'elle occupe dans l'esprit du personnage. Représentant la nourriture spirituelle qui pourrait le sauver de son vide physique et existentiel, elle tombe dans les bras du Vieil Homme tandis que le Jeune Homme retombe dans le réel et reprend sa course. Dernière désillusion : mangé par la faim, il dévore Ylajali pour être à son tour dévorée par elle : « et je disparaiss complètement en vous / Je ne peux pas m'en empêcher » (p. 71).

Conclusion

Le ressassement, la répétition plongent le personnage dans des obsessions insistantes qui finissent par devenir la réalité. Dans un non lieu et un hors temps, le Jeune Homme transmet une expérience physique et mentale douloureuse mais qui n'est pourtant pas sans musicalité : les personnages gravitent sur eux-mêmes et se rencontrent comme des planètes autour d'un axe, créant une chorégraphie d'allées et venues autour de l'immuable banc, image du temps inaliénable.

Théâtre de l'immanence, de la densité de la perception de l'espace et du temps, le personnage principal se meut comme une ombre pensante et souffrante environnée d'apparitions mentales. Ainsi il ne cesse de « marcher » et de « continuer à marcher » dans l'espoir de trouver un nouveau lieu, un autre lieu qui serait salvateur. Mais la faim le retient dans un cheminement sans début ni fin, sans direction précise, qui le fait tourner sur lui-même et en lui-même comme une boule, il est mené par son vide intérieur et par ses pensées, mélange d'instantanés présents et de souvenirs.

La présence physique du personnage principal et ses différentes rencontres le placent face à des hommes et des femmes présentes ou imaginaires, brouillant ainsi les frontières entre rêve et réalité. L'action se déroule comme au ralenti avec différentes phases d'apparitions, de rencontres, d'échanges et de disparitions, créant ce chevauchement du passé et du présent comme un continuum sans fin. Pour reprendre Zern qui cite Strindberg pour appuyer son propos, les pièces de Fosse « imiterai(ent) la forme incohérente mais apparemment logique du rêve »¹² sauf que dans *Ylajali* ce n'est pas le rêve mais la faim qui est à l'origine des projections mentales et de l'affaissement physique du personnage. Le Jeune Homme est tributaire de la nécessité et est contraint à remplir le vide que la faim engendre en lui pour ne pas finir anéanti.

12 « Avertissement » précédant *Songe* de Strindberg, in Leif Zern, *Dans le clair-obscur*, op. cit., p. 40.

RÉFLEXIONS SUR L'ŒUVRE DE JON FOSSE

L'œuvre de Jon Fosse s'inscrit avec une extrême simplicité dans l'univers du quotidien. Ainsi, dans le roman *Matin et soir*, on suit un vieillard à travers une journée type rythmée par le lever difficile, le repas... :

[...] et il va jusqu'à l'évier et il rince la tasse sous l'eau du robinet, puis il se verse du café et en boit un peu pour le goûter, puis il pose la tasse sur la table de la cuisine, va chercher sa tartine et s'assied, pose sa cigarette dans le cendrier, mange une bouchée, boit un peu de café, mastique longuement et méthodiquement, et tout ça n'a aucun goût, ce n'est ni bon ni mauvais, se dit Johannes, et il avale sa bouchée et boit encore un peu de café, puis il mange une autre bouchée et reprend encore du café [...]

On peut également découvrir des parents âgés qui attendent de recevoir leur fils¹³, un couple qui fait des projets d'avenir¹⁴, ou, dans *Ilajali*, un homme errant dans la rue. Ces situations mettent en scène des figures archétypales, figures sans nom propre, réduites à des termes génériques, notamment dans les pièces : « Un jeune homme », « Un vieil homme », « Elle », « Lui ». On les découvre le temps d'une journée, ce qui laisse planer le mystère sur leurs histoires passées. On est également frappé par la coexistence de préoccupations pragmatiques (se rendre au marché ; besoin pressant d'aller aux toilettes¹⁵) et de réflexions plus intimes telle que la question du vide existentiel.

Certains thèmes caractéristiques de l'œuvre de Fosse surgissent notamment grâce aux nombreux monologues intérieurs de ces personnages archétypaux.

En effet, on y découvre des hommes et des femmes imprégnés d'une solitude intime qui les mène sur un chemin introspectif, vers une quête sur soi, en soi. Dans *Quelqu'un va venir*, on est frappé par cette femme qui, malgré son amour absolu pour l'homme, va être tentée par un autre homme extérieur, un « prédateur » vu comme une allégorie de la séduction. Cette femme en construction, qui n'est finalement qu'une proie, va devoir composer avec ses contradictions et ses sensations profondes, pour créer une réalité sage et épanouissante.

Ces quêtes récurrentes, aux dénouements divers, prennent à chaque fois la forme d'un rite initiatique qui s'accompagne incontestablement de souffrances, de doutes et d'une peur indéniable de l'abandon. L'issue, s'il y en a une, peut être l'assurance d'une vie saine (comme dans *Quelqu'un va venir*) ou d'une mort libératrice (comme dans *Mélancholia II*). En clôture de l'œuvre, ces dénouements s'apparentent aux dictons ou aux proverbes que l'on peut trouver en conclusion des contes et des légendes. L'œuvre de Jon Fosse s'apparente donc à un mythe contemporain où la quête vers une vérité de l'être est perçue comme une nécessité.

L'une des caractéristiques poétiques majeures de l'écriture de Jon Fosse, évoluant au fil de l'œuvre, est la place toujours plus discrète qu'y occupe la ponctuation. Cette

13 *Le fils* de Jon Fosse aux éditions L'Arche, 1999

14 *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse aux éditions L'Arche, 1999

15 *Meancholia II* de Jon Fosse aux éditions Circé, 2002

absence de ponctuation développe une musicalité singulière renforcée par un jeu de répétitions obsessionnelles de quelques mots banals.

Mais il y a toujours quelqu'un qui vient
Quelqu'un vient
Elle vient
Elle vient et
s'assied
elle est assise
et te regarde dans les yeux
je le sais
Quelqu'un va venir
Et elle sera assise là
Avec ses yeux
Elle sera assise là
Et sans se faire remarquer elle te regardera
Droit dans les yeux
Je le sais
Quelqu'un va venir¹⁶

Fosse épuise toutes les combinaisons possibles de cette palette langagière réduite à quelques mots significatifs. Il en fait surgir un sens caché et rénove ainsi l'écoute d'un langage banal.

Sous l'effet du jeu rythmique imposé par la brièveté des répliques, le quotidien prend alors des allures étranges, inquiétantes, renforcées par la dimension hallucinatoire dans laquelle sont parfois plongés les personnages, oscillant entre fantasme et réalité. Dans *Quelqu'un va venir*, la crainte que quelqu'un vienne déranger la solitude du couple, puis la venue d'un voisin, plus l'attente de son retour, enferme ce couple dans une confusion mentale qui les fera s'éloigner l'un de l'autre. Dans le roman *Matin et soir*, le vieux Johannes est amené à s'interroger, au cours de sa déambulation, sur ce qu'il voit, car il rencontre des proches censés être morts et avec lesquels il va pourtant parler :

Cette journée est une journée à part, il y a quelque chose qui n'est pas comme d'habitude, se dit Johannes, car c'est bien Peter qui est là en chair et en os devant lui, mais Peter n'est-il pas mort ? N'y a-t-il pas longtemps que Peter est mort ? Mais si, et pourtant Peter est là qui tire sur les amarres de sa barque pontée, ça Johannes le voit de ses propres yeux, et alors Peter doit encore être en vie, il n'y a pas de doute, mais dans ce cas, comment a-t-il pu s'imaginer que Peter était mort ?¹⁷

Des questions sur ces phénomènes étranges ne cesseront de le porter tout au long de son parcours.

La confusion se construit également par des allers retours subtils dans le passé, sans marqueurs de temps nets, brouillant ainsi les pistes :

16 Extrait de *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, p.24 aux éditions L'Arche, 1999

17 Extrait de *Matin et soir*, de Jon Fosse, p.62 aux éditions Circé, 2000

[...] et alors ils portent tous les deux leurs beaux costumes, Peter et Johannes, mais pourquoi Johannes se promène-t-il dans son meilleur costume noir, coiffé d'un chapeau, un parapluie à la main [...] »¹⁸

C'est alors le changement de vêtements qui indique le bond dans le passé : Johannes est jeune, dans son beau costume et s'apprête à revivre la rencontre avec sa femme qui est morte quelques temps auparavant.

Dans un monde relevant *a priori* du banal et du quotidien, Fosse introduit des procédés le rendant angoissant, habité par des personnages en proie à des obsessions, reflets de questions existentielles.

18 *Ibid*, p.84

L'ÉTAT DE FAIM: EFFETS PSYCHIQUES

La faim est une sensation qui pousse l'individu à s'alimenter de manière régulière. Dans le roman de Hamsun ainsi que dans la pièce *Ylajali* de Fosse, les effets de la faim se font ressentir chez le personnage du jeune écrivain. Pour étudier ces effets, nous allons nous baser principalement sur des recherches faites autour de l'anorexie, une maladie qui semble contemporaine mais bien connue depuis le XIII^e siècle. À cette époque, ce syndrome était considéré comme un refus alimentaire mais aussi comme une « crise de personnalité centrée sur l'autonomie »¹⁹, qui prenait effet dans le milieu religieux. C'est pour cette raison que nous avons choisi de nous appuyer sur des études de l'anorexie, car comme le personnage de Hamsun et de Fosse, les sensations sont physiques mais aussi psychiques.

Quand la douleur se vit comme une jouissance

Comme les personnes anorexiques, qui s'imposent une maltraitance de leur corps et de leur esprit, notamment par l'accumulation de fatigues physiques le jeune homme ressent des sensations différentes par rapport à son état de faim.

Les sensations des anorexiques sont les suivantes : leur corps et leur pensée sont dans un autre lieu que celui du présent, dans un « espace infini ».²⁰ Le personnage de Hamsun a parfois par exemple des hallucinations. On peut se demander alors si, tout comme les malades de l'anorexie ont une sensation de bien être et de silence intérieur lorsqu'ils ont faim, ce personnage ne cherche pas, malgré lui, à aboutir à cette forme de jouissance. En effet, il peut nous paraître comme un homme honnête mais à plusieurs reprises il refuse de se nourrir alors qu'il en a les moyens. Parfois, il mange à sa faim puis ne digère pas son repas, ceci est dû à son estomac qui n'est plus habitué à recevoir de la nourriture, mais on peut se poser la question de savoir si ce n'est pas aussi une sorte de rejet psychique, comme un effet pervers de son mental sur son corps. Cette jouissance amène le personnage à prendre le dessus sur son organisme, il le contrôle, car c'est lui qui décide de le nourrir ou non. Par ce vide, il peut ressentir paradoxalement une forme « d'existence ».²¹ Le jeune homme imaginé par Hamsun et repris par Fosse, est donc dans une position de pouvoir et de liberté, la douleur qu'il ressent devient pour lui l'unique présence de son corps.

Lutter contre cette douleur

« Contrairement à une idée reçue, l'anorexique a faim, très faim, au point d'être envahi par une douleur physique et psychique contre laquelle il lutte constamment, quotidiennement »²². Pour combattre cette sensation, le malade cherche à s'occuper de toute autre manière, afin de ne plus ressentir son corps. Dans le cas du personnage du

19 Vannina Micheli-Rechtman, « La douleur d'avoir faim : l'anorexie », *Le Journal des psychologues*, n°246, 2007, pp. 40-44.

20 Marie-Charlotte Cadeau, « Simone Weil: savoir qu'on a faim », *Journal Français de psychiatrie*, n°32, 2009, pp. 22-24.

21 *Ibid.*

22 Micheli-Rechtman, *op. cit.* (note1), pp.40-44

jeune homme, on observe bien qu'il souhaite oublier cette douleur et dans ce sens il veut s'occuper l'esprit. Il erre dans les rues, décompose ses pas, chante dans sa tête... Il va même jusqu'à s'inventer toute une histoire autour du personnage de la femme, lui donne même un nom, celui d'Ylajali. Cette femme devient la seule lumière de son existence et lui permet de se divertir. Comme une personne souffrant de l'anorexie, le jeune écrivain ne cherche plus à s'alimenter mais trouve un autre moyen de combler ce manque, dans ce cas c'est Ylajali qui joue ce rôle.



© Vladimir Vatsev

ADAPTATIONS THÉÂTRALES

Mise en scène Jean-Louis Barrault, le 18 avril 1939, avec Roger Blin au Théâtre de l'Atelier.

Cette mise en scène est la première tentative de Jean-Louis Barrault d'un théâtre total, c'est-à-dire, utilisant tous les moyens d'expression de l'être humain: « *passage du mime au cri, du cri au verbe, du verbe à la danse, du jeu des acteurs à la machinerie, de la machinerie à la musique.* »²³ Il place l'action dans un espace urbain avec des grilles, une place, des escaliers vertigineux. Un espace qui paraît menaçant grâce à l'architecture imaginée par Masson.

« *Avec La Faim, j'abordais le problème du double, le théâtre et son double, le personnage et son double, vivant ensemble et parlant. Il y a un homme qui crève de faim et qui a toutes les maladies causées par la faim : il se dédouble, se parle à lui-même. Et ils sont deux. C'était Roger Blin qui faisait le double. Ça me permettait d'étudier aussi le problème de la fatrasie. Troublés par la faim, les gens parlent, en articulant des choses absolument incompréhensibles. Il a donc des fièvres, des dérangements organiques violents. Et ça lui permet de vivre avec son double. C'est très important de pouvoir mettre le double au théâtre. Nous sommes tous doubles et, le théâtre, comme l'a dit si justement Artaud, c'est l'art de l'homme et son double* », explique Jean-Louis Barrault²⁴.

Lors de la présentation du spectacle, les réactions sont diverses. Beaucoup saluent le travail de Barrault, révolutionnaire et marquant un tournant dans l'histoire du théâtre. Lucien Descaves écrivain de l'époque emploie ces quelques mots, dans sa tribune de *L'intransigeant*, à propos de son travail : « *Je crois bien que les quatre metteurs en scène du Cartel ont trouvé leur maître* ». ²⁵

Mise en scène Jacques Osinski en 1995 au Festival du jeune théâtre d'Alès.

Dans cette adaptation, le metteur en scène fait le choix de placer l'action dans « *un rectangle, délimité par un trait blanc, qui brille sous les projecteurs comme les bandes d'une route sous les phares. Et c'est tout: ni meuble, ni accessoire, ni mur* ». ²⁶

Deux acteurs sont présents sur scène : Denis Lavant, qui interprète le rôle titre, et Sophie Mihran qui joue le rôle de témoin. La musique de Tom Waits, auteur-compositeur, est diffusée sur le plateau.

Le spectacle se termine par une pantomime de Denis Lavant, on peut se demander ici si Osinski fait référence à l'œuvre de Barrault (grand mime) et son adaptation de *Faim* de 1939.

Cette création qui a eu lieu au Festival D'Alès en 1995, a reçu le Prix du Public et de la Jeune Critique.

23 Paul-Louis Mignon, Jean-Louis Barrault, *Le théâtre total*, Monaco, Editions du Rocher, 1999

24 Jean-Louis Barrault et Guy Dumur, *Une vie sur scène*, Paris, Editions Flammarion, 2010

25 Jean-Louis Barrault et Guy Dumur, *Une vie sur scène*, Paris, Editions Flammarion, 2010

26 <http://www.liberation.fr>

Mise en scène d'Arthur Nauzyciel avec Xavier Gallais en décembre 2011 au théâtre de la Madeleine.

Il s'agit pour cette adaptation datant de 2011, d'une lecture de Xavier Gallais, dirigée par Arthur Nauzyciel.

Le besoin de faire entendre *La faim* a décidé le comédien, Xavier Gallais, à monter seul sur scène. La lecture ressemble à une veillée grâce à la présence, sur le plateau, d'un arbre de Noël éclairé.²⁷ Cette adaptation permet au texte de Hamsun de passer d'un espace public, celui des rues de Christiania, à un espace intime.

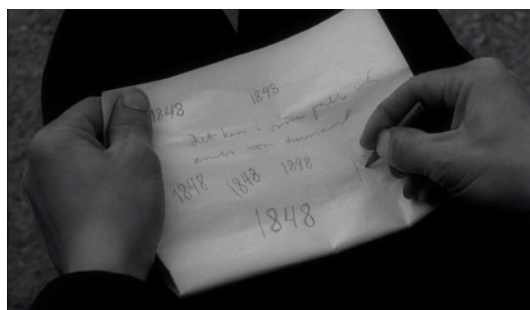
27 <http://www.unfauteuilpourlorchestre.com>

ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

Faim de Henning Carlsen, 1966

Faim (Sult) est le titre du film réalisé en 1966 par le danois Henning Carlsen. Sélectionné à Cannes pour la Palme d'or cette même année, le jeu de Per Oscarsson dans le rôle du héros vaudra au film un Prix d'interprétation. Quant au rôle de la Femme, il est soutenu par l'actrice Gunnel Lindblom et occupe une place importante dans le film.

Le scénario co-écrit par Henning Carlsen et Peter Seeberg s'inspire largement du roman mais témoigne également d'une volonté de réinvestir l'œuvre de manière à pouvoir en faire un objet cinématographique.



Photogramme tiré du film *Faim*

Du roman au film

Toute adaptation cinématographique implique de poser ou de proposer des images pour une œuvre qui n'en possède pas a priori, qui sont laissées libres à l'interprétation de chaque lecteur. L'une des singularités du roman de Hamsun tient au fait qu'il soit entièrement narré à la première personne. Les indications sur l'environnement, dans lequel évolue le personnage principal, sont très minces et l'œuvre met l'accent sur le parcours intérieur du personnage, ses différents états psychiques et ses pensées. Le passage d'une action racontée à une action filmée a donc nécessité une « nouvelle écriture » propre au médium cinématographique. Nous pouvons citer le réalisateur lui-même qui pour répondre à cette problématique dit avoir utilisé ce qu'il appelle « un schéma triangulaire : le personnage tel qu'on le voit, ce que voit le personnage et enfin la caméra elle-même »²⁸.

Si l'œil de la caméra est nécessairement extérieur à celui du héros, le réalisateur, pour donner à voir le narrateur comme le sujet du récit, le rend omniprésent à l'écran. Sa présence s'impose dans tous les plans : qu'il soit seul ou que l'action implique d'autres personnages, jamais le héros n'est écarté du champ de la caméra. Certains plans, toutefois, ne montrent plus le jeune homme, mais directement ce qu'il voit : nous entrons alors encore davantage dans la subjectivité du personnage, Carlsen donnant au spectateur la sensation qu'il regarde avec ou à travers les yeux du héros.

28 Entretien avec Henning Carlsen, dans DVD *La Faim*, Doriane films, 2010

Lorsqu'il s'agit de traduire les pensées et les sensations du héros, la focale sur le personnage en action et l'absence de mots laissent au spectateur le temps d'imaginer quel débat peut occuper son esprit. La musique de Krzystof Komeda devient le reflet de «la vie intérieure du personnage»²⁹. L'action n'est plus visible mais devient perceptible grâce aux sensations que la musique va nous transmettre. Flottante et stridente, l'ambiance sonore donne l'impression d'un homme tirillé par des pensées contradictoires et animé de sensations de mal-être.

Mais c'est également grâce au langage du corps que Carlsen nous communique ce qui survient dans la tête du personnage. La physionomie assez anguleuse et la silhouette très mince de l'acteur rend compte en premier lieu des aspects les plus concrets de la faim. Mais c'est aussi l'expressivité de son jeu qui témoigne des effets plus singuliers et personnels que traverse le jeune homme : Per Oscarsson, par un jeu nerveux, une gestuelle ample, un visage très expressif, nous donne à voir l'agitation intérieure dont le héros de Hamsun fait preuve dans le roman.



Photogramme tiré du film *Faim*

Une certaine liberté de Carlsen face au roman

On observe dans le film une progression linéaire du personnage principal. Les signes de son agitation, à peine visible lorsqu'on le découvre, sont de plus en plus perceptibles. Alors que Hamsun avait fait le choix de jouer sur la bipolarité du personnage et d'alterner les moments d'apaisement et d'agitation, Carlsen présente un crescendo de la « presque » folie du jeune homme.

Carlsen prend également des libertés par rapport au roman en ajoutant des faits ou en développant des personnages : c'est notamment le cas avec la figure de Ylajali. Dans le roman, cette femme est bien présente mais n'apparaît pas autant de fois que la caméra nous la fait voir. De plus, dans le film, Carlsen érotise fortement ce personnage, en donnant aux propos fétichistes qui l'entourent une place plus importante qu'ils n'avaient dans le roman de Hamsun. De ce point de vue, on peut penser qu'en écrivant *Ylajali*, Jon Fosse avait aussi en tête le film de Carlsen.

On relève également une différence de traitement de la question l'intemporalité. Chez Hamsun, l'action se déroule dans Christiania et le film en fait une parfaite description.

29 Entretien avec Paul Auster, dans DVD *La Faim*, Doriane films, 2010

La ville devient « la compagne de misère du jeune homme »³⁰ selon Fabien Laboureur. En nous renvoyant dans une ville du passé, Carlsen nous invite à entrer dans une autre époque, celle de Hamsun. Ainsi les charrettes dans les rues ou encore les anciennes pompes à incendies nous rappellent la dernière décennie du XIX^{ème} siècle. L'ancrage historique du film peut apparaître comme la volonté d'une certaine fidélité à l'œuvre du romancier. De ce fait, cette adaptation cinématographique met au second plan le questionnement plus intemporel des difficultés de la condition humaine, question à laquelle en revanche semble plus attacher l'œuvre dramatique de Jon Fosse, *Ylajali*.



Photogramme tiré du film *Faim*

***Hunger* de Maria Giese, 2001**

Maria Giese est une réalisatrice américaine. *Hunger* est le premier long métrage numérique basé sur un travail classique de littérature. Maria Giese opte pour une approche contemporaine du roman.

Tourné dans un style de guérilla dans les rues de Los Angeles, le film a été réalisé de manière totalement indépendante, pour un budget de 10.000\$. L'acteur principal est joué par Joseph Culp.

L'action se passe à Hollywood. L'histoire est centrée sur le personnage principal qui est un jeune scénariste qui cherche à vendre son scénario et trouver son prochain repas. Son histoire illustre le difficile équilibre entre l'intégralité artistique et les nécessités commerciales d'Hollywood.

Hunger a été présenté en 2007 au Moondance International film Festival à Hollywood, et a reçu le prix du Spirit of Moondance Best Feature (meilleur long métrage). Il a également fait la clôture du FAIF Film Festival en 2007, en Californie également, où il reçoit le prix du meilleur film underground de ce festival. Au Festival du Film Nordkapp en Norvège, le film a reçu une ovation du public qui s'est levé. Il a également été l'objet de critiques élogieuses dans la presse norvégienne et à la télévision.

30 *Dictionnaire mondial des films*, Larousse, Article La Faim, p.289.

DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES

L'univers de Jean Rustin

L'univers artistique de Rustin (né en 1928) offre des toiles figuratives, sombres et traitant les corps de façon frontale. On peut parfois y retrouver le sujet de la folie.

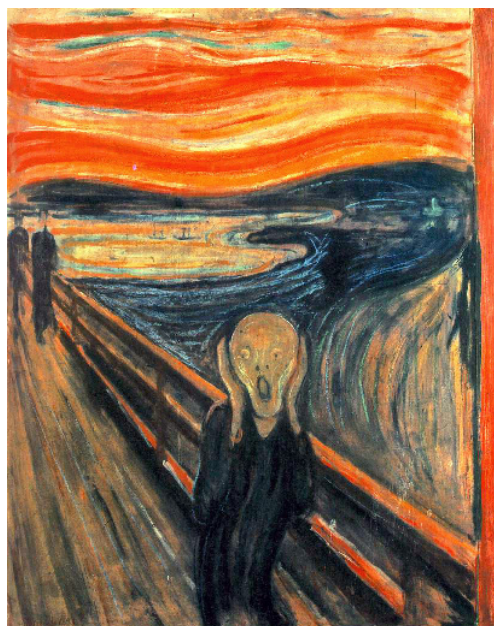


Autoportrait les bras croisés



Dans le coin

Le Cri d'Edward Munch



Le cri, Edward Munch, 1893, Tempéra sur bois, 83.5 x 66 cm. Oslo, Musée

Le Cri a inspiré de nombreuses œuvres du XX^e et XXI^e siècles, littéraires, cinématographiques, musicales... En effet, ce tableau est devenu un symbole de notre époque : l'homme moderne pris dans ses angoisses face à sa propre vie.

La scénographie de la mise en scène du texte *Ylajali* par Gabriel Dufay s'inspire librement des toiles de Munch. Pour Gabriel Dufay, la peinture de Munch se rapproche de l'écriture de Fosse et de l'univers d'Hamsun, elle se situe entre le réalisme et l'étrangeté grâce au tracé des lignes et le flou des figures.

***The cave project* d'Edgar Müller**



The cave project, Street Art, Edgar Müller, 2009, Londres

On peut retrouver dans cette peinture l'illusion, l'état du personnage qui résulte de sa faim. L'illusion est une apparence trompée, qui est hors réalité ; l'illusion du jeune homme est Ylajali.

Le bateau qu'on aperçoit au loin peut renvoyer à celui dans *Faim*, au moment où le jeune homme se libère de son errance. Mais c'est surtout ce gouffre au milieu de la rue qui peut illustrer l'état du jeune homme lors de son errance (référence à l'expression « au fond du gouffre »).

***Clochard aux mouettes* de Léon Markarian**



Clochard aux mouettes, peinture de Léon Markarian, 1972, 65x46 cm.

Cette peinture pourrait représenter le personnage du jeune homme de la pièce, ainsi que le banc dont il est fait mention.

Ce tableau montre bien la solitude du personnage du jeune homme, dans son monde. De plus, le titre « Clochard aux mouettes », peut référer à la condition du personnage. Cependant, on retrouve une certaine dignité, qui peut se voir ici par sa position sur le banc et la mer derrière, qui nous laisse penser que tout va bien.

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

MAI-JUIN 2013

Mercredi 22 mai	20h30
Jeudi 23 mai	20h30
Vendredi 24 mai	20h30
Samedi 25 mai	20h30
Dimanche 26 mai	16h30
Mardi 28 mai	20h30
Mercredi 29 mai	20h30
Jeudi 30 mai	20h30
Vendredi 31 mai	20h30
Samedi 1 ^{er} juin	20h30

CONTACT

Marie-Françoise Palluy-Asseily
04 72 77 48 35
marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

Vous pouvez télécharger les dossiers pédagogiques des spectacles sur notre site www.celestins-lyon.org