

L'enfant devenu tache

Veillez vous connecter pour accéder à cet article.

[Se connecter](#)

Jon Fosse : au plus près du mystère du corps parlant

Jon Fosse est un écrivain norvégien contemporain dont l'œuvre romanesque et théâtrale est reconnue par de nombreux prix littéraires tel le Prix International Ibsen en 2010, est traduite dans quarante langues et a été mise en scène par J. Lassalle, P. Chéreau, C. Régy, T. Ostermeier. Son écriture est caractérisée par la radicale nouveauté de ses intrigues minimales voire absentes, de ses choix de mots quotidiens loin de tout « beau style », de ses personnages réduits à des inconnus dépourvus d'histoire, de contexte et dont les noms sont remplacés par « Elle », « Le père », « L'autre », et avant tout par la singularité de son style quasiment sans ponctuation et faisant toute sa place à une langue polyphonique, rythmée et ponctuée de répétitions-variations et de silences. La séparation, la solitude, l'inachèvement, la complexité de la vie qui laisse au cœur du sujet et de l'autre une insaisissable énigme, sont ses thèmes centraux. La visée littéraire de J. Fosse est de faire ressentir plutôt que comprendre. Son art littéraire s'ancre dans une expérience sensorielle vécue au présent et impliquant plus le corps du langage que son sens.

Son roman *Matin et soir*, écrit en 2000, saisit la vie simple et concrète d'un pêcheur au moment de sa naissance et de sa

mort. Au seuil de sa vie qui commence et qui finit, Johannes fait l'expérience de la vraie naissance et de la vraie mort qui ne sont pas biologiques mais se fondent dans le verbe sans garantie. Au matin comme au soir de sa vie, son intense désir de dire se confronte aux mots qui manquent pour dire ce qui est important, soit parce qu'ils sont à trouver pour les dire soit parce qu'ils ont disparus de tout dire. Ce matin et ce soir du langage est ce qui se répètent incessamment dans sa vie et la fondent comme mettant en jeu encore et en corps son rapport entre une sensation intense venant de son corps et son désir de trouver des mots pour dire quelque chose de ce mystère et pour en dire quelque chose qui soit vivant. Avec un premier long soliloque, Johannes dit l'épanouissement de sa vie naissante : les sons, les formes indistinctes, « les bruits affreux et pousse e a e et ce froid ce déchirement a a ce raclement »[\[1\]](#), les lumières et « ce bourdonnement violent et ces voix a ne a a en a e a oui a » [\[2\]](#), les mouvements, « quelqu'un le projette dans quelque chose » [\[3\]](#) et puis « à l'instant même le petit Johannes plie les jambes et crie crie et le petit Johannes entend sa voix se propager puissamment dans le monde et son cri emplit le monde » [\[4\]](#). Avec un deuxième long soliloque interrompant radicalement le premier, Johannes s'avance à la rencontre des signes discrets de l'irréremédiable mort de son propre corps désirant et se souvient avec ses mots simples et concrets de ce qui fit sa vie pleine, entière et légère. Les lieux et les liens avec son épouse Erna et son ami Peter incarnent les beaux jours singulièrement vivant de son passé. « Et la barque pontée glisse et Johannes est là et regarde les collines et les rochers et les maisons là-bas sur la terre, et une immense émotion l'envahit à la vue de tout ça, car tout ça, il le sent, tout ça c'est son lieu à lui en ce monde, tout ça est à lui, tout, et soudain il a le sentiment que tout ça, il ne le reverra plus jamais, mais ça restera en lui, au plus profond de son être, comme une note, oui, comme une note qui résonnera en lui et maintenant il ne comprend plus rien, car aujourd'hui rien n'est comme d'habitude, quelque chose a du se passer,

mais quoi ? » [5] Ses mots, parce qu'ils butent sur un impossible à dire, s'accrochent intensément au présent et suggèrent et résonnent plus qu'ils ne disent. Sa parole ne supporte pas qu'un effet de sens, elle implique son corps subtil et a un effet de jouissance.

L'écriture de J. Fosse n'est pas faite que de signifiants. Elle fait fondamentalement sa place au réel d'une jouissance de corps intense et mystérieuse. C'est en restant au plus près de cette part mystérieuse du corps jouissant que Jon Fosse constitue sa langue littéraire. Lacan situe le corps parlant à cette jointure du signifiant et du réel en tant qu'en ce point ce n'est pas l'ordre symbolique qui commande au réel mais c'est l'ordre symbolique qui « est subordonné » [6] au réel. Comme le précise Jacques-Alain Miller « Le corps parlant parle en terme de pulsion. C'est ce qui autorisait Lacan à présenter la pulsion sur le modèle d'une chaîne signifiante [...] les chaînes signifiantes que nous déchiffrons à la freudienne sont branchées sur le corps et elles sont faites de substances jouissantes. » [7] Tout n'est pas signifiant, il y a aussi le réel de la pulsion jouissante qui commande le signifiant et, chez J. Fosse, cette jouissance réelle de l'Autre est essentiellement localisée dans l'objet *a* voix. Cet objet-voix indicible est l'enjeu majeur de son écriture. « Ce qui est paradoxale et étrange, c'est que cette voix est là, et qu'elle ne dit rien. C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant [...] c'est une voix qui vient du silence et qui devient audible par moments » [8]. Son art littéraire consiste à se rapprocher de cette voix qui ne se comprend pas et de l'ancrer/l'encre à des rythmes, des répétitions, des silences, des polyphonies, des mots concrets échappant à la jouissance phallique. « Le lieu d'où vient l'écriture est un lieu qui sait bien plus de choses que moi, car en tant que personne je sais bien peu de choses. » [9] Avec *Matin et soir*, J. Fosse ouvre des chemins de sens sans cesse interrompus pour donner sa place à l'énigme du corps parlant et inviter son lecteur à faire l'expérience éthique d'un mode singulier de

jouir de l'objet a voix.

En faisant monter sur la scène théâtrale l'écriture littéraire de *Matin et soir*, Antoine Caubet en prolonge la pleine dimension politique. En confiant aux lumières, aux mouvements scéniques, aux mises en place dans l'espace, aux décors, et à l'incarnation impliqués des acteurs, ses rythmes changeants, ses alternances de paroles et de silences, ses interruptions constantes, ses suspensions, ses répétitions-variations d'un même motif, il fait du langage le véritable héros tragique de *Matin et soir*. À notre époque où Google a l'autorité de produire des vérités auxquelles croire et s'identifier, de répondre à toutes nos questions sur la vie et la mort et de faire de nous des consommateurs des objets a du discours maître capitaliste, l'enjeu politique est de faire sa place au corps parlant pour jouir éthiquement du langage.

[1] Fosse J., *Matin et soir*, Édition Circé, Août 2003, p. 2.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*, p. 3.

[5] *Ibid.*, p. 10.

[6] Miller J-A, « L'inconscient et le corps parlant », *La Cause du Désir*, n° 88, Paris, Navarin, 2014, p. 113.

[7] *Ibid.*, p. 112.

[8] Fosse J., « Voix sans paroles », extrait du programme de « Le Nom » mis en scène le 27 Mai 1995 à la Scène Nationale de Bergen.

[9] Fosse J., « La gnose de l'écriture » 04/2000. <http://colline.labomatic.org/assets/lexitextes/extraits/4/fosse.pdf>

La chasse aux sorcières... encore d'actualité ?

C'est en plein maccarthisme [\[1\]](#), connu également sous le nom de « Peur rouge » qu'Arthur Miller, écrivain engagé, écrit une pièce de théâtre, *Les Sorcières de Salem* [\[2\]](#), jouée pour la première fois en 1953 [\[3\]](#), une métaphore qui dénonce le harcèlement envers les communistes ou soupçonnés comme tels, familièrement nommé « chasse aux sorcières ». En pleine guerre froide, sous l'influence de Joseph McCarthy, une propagande de haine contre le bloc soviétique ravageait les États-Unis : la peur du communisme hantait les USA. En 1947, une liste noire de Hollywood fut créée où figuraient les noms d'artistes suspectés de sympathie pour le communisme, auxquels les studios d'Hollywood refusaient tout emploi. De nombreux artistes durent travailler en cachette, sous un prête-nom, ou encore s'expatrier, comme Charlie Chaplin. Cependant, si on dénonçait des présumés communistes, on était assuré de retrouver un accès au travail.

La pièce de théâtre [\[4\]](#) reprend un fait historique qui s'est déroulé en 1692 où des gens calomniés de sorcellerie par leurs condisciples furent emprisonnés et/ou mis à mort [\[5\]](#). Dans *Les Sorcières de Salem*, sous le prétexte de faire respecter un ordre moral établi, plusieurs protagonistes permettent la mise en place d'une traque de sujets, hommes ou femmes, accusés de complaisance avec le diable, et de leur exécution après qu'un groupe de jeunes filles en transe les aient déclarés comme tels ; pour échapper à leur mort, les soi-disant sorciers et sorcières doivent reconnaître leurs méfaits et dénoncer d'autres condisciples. La chasse aux sorcières se déroule dans un contexte d'insécurité et de fracture sociale : une ville voisine de Salem, Beverley, a été le théâtre d'une telle

incurie ; quant à Salem, elle est divisée entre les partisans et les contestataires du pasteur.

La pièce s'ouvre sur l'inquiétude d'un « mal étrange » [6] qui affecte deux enfants, Betty, la fille du pasteur, et Cathy, la fille des Putman. Rapidement, ces manifestations qui touchent les fillettes sont interprétées comme les « signes » [7] du diable d'autant plus que ces fillettes et des jeunes filles ont été vues dansant et courant dans la forêt, parfois nues, autour d'une bouilloire qui chauffait [8].

Pour asseoir son pouvoir, Parris, le pasteur, contesté par une partie de sa communauté, a tout avantage, à ce que ses opposants soient désignés comme les agents du démon. Son recours au démonologue réputé, Hale, avant toute action juridique, trahit son espoir que soient reconnus dans la réalité les « signes » du diable : « Une grande et sainte terreur va régner sur ce pays corrompu et désigner à nos coups les brebis galeuses de Salem ! » [9], dit Parris. Quant au couple des Putman qui soutiennent Parris, il leur est préférable de voir dans la mort de leurs sept enfants l'oeuvre maléfique de l'accoucheuse plutôt que de faire face à l'horreur du réel qui les touche. Un autre personnage a un rôle non négligeable : c'est Abigaïl, une jeune fille de 17 ans, d'une « beauté éclatante » [10], qui hait Elisabeth, épouse de son ancien amant, Proctor ; elle veut prendre la place d'Élisabeth auprès de son mari. Elle mentira sans vergogne, jouera ostensiblement la comédie et usera de son influence pour faire pression sur les autres jeunes filles pour qu'elles cachent la vérité dans un débordement corporel et langagier qui les envahit. Quant à la Cour, représentée par le député gouverneur général de la province, Hathorne, et le juge, Danforth, elle ne semble qu'attendre la présence des signes de sorcellerie, tels que ceux consignés dans les écrits sur lesquels elle s'appuie pour juger [11]. De plus, alors qu'au bout de quelques mois, plusieurs, dont Hale, révisent leur jugement et plaident pour l'innocence de futurs condamnés

[12], le juge, assujetti à une représentation du « bien », dit : « Tant que je serai là pour faire exécuter la loi de Dieu, il n'y aura pas la moindre faiblesse ...Il se peut que je me sois trompé. Mais il est écrit dans la loi que les sentences des juges doivent être exécutées » [13]. Danforth s'appuie sur l'alibi de la loi plutôt que de réviser sa position subjective [14] .

À la demande implicite de mettre en évidence la sorcellerie, des jeunes filles en quête d'amour et de reconnaissance vont apporter une réponse corporelle pulsionnelle qui les envahit et les déborde, où, à travers un langage débridé, leur voix dénonce des innocents, les condamnant ainsi à l'emprisonnement et à la mort.

À un moment, face à un juge incrédule, Mary Warrens, l'une d'elles, explique les raisons de l'exaltation et la valorisation narcissique qu'elle en retire : « J'entendais les autres filles crier, et vous, Votre Honneur, vous sembliez les croire. Alors, j'ai voulu me donner autant d'importance que les autres. Au début, il s'agissait simplement d'un jeu, mais le monde entier s'est mis à crier... » [15]. Elle ne sera pas crue et menacée à son tour de mort pour avoir menti.

Paradoxalement la jouissance qu'elles manifestent, jouissance hors norme, va être agréée par la Cour car considérée comme une manifestation de sorcellerie : celle-ci va servir à asseoir le projet de confondre les tenants du diable. Ces jeunes filles sont alors élevées au rang de saintes [16]. Pour un temps, pour ces jeunes, si on excepte Abigaïl animée par la haine, la reconnaissance obtenue au prix du déni de toute vérité va obturer une quête sur leur être qui s'était manifestée auparavant chez quelques-unes – par exemple, Betty, voulant parler à sa mère morte, avait cherché une réponse auprès de Tituba, une servante noire attentive – manifestée à travers des expériences dans la forêt, considérées comme des « pratiques obscènes » [17].

Pour échapper au jugement dont ils sont victimes, des citoyens dénoncent des condisciples du village qui seraient leurs ensorceleurs. Dans cette cacophonie, Proctor, Élisabeth, Rebecca Nurse, la sage-femme, et quelques autres, fidèles à une éthique, respectés par leurs concitoyens, s'élèveront contre la croyance infondée de la sorcellerie et, encore plus, refuseront de dénoncer autrui sans raison, dans le but d'échapper à la sentence mortelle dont ils font l'objet. C'est d'ailleurs quand leur exécution approche que le village est près de l'émeute [18], au grand désarroi de Parris qui craint alors pour sa vie, et d'Abigaïl qui s'enfuit de Salem avec une autre jeune fille, signant ainsi leur responsabilité dans ce montage de chasse aux sorcières.

Les Sorcières de Salem m'apparaissent non seulement une allégorie du maccarthisme, mais aussi de phénomènes contemporains haineux où des groupes désignent d'autres comme responsables des maux sociaux. Arthur Miller a su mettre en avant comment, dans un contexte socio-politique donné, la mise en place d'un système de dénonciations, d'informations erronées et de condamnations, peut être le fruit d'intérêts personnels non avoués de quelques-uns, qui manipulent l'autre et profitent de phénomènes de groupe. À la fin de la pièce, une saveur de morale est préservée, car les principaux agents manipulateurs, Parris, Abigaïl, n'ont pas tiré les profits escomptés ; l'histoire nous transmet que tel n'est pas toujours le cas. La finalité ultime du procès vise à asseoir un pouvoir en confortant l'ordre établi, sous le prétexte de « la perfection de la vie chrétienne » [19]. C'est en se basant sur une transgression inacceptable à l'époque, c'est-à-dire des manifestations corporelles qui se spécifient par l'excès, que la Cour prendra acte de leurs dires. Il est instructif d'observer que c'est par la manipulation de sujets, ceux-là mêmes qui étaient en quête d'une réponse en dehors de la norme sociale, que Parris et la Cour cherchent à sécuriser l'ordre établi. Il est à noter que, paradoxalement, le recours à la Loi, celle portée par la Cour, ne vient pas limiter la

pulsion de mort ; au contraire, il favorise la délation et l'assouvissement de la haine.

La vérité est mise à mal : l'émotion et les opinions personnelles suscitées par le comportement des jeunes filles priment sur la recherche de faits objectifs [20]. Ce n'est pas sans rappeler les informations non fondées qui circulent dans de nombreux milieux (politiques, commerciaux, médiatiques...). Quant à Hale, son changement de posture témoigne de la relativité des décisions personnelles sur lesquelles un sujet va décider de sa vie et de sa participation à la communauté. Ainsi, en même temps que le démonologue plaide pour innocenter des condamnés, il conseille à ces derniers de mentir en avouant des actes de sorcellerie qu'ils n'ont pas posés plutôt que de mourir en étant fidèles à ce qu'ils sont : « Ne vous attachez (...) pas à des principes si ces principes doivent faire couler le sang. C'est justement une loi trompeuse que celle qui nous conduit au sacrifice. La vie est le plus précieux des dons de Dieu, et rien ne donne le droit à personne de l'ôter à un être. » [21].

Pour contrer un désordre socio-politique analogue, que peut-on faire ? Que tout un ensemble de personnes adhère à un discours qui contient les germes de la pulsion de mort au point qu'ils posent des gestes qui s'y conforment, fait frémir ! Cela ne peut que renvoyer à la place qu'un sujet va choisir d'occuper ; va-t-il être en mesure de n'être, en aucun cas, agent de cette folie meurtrière ? Sur quoi peut-il prendre appui pour ne pas tomber dans les enjeux mortifères qui l'habitent ? Comment parvenir à ne pas se laisser séduire des propositions idéologiques funestes, en gardant une ligne d'analyse qui les rend caduques ? La morale, liée à un idéal social d'une époque donnée, est une boussole bien insuffisante. Ce sont maintes questions que Freud, Lacan et d'autres se posaient déjà. Quand ni les Noms-du-Père, ni la morale qui devrait en découler, ne parviennent à border la pulsion, reste la responsabilité subjective. « Ne pas céder

sur son désir » et l'acte qui en découle, propose Lacan. Bien qu'on ignore à l'avance les conséquences de l'acte posé sur soi et les autres, on peut espérer que le geste éthique va concourir à limiter le pire.

[1] Le maccarthisme s'étend entre les années 1950 et 1954

[2] Miller A., *Les sorcières de Salem*, Paris, Robert Lafont, Coll. Pavillon Poche, 2015, p. 239.

La pièce d'Arthur Miller a été reprise à Paris au Théâtre de la Ville, Espace Cardin, du 26 mars au 19 avril 2019, avec une mise en scène de Demarcy-Mota.

[3] À Broadway

[4] En 1957, d'après la pièce d'Arthur Miller, est sorti le film, *Les sorcières de Salem* de Raymond Rouleau, avec Simone Signoret, Yves Montand, Mylène Demongeot. Scénario de J .P. Sartre. Le film se termine différemment de la pièce de théâtre.

En 1996 (USA), autre film, *Les Sorcières de Salem*, de Nicholas Hytner, scénario d'Arthur Miller.

[5] Le procès se serait soldé par l'exécution de vingt-cinq personnes et l'emprisonnement d'une centaine.

[6] Miller A., *Les sorcières de Salem*, *op. cit.*, p. 41.

[7] *Ibid.*, p. 51& 63.

[8] *Ibid.*, p. 13.

[9] *Ibid.*, p. 75 .

[10] *Ibid.*, p. 10.

[11] *Ibid.*, p. 53.

[12] *Ibid.*, p.213.

[13] *Ibid.*, p. 212- 213.

[14] Lacan, J., *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 261.

[15] Miller A., *Les sorcières de Salem, op. cit.*, p. 173.

[16] *Ibid.*, p. 80.

[17] *Ibid.*, p. 14.

[18] *Ibid.*, p. 208.

[19] *Ibid.*, p. 195.

[20] Le dictionnaire britannique Oxford (2016) qualifie de « post-vérité » le discours selon lequel « les faits objectifs ont moins d'influence pour modeler l'opinion publique que les appels à l'émotion et aux opinions personnelles ».

[21] Miller A., *Les sorcières de Salem, op. cit.*, p. 217-218.