
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

Aux marges du conflit dramatique : la chanson dans les pièces de Fabrice Melquiot

Iris CARRÉ-DRÉAN Doctorant

Représenter, Inventer la Réalité, du Romantisme au XXIe siècle, Montpellier

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3536-aux-marges-du-conflit-dramatique-la-chanson-dans-les-pieces-de-fabrice-melquiot>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CARRÉ-DRÉAN, I. (2026) Aux marges du conflit dramatique : la chanson dans les pièces de Fabrice Melquiot. *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

Dans l'œuvre protéiforme et rhapsodique de Fabrice Melquiot, les chansons occupent une grande place, qu'elles soient insérées dans le dialogue ou qu'elles soient présentes presque à parts égales avec ce dernier, au sein de la macrostructure. Le dialogue porte le conflit dramatique dans les pièces de l'auteur et, respectant la structure aristo-hegelienne, mène l'intrigue jusqu'à la catastrophe. Le surgissement de la chanson marque alors un écart, rendant compte d'autres interactions entre les personnages. Contre-voix aux paroles antagonistes, la chanson ouvre un espace-temps dans lequel les personnages peuvent tendre à l'harmonie.

Allant contre le déroulé linéaire de la fable, la chanson revêt souvent une fonction mémorielle, ramenant les personnages aux temps d'avant la crise. Toujours liée à une séparation « passée ou à venir » dans les intrigues de Fabrice Melquiot, cette crise est refusée par les personnages amoureux ou attachés aux êtres de leur passé. Outil de convocation, la chanson ramène les absents et annule ponctuellement les événements tragiques, qui les ont séparés des protagonistes en présence.

Au sein des intrigues plus politiques, la musique est aussi le moyen pour les personnages d'échapper aux événements immédiats, le temps d'une chanson. Agissant comme un contrepoint au conflit dramatique, elle rassemble les antagonistes et ravive fugacement le sentiment de communauté et l'espoir d'un futur meilleur.

Cette performativité émotionnelle révèle les liens entre les personnages, mais aussi en créent avec les lecteurs-spectateurs. Lieux de partage, la chanson prend une dimension à la fois métaphysique et politique dans le théâtre melquiotien, puisqu'elle réactive des liens humains fondamentaux. Elle participe aussi de l'ontologie du sujet, tel que le représente Fabrice Melquiot : la chanson est une voix constitutive du personnage vocal « aux côtés des voix dialogale et intérieure », rappelant ainsi la part d'altérité en chacun.

In Fabrice Melquiot's protean and rhapsodic work, songs are particularly important, whether they are inserted as supplementary to the dialogue or as almost equivalent to the dialogue, within the play's macrostructure. Dialogue carries dramatic conflict in the author's plays and leads the plot to the denouement, respecting the Aristo-Hegelian structure. When song emerges, it creates a space, which enables reflection on other interactions between characters. The song is an opposing voice with antagonistic lyrics, which opens space and time in which characters could aspire to peace.

Moving against the linearity of the plot, music has a memorial function and brings the characters to pre-crisis times. Always linked to a past or upcoming breakup in Fabrice Melquiot's plots, this crisis is denied by the lovers or those attached to the characters' past. Song is a tool for gathering characters together, bringing back those who are absent and occasionally cancels the tragic events that had separated them from protagonists in the present.

In the more political plots, music is also a way to temporarily escape from the immediate events, although just for the length of a song. As a counterpoint to the dramatic conflict, song gathers the antagonists and briefly revives a sense of community and hope for a better future.

This emotive performance reveals the connections between characters and creates others between the characters and the readers/spectators. The song as a shared space, adopts a dimension which is both metaphysical and political in Fabrice Melquiot's theatre, because it reinvigorates the core of human connection. Song is an ontological subject as imagined by Fabrice Melquiot; song is a constitutive voice of the vocal character (alongside dialogic and inner voices), thus reminding us of our own otherness.

Mots-clés :

Voix, Séparation, Rhapsodisation, Crise dramatique, Choralité

« Je suis fait de milliers de chansons. C'est dans mon corps, c'est dans ma langue, et dans les formes que j'imagine comme écrins pour la langue que je parle. Ce corps, cette langue, ces formes sont donc envahis de chansons » (Melquiot, et al., 2019, p. 44), confie Fabrice Melquiot dans des entretiens avec Marie-Amélie Robilliard et Frédéric Vossier. Cet envahissement corporel et langagier de la chanson s'illustre particulièrement par les structures « rhapsodiques » (Sarrazac, 1999, p. 16) des pièces de Fabrice Melquiot. Dans cette œuvre théâtrale protéiforme, le dialogue peut être entrecoupé d'éléments extra-dramatiques, quand il n'est pas complètement absorbé dans des formes monodramatiques. La chanson y est abondante, qu'elle soit ponctuellement insérée au sein du dialogue et du monologue, ou qu'elle constitue l'un des matériaux principaux du drame, à part quasi égale avec les répliques des personnages.

Les chansons peuvent participer de l'action dramatique, en tant qu'élément du décor sonore de la pièce et comme événement de l'intrigue. Il n'est pas rare que les personnages de Fabrice Melquiot délaissent les conversations pour écouter de la musique (à la radio dans *Le Diable en partage*, sur CD dans *Les Séparables* et sur vinyle dans *Le Bizarre*), pour chanter (dans *Kids*) ou pour danser (dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*). La chanson est aussi un matériau dramaturgique, lorsqu'elle fait partie intégrante de la macrostructure des textes. Certaines pièces, composées en tableaux, se servent de chansons inventées comme de refrains. C'est surtout le cas des drames à destination de la jeunesse, dans lesquels la chanson permet à Fabrice Melquiot de démultiplier les modalités d'énonciation, afin de mettre en mots des questionnements identitaires (liés à la naissance dans *Bouli année zéro*, à l'enfance et l'adolescence dans *Alice et autres merveilles*). Ces deux utilisations peuvent se superposer : dans *Quand*

j'étais Charles, les chansons de Charles Aznavour sont à la fois chantées par le personnage principal au karaoké et systématiquement introduites au sein de son monologue intérieur pour raconter son histoire. De la même façon que Fabrice Melquiot dit être « fait de milliers de chansons », les tubes musicaux sont, dans les pièces monodramatiques de l'auteur, une composante de la psyché du personnage. *Tarzan Boy*, « *chanson-drame* » (Melquiot, 2010, p. 11) autobiographique, serait alors l'archétype de cette forme intime et hybride.

Dans les drames melquiotiens, la chanson entretient avec le dialogue des relations variables. Pour notre article, nous avons choisi de mettre de côté les pièces en tableaux, où les chansons se font les relais des voix dialogales des personnages. Nous nous concentrerons donc sur les cas dans lesquels la chanson se place en opposition avec le dialogue dramatique. Si l'œuvre théâtrale de Fabrice Melquiot est loin de s'inscrire dans un « dialogue absolu » (Szondi, 2003), lorsque le dramaturge utilise la forme dialogale, c'est en reprenant toutefois les qualités confrontatives, définies par Hegel : « par le dialogue, [les personnages] expriment leurs discordances et impriment ainsi à l'action un mouvement réel » (Hegel, 1965, p. 343). L'insertion récurrente de la chanson dans les pièces va alors à l'encontre de la progression dramatique, menée par le dialogue. Synonyme de séparation - avec l'être aimé le plus souvent, mais parfois avec les amis ou le pays natal - dans les intrigues de Fabrice Melquiot, l'inévitable catastrophe est esquivée par les personnages, le temps d'une chanson. La musique rend ainsi compte d'autres interactions : dépassant les impossibilités du dialogue, celle-ci surgit comme une contre-voix aux paroles antagonistes et tend à l'harmonie.

Allant contre le déroulé linéaire de la fable, la chanson revêt souvent une fonction mémorielle dans les pièces melquiotiennes : celle-ci annule ponctuellement la séparation en ramenant les personnages en amont de la crise. La musique y est aussi le moyen pour les personnages d'échapper aux événements immédiats et de se réunir. Contrepont au conflit tragique, celle-ci ravive fugacement le sentiment de communauté. Participant d'une ontologie du sujet, la chanson marque encore la permanence d'un lien fondamental à autrui : ses résonances émotionnelles permettent de rappeler aux individus le collectivement partagé et, en tant que voix constitutive du personnage, elle marque la part d'altérité en chacun d'eux.

Annuler la séparation

Dans les pièces de Fabrice Melquiot, la chanson est souvent symptomatique du

délaissement des échanges interpersonnels par les personnages. L'utilisation fréquente de la forme monodramatique, soustrayant alors déjà partiellement les protagonistes au dialogue, illustre la solitude que ceux-ci ressentent. Depuis que la femme qu'ils aiment les a quittés, Cyril, dans *Percolateur Blues*, et Charles, dans *Quand j'étais Charles*, se mettent en retrait des interactions avec ceux qui les entourent. Cyril ne supporte pas la compagnie d'autres femmes que Toi, qui est partie il y a trois ans. Depuis sa séparation avec Maryse, Charles continue certes d'animer le karaoké de l'Attitude Club et de discuter avec ses amis, mais il n'est pas intéressé par les femmes lors de la soirée infirmières ou par Evelyne, avec qui il s'entend pourtant bien et qui a un « beau derrière » (Melquiot, 2011, p. 83). Des passages dialogués avec les personnages en présence sont régulièrement intégrés aux monologues intérieurs de Cyril et de Charles, mais ces amoureux déchus y prêtent peu d'attention, obnubilés par leurs relations passées. Les chansons collées dans les monologues revêtent, quant à elles, une fonction mémorielle, permettant aux deux personnages de revenir au temps de leurs amours. La chanson inverse le déroulé linéaire de la fable et efface ainsi la séparation avec la femme aimée.

L'élément déclencheur de *Percolateur Blues* est une soudaine réminiscence de l'histoire de Cyril avec Toi, qui motivera son voyage en Italie pour aller la retrouver. Les souvenirs déferlent et le personnage se rend compte du vide béant, laissé par la femme aimée. Après s'être remémoré leur rencontre, Cyril retrouve les paroles d'une chanson qu'il avait écrite à son amoureuse :

Dans mon portefeuille un papier plié en huit, les paroles d'une chanson en anglais :

No Title Song

« *My underwear*

Trail anywhere

Who cares ?

You love me

My spare tyre

Lights your fire

I care

You love me [...] »

C'est pas de la grande chanson mais ça t'a fait pleurer. J'ai écrit ça une nuit, assis à la table de pin à monter soi-même. Pour te faire rire j'ai écrit « No Title Song » et ça t'a fait pleurer.

(Melquiot, 2001, p. 20)

À la suite de ce second flashback, la voix de Toi, qui était déjà apparue lors de la scène rejouée de leur rencontre, revient, mais selon une autre modalité. Toi s'adresse à Cyril au présent d'énonciation :

Toi. Cyril.

Notre chanson n'a pas de titre, ne te retourne pas. Je suis loin, je grille une Dunhill près d'une station-service, à l'entrée de Falerne. (Melquiot, 2001, p. 21)

La résurgence de la présence de Toi se matérialise par la création d'un espace de dialogue intérieur, au sein même des pensées de Cyril. Ouvert par les réminiscences, cet espace, où se rejoignent Cyril et celle qu'il aime, est actualisé par le pouvoir de la chanson que Fabrice Melquiot utilise comme un « véritable outil de convocation » (Issartel, 2022, p. 79). Le nouveau dialogue *in absentia* est une résurrection illusoire de la relation amoureuse de Cyril. De même dans *Quand j'étais Charles*, Charles maintient le lien avec sa femme Maryse, en continuant de lui dédicacer les chansons qu'il interprète au karaoké :

- Bonsoir à tous bonsoir et bienvenue à l'Attitude Club. [...]

- Je vais vous interpréter *Non je n'ai rien oublié*.

- Je tiens à préciser que cette chanson comme toutes les autres que j'aurai le plaisir d'interpréter ce soir devant vous ces chansons immortelles sont dédiées tout spécialement de la part de Charles pour Maryse Maryse que j'aime plus que tout au monde.

(Melquiot, 2011, p. 75)

Cette adresse, unique et répétée, transforme alors les chansons en déclarations d'amour, même après la séparation des deux personnages. Par le titre de la chanson « Non, je n'ai rien oublié », Fabrice Melquiot convoque, comme dans *Percolateur Blues*, le motif de la mémoire et de l'amour, survivant à la relation. Dans ces deux pièces monodramatiques, les chansons comblent partiellement la « tentation dialogique qui travaille le manque » (Heulot-Petit, 2011, p. 353) du monologue : l'adresse et le pouvoir mémoriel des chansons rendent présente la femme aimée, au travers de la voix des personnages masculins. Dans *Quand j'étais Charles*, l'insertion des textes aznavouriens prend une dimension particulière, puisque le personnage pense son mariage à l'image de l'amour dépeint dans les paroles du chanteur. La progressive acceptation de la séparation avec Maryse poussera Charles à arrêter d'écouter les chansons de Charles Aznavour. Ce silence est marqué à deux reprises, par une même didascalie :

Silence.

Long silence.

Pas de musique ; aucune consolation.

(Melquiot, 2011, p. 89 ; 98)

À la fin de la pièce, Charles se tourne vers un autre chanteur, Jean-Jacques Goldman. La chanson « Il Suffira d'un signe » lui permet alors d'exprimer son attente du retour de Maryse.

Refuser le passage du temps

Les personnages monologiques, attachés à leurs amours, s'accrochent à leur passé. Fabrice Melquiot utilise également l'image musicale pour représenter la temporalité intérieure de ces personnages, refusant le passage du temps. Dans *Le Bizarre*, le locuteur raconte son rendez-vous avec la Femme de Droite aux Flageolets. Quand il arrive au moment où ils vont s'embrasser, le récit se bloque :

J'ai envie de t'embrasser, Isabelle.

(...)

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Elle me dit : moi aussi.

Et moi, je raye le disque vinyle que j'incarne.

(...)

Embrassons-nous dans ce couloir à sens unique qui s'allonge entre hier et demain.

(Melquiot, 2022, p. 39)

Le locuteur répète neuf fois à la suite la réplique de sa convive, ne souhaitant pas voir cet événement heureux s'achever. La métaphore musicale n'illustre pas uniquement le souvenir d'une histoire d'amour, puisque l'image du vinyle est ici appliquée au personnage lui-même, éternisant le discours amoureux de La Femme de Droite aux Flageolets. Aussi, chez les personnages de Fabrice Melquiot, la passion amoureuse équivaut à une « passion du souvenir », telle que la décrit Jean Starobinski dans « La leçon de la nostalgie » :

La mélodie, fragment du passé vécu, frappe nos sens, mais elle entraîne avec elle, sur le mode imaginaire, toute l'existence et toutes les images associées dont elle était solidaire. [...] Éveillée par le signe mémoratif, la conscience se laisse envahir par un passé à la fois proche et inaccessible. Toute une enfance reparaît en images à travers une mélodie, mais pour se dérober et nous laisser en proie à cette « passion du souvenir »

(Starobinski, 2012, p. 269)

Et c'est aussi le modèle musical que le dramaturge convoque justement pour sa pièce autobiographique *Tarzan Boy*. Dans cette « *chanson-drame* » (Melquiot, 2010, p. 11), le « je » auctorial se remémore son adolescence au travers de tubes des années 80, qui font office de refrains au sein du dialogue :

- [...] On écoute le nouveau titre du groupe Scorpions, un slow qui ne devrait pas tarder à entrer dans l'histoire de la musique : *Still loving you*.

Time it needs time to win back your love again

I will be there, I will be there

Love, only love can bring back your love someday

I will be there

- Si j'avais pu me passer de moi pour vivre, je n'aurais pas hésité une seconde.

- Je suis moi, je le serai toujours ou bien jamais. Il n'y a rien à dire là-dessus.

[...]

- J'aimerais te parler de mes morts. Morts vivants ou morts morts.

- À commencer par là : la maison morte où j'étais un enfant, cet enfant-là, puis il a disparu.

- À Modane.

(Melquiot, 2010, p. 13)

L'extrait de « Still loving you » entraîne la pulsion autobiographique, matérialisée par des commentaires introspectifs de la voix auctoriale et des souvenirs d'enfance. Les thèmes de la chanson, la persistance de l'amour et la volonté de retrouver l'être aimé, illustrent bien l'entreprise mémorielle de l'auteur, qui souhaite retourner auprès des êtres de son passé. « Bande-son de notre vie » (Szendy, 2008, p. 10), les chansons commémorent les événements de celle du dramaturge, comme c'est le cas lorsque la voix narrative évoque le décès d'un ami :

- [...] Ben oui, Laurent est décédé.

J'avais un ami, mais il est parti

Ce sens à ma vie, il n'est plus en vie

Il m'a tout donné, puis s'est effacé

Sans me déranger, et je crois que j'ai pleuré, j'ai pleuré

(Melquiot, 2010, p. 42)

Le texte d'« Au cœur de la nuit » se superpose au récit personnel et vient l'enrichir : le « je » narratif prend place par identification dans le « je » énonciatif des paroles. L'extrait de la chanson de Téléphone donne ses mots à l'expression du deuil du narrateur et fait sous-entendre que le « je » narré l'écoutait à l'époque. Les extraits de chansons et les éléments narratifs s'entrelacent : celles-ci relancent et alimentent la remémoration de l'auteur. Le dramaturge en appelle à la capacité de la chanson de « ramener le passé intact » (Issartel, 2022, p. 80) pour préserver des relations en proie à la disparition et donc exclues du dialogue dramatique.

Échapper aux événements immédiats

La chanson offre d'autres formes d'interactions interpersonnelles que celles du dialogue dramatique. Dans *Percolateur Blues*, *Quand j'étais Charles* et *Tarzan Boy*, elle permet d'ouvrir un second espace-temps où est ravivé le lien entre les personnages monodramatiques et leurs proches, absents. Lorsque Fabrice Melquiot insère des chansons dans ses pièces dialogales, il ne s'agit plus pour les personnages de se réfugier dans le passé, mais de suspendre le conflit qui sous-tend le dialogue. La musique leur fait échapper momentanément aux événements tragiques et ralentit la progression dramatique, menant irrémédiablement à la catastrophe. Nous convoquerons les mots de Gilles Deleuze et de Felix Guattari à propos de « La Ritournelle », pour décrire l'effet d'apaisement que procure la chanson aux personnages :

Un enfant dans le noir saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. (Deleuze, Guattari, 1980, p. 382)

Le fonctionnement de la ritournelle se retrouve particulièrement dans l'utilisation du chant, que font les orphelins de Sarajevo, exposés aux dangers de la guerre, dans *Kids*. Au sein de l'action dramatique, composée des stratégies des enfants pour survivre, la

convocation de la chanson crée un contrepoint au conflit tragique. Tout en jouant, les jeunes protagonistes chantent des « formulette[s] d'enfant » (Melquiot, 2002a, p. 111) : Stipan tire sur des corbeaux avec son pistolet sans balle, en fredonnant « *La formulette de la gouttière* » (Melquiot, 2002a, p. 111) ; Refka chante le « *Song de la petite fille croche* » (Melquiot, 2002a, p. 126) pendant qu'elle dessine une marelle, etc. Ces temps ludiques soustraient les orphelins à la réalité présente : la faim qui les obsède, la disparition de leurs camarades de l'orphelinat, le paysage ravagé où tombent régulièrement les bombes. Les chansons ouvrent ainsi un espace fictif, où l'imagination enfantine estompe les événements traumatiques de l'action dramatique. L'exemple le plus marquant est lorsque Stipan chante une comptine serbo-croate à la fin de la pièce, alors qu'il vient malencontreusement de tuer Josip avec son pistolet. Le grand frère continue de jouer aux Indiens avec son benjamin, mouvant l'enfant décédé dans ses bras. Stipan répète à Josip que « Maman dort Papa est à la pêche » (Melquiot, 2002a, p. 154). La chanson « *Ribarčeta san* », dont le titre est traduit dans la pièce par « *Le rêve du petit pêcheur* », vient alors prolonger les mensonges rassurants de Stipan, maintenant énoncés plus que pour lui-même.

Dans *Le Diable en partage*, publié dans le même recueil que *Kids*, le cadre spatio-temporel est aussi celui de la guerre. En Bosnie-Herzégovine, l'exhortation à la haine alimentent les tensions au sein de la famille du personnage principal, Lorko. Son frère soldat, Jovan, est de plus en plus malveillant à l'égard de sa belle-sœur musulmane, Elma. Les proches de Lorko se réunissent lors d'une scène de repas, dans laquelle personne ne parle. « Bridge Over Troubled Water » passe alors à la radio :

Tous à table.

Silence.

À la radio, on entend « Bridge Over Troubled Water » de Simon and Garfunkel.

Bruit des cuillères sur l'email.

Bruit des bouches.

Qui ralentissent.

Regards qui tournent.

La chanson s'accorde à la musique intérieure de chacun.

Comme un écho.

Plus personne ne mange.

Jovan regarde son assiette, frotte ses yeux, fixe la radio.

Sladjana regarde Vid.

Vid prend la main de sa femme.

Elma fredonne.

Alexandre frotte le moignon de son poignet avec la main qui lui reste.

Jovan sort une Drina.

L'allume.

Sladjana passe une main dans les cheveux de son mari. Vid sourit.

Jovan fait fumer Alexandre.

Elma sort une Drina.

L'allume.

Fredonne un peu plus fort.

Vid et Sladjana fredonnent à leur tour.

Jovan, soufflant la fumée de sa Drina, finit par siffloter.

Alexandre bat la mesure avec sa cuillère.

Elma chante maintenant.

Vid et Sladjana avec elle.

Alexandre et Jovan se laissent emporter.

On rit.

On chante.

Ensemble.

(Melquiot, 2002b, p. 60-62)

Le silence, traduisant les tensions installées entre les personnages, est rompu par la chanson de Simon and Garfunkel. La scène de repas se transforme progressivement en chorale improvisée : l'utilisation des cuillères et des bouches pour manger est détournée, au fur et à mesure que la chanson imprègne les personnages attablés. Dans les paroles de « Bridge Over Troubled Water », le chanteur dit qu'il soutiendra la personne à qui il s'adresse, lorsque celle-ci sera triste et se sentira seule. La promesse énoncée dans la chanson résonne en chacun des membres de la famille divisée. Les protagonistes ne mangent plus, ils se regardent et recréent physiquement un lien affectif. De façon performative, les mains du couple parental se joignent en un pont (« bridge ») ; la main de Jovan va à la bouche d'Alexandre, qu'il fait fumer ; par mimétisme, Elma sort également une Drina. Les mouvements des bras des personnages, les uns vers les autres, symbolisent leur réunion.

Se réunir au c(h)œur du conflit

Dans le précédent extrait du *Diable en partage*, l'action réunificatrice de la chanson a lieu en deux temps. Premièrement, la chanson entre en résonance avec les pensées et les émotions individuelles des personnages : « *La chanson s'accorde à la musique intérieure de chacun* » (Melquiot, 2002b, p. 60-62), dit la didascalie. Puis, cet élément

extrinsèque enclenche un mouvement d'extériorisation du ressenti de chaque membre de la famille, se mettant alors à l'unisson. Cette unification des émotions personnelles, dans et par la chanson, illustre bien la fonction que Marielle Macé appelle « conducteur de subjectivité » :

C'est un étrange conducteur de subjectivité, qui rallonge le circuit intérieur du sujet à lui-même par quelque chose comme un passage au neutre. [...] Comme le sujet lyrique (pas moins que lui), le sujet des chansons est plein mais disponible, individué mais non biographique : [...] il offre à la subjectivité une forme à la fois intense et vacante que chacun peut vouloir habiter. (Macé, 2013, p. 44)

Chacun des personnages semble ici habiter la subjectivité disponible de la chanson. La généralisation des paroles permet, à l'inverse, un mouvement de percée intime de ces personnages auditeurs. Après les gestes des personnages, s'orientant les uns vers les autres, c'est ensuite à leurs voix de se rejoindre pour chanter la chanson de Simon and Garfunkel. Alexandre les accompagne au rythme de sa cuillère, battant l'assiette. Les corps se coordonnent et la musique, qui en émane, marque l'harmonie retrouvée. « Bridge Over Troubled Water » est l'élément provoquant une « choralité réparatrice » (Sarrazac, 1999, p. 215), choralité qui tend à recréer une communauté dont le chœur a été « dispersé, disséminé et, surtout, [qui est devenu] *discordant* » (Sarrazac, 1999, p. 215). La communauté familiale, mise à mal par le conflit géopolitique, se retrouve donc le temps de la chanson.

Dans *Les Séparables*, la chanson est aussi un lieu de rencontre et d'union pour des personnages emportés (malgré eux) dans un conflit familial et raciste. Fabrice Melquiot y reprend le motif shakespearien des amants maudits : les enfants Romain et Sabah se lient d'amitié, alors que leurs parents, d'origine française pour l'un et magrébine pour l'autre, se détestent. Dès le début de la pièce, les deux personnages principaux évoluent dans des espaces distincts et sont mis en miroir, leurs appartements se faisant face. Le motif réflexif s'étend aux gestes et actions des enfants, superposés dans la structure dramaturgique qui marque leurs similitudes. C'est notamment le cas, lorsqu'ils choisissent d'écouter une chanson de Shakira :

Romain.

Tiens, je vais m'écouter une petite chanson de Shakira.

Au même instant.

Sabah.

Tiens, je vais m'écouter une petite chanson de Shakira.

Presque joyeux.

Romain.

How do you do.

Presque joyeuse.

Sabah.

Costume makes the clown.

(Melquiot, 2017, p. 16-17)

Leur goût musical commun permettra aux enfants, à qui les parents disent de ne pas se côtoyer, de s'approprier : Sabah, méfiante, baissera sa garde quand elle entendra que Romain écoute « Hips don't lie » chez lui. Après que Sabah lui aura annoncé qu'elle aime aussi Shakira, Romain se dira qu'il est tombé amoureux d'elle. La structure dramaturgique, orientant les regards des lecteurs-spectateurs sur les ressemblances entre les deux enfants, utilise donc la chanson pour créer un point d'entente et un premier lien affectif entre les personnages. Dans les intrigues de Fabrice Melquiot, les réunions ne sont cependant que momentanées. Dans *Le Diable en partage*, une bombe tombera sur la maison, tuant vraisemblablement les proches de Lorko. Dans *Les Séparables*, le conflit entre les parents de Romain et de Sabah s'intensifiera et les pères, en venant aux mains, se blesseront mutuellement. Sabah déménagera alors dans une autre ville, actant la séparabilité des deux enfants.

Un lieu de partage émotionnel

La musique revêt une performativité affective dans les pièces de Fabrice Melquiot : elle crée une cohésion entre les personnages. Ces personnages auditeurs empruntent le propos des chansons et les histoires qu'elles portent et se les approprient. Les chansons ouvrent ainsi un espace partagé au sein du dialogue dramatique, qui opposait les individus. Comme dans *Le Diable en partage*, émotions singulières et collectives se confondent dans les scènes d'écoute. Le lecteur-spectateur n'est alors pas exclu de cette expérience : l'utilisation que fait Fabrice Melquiot de la chanson appelle la participation du public, en mobilisant sa mémoire auditive et affective, et l'implique émotionnellement aux côtés des personnages. La situation conflictuelle de la famille de Lorko, généralisée par le lieu commun de « Bridge Over Troubled Water », a alors le pouvoir d'entrer en résonance avec l'histoire personnelle de chacun. C'est ce que Joël July nomme le « processus d'adhésion » de la chanson :

Une chanson n'a pas tout à fait le temps et l'envergure pour nous convaincre de quoi que ce soit, elle doit passer par les canaux de l'émotion pour amorcer un processus d'adhésion ; elle doit surtout utiliser des images dont nous sommes déjà en partie intimement ou inconsciemment persuadés. (July, 2016, p. 13)

Faisant ressortir des stéréotypes et des émotions universelles, Fabrice Melquiot use de la chanson pour généraliser la situation et les émotions des personnages et mettre en évidence le communément ressenti.

En cela, dans les pièces de Fabrice Melquiot, la musique a le pouvoir de raviver le sentiment, souvent étouffé au sein du conflit dramatique, de communauté. Les effets de la chanson montrent que, malgré la guerre serbo-croate, les frères de Lorko et Elma font partie de la même famille dans *Le Diable en partage* et permettent à Romain et Sabah de devenir amis, malgré la haine parentale, dans *Les Séparables*. Les chansons fonctionnent alors comme les révélateurs des liens entre les personnages, que l'on pouvait croire rompus ou qui étaient jusqu'ici insoupçonnés. Dans *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Fabrice Melquiot réécrit le mythe d'Énée au XXI^e siècle, pour représenter « la *philia*, l'amitié entre citoyens, espace religieux et politique d'aujourd'hui » (Melquiot, 2019, note de l'auteur). L'auteur dépeint les liens communautaires des voisins du jeune Énée, habitants d'une banlieue de Saint-Étienne. Roch, le père du héros, est atteint d'un cancer. Il organise une fête d'adieux avec ses proches, avant de partir au Portugal pour y vivre ses derniers jours. Lors de cette fête, le personnage est saisi à la vue de ses amis, rassemblés dans son salon. Cet arrêt sur image suspend le

dialogue et laisse cours à un long passage de monologue intérieur :

Roch. Moi j'étais plus

Fichu

De sortir un mot

[...]

J'étais surpris de regarder

Et de sentir

Que j'allais pas

Rien

Laisser

En partant

Je vais pas rien laisser

J'ai pas grand-chose

Mais j'ai pas rien

[...]

Mais soudain j'avais ça

Cette image

De solidarité

Réelle

(Melquiot, 2019, p. 93)

Les mouvements reprennent lorsque Grinch, improvisé DJ, lance « What ever You Want » de Status Quo, puis « Dolce Vita » de Ryan Paris. Vient ensuite un second ralentissement : Grinch passe « Say It Ain't So » de Murray Head et les autres personnages s'invitent à danser un slow, deux par deux. Cette scène de danse lente cristallise l'amitié qui unit les voisins. L'émotion collective, générée par l'écoute de la chanson et la danse, démontre le lien indéfectible du sujet individuel à autrui et l'inclusion dans un groupe humain, qu'il s'agisse des personnages entre eux ou de l'ensemble des spectateurs.

Une voix intime et collective

Fabrice Melquiot insère donc des chansons pour rendre compte de moments d'effusions collectives dans le dialogue ou pour convoquer les souvenirs ou exprimer les ressentis des personnages dans leurs voix intérieures. En effet, le procédé citationnel permet fréquemment aux personnages de mettre des mots - les mots des autres - sur leurs sentiments. Ainsi, la chanson devient une composante à part entière du monologue intérieur du personnage melquiotien. Dans *Quand j'étais Charles*, les performances de Charles au karaoké se superposent à sa narration et des citations de Charles Aznavour sont notamment utilisées par le personnage pour exprimer sa rancœur vis-à-vis de sa femme, qui a eu une relation adultère:

- Je me racle la gorge.

- Charles Aznavour le grand Charles. C'est aussi pour tous les Arméniens présents dans la salle. Est-ce qu'il y a des Arméniens ?

- Puis tu regardes Patrick Edard. Il est assis à l'autre table là-bas. C'est Patrick Edard. Avec son polo rose et ses poils blonds sur l'avant-bras sa montre au cadran sale à croire que le temps qui passe il s'en fout. Ne nettoie jamais derrière lui.

Laisse aller sans nettoyer. Enculé va.

- Maryse de la part de Charles pour Maryse. Une des plus belles chansons du grand Charles.

- Je sais qu'il te baise dans sa bagnole qu'il t'a baisée dans sa bagnole.

- Non je n'ai rien oublié.

[...]

- Je vous demanderai s'il vous plaît de ne pas chanter avec moi.

- Merci de respecter mon interprétation de bout en bout. Vous ne le regretterez pas. Non je n'ai rien oublié. Didier tu peux envoyer.

Je n'aurais jamais cru qu'on se rencontrerait

Le hasard est curieux il provoque les choses

Et le destin pressé un instant prend la pose

Non, je n'ai rien oublié

(Melquiot, 2011, p. 76-77)

L'expression « Non, je n'ai rien oublié » est utilisée deux fois par Charles dans son récit intérieur, avant de réapparaître en italique dans la chanson originale. L'absence de marqueurs citationnels dans les premières occurrences montre l'appropriation intime que le personnage a fait des mots de Charles Aznavour. À propos d'un collage similaire dans une pièce de Daniel Lemahieu, Sandrine Le Pors dit que « ce procédé consistant à déporter une voix sur une autre [...] et à les mettre en friction, fait entendre une voix qui, tout en étant celle du personnage, n'est plus son exclusive propriété » (Le Pors, 2011, p. 174-175).

En enchâssant des chansons dans le monologue, Fabrice Melquiot superpose alors les voix et les identités - ici, de Charles et de Charles Aznavour, dont l'identification était déjà rendue évidente par le partage du même prénom. La retranscription de « Non, je n'ai rien oublié », opère une généralisation du propos, liée à la « *logique des tubes* » que Peter Szendi décrit en ces termes : « le cliché dans sa banalité interchangeable, est néanmoins *chaque fois unique pour chacun*. » (Szendi, 2008, p. 38). L'accès à soi, au plus singulier et au plus caché de soi, passe par l'absolument quelconque. Les lieux communs véhiculés par les tubes, ainsi que la voix qui les chante, sont empruntés par l'individu auditeur - personnage ou lecteur-spectateur de la pièce. La chanson se situe au croisement de l'intime et du collectif, à la fois support de l'expression lyrique de Charles et marque d'une voix étrangère, participant de son identité. Le lien à autrui, rappelé par la chanson, prend une dimension ontologique dans les œuvres de Fabrice Melquiot. Au sein du flux de conscience du personnage, le dramaturge donne une place importante à la chanson et marque ainsi la présence d'autrui au plus intime du sujet. Aussi, le sujet auctorial de *Tarzan Boy* utilise les chansons pour se dire : le lyrisme est de nature collective. L'auteur choisit d'ailleurs la choralité pour écrire son enfance et son adolescence. Par la démultiplication du « je », la première personne du singulier est universalisée :

- Je suis né à Modane en 1972. [...]

- Toi aussi, tu es né à Modane. Nous tous.

(Melquiot, 2010, p. 15.)

Cette ontologie chorale du sujet, dont se revendique Fabrice Melquiot lorsqu'il dit être « fait de milliers de chansons » (Melquiot, *et al.*, 2019, p. 44), est alors aussi relationnelle. La chanson est la marque du lien profond qui unit le personnage et ceux qu'il aime, mais aussi ceux qu'il ne connaît pas dans le public. Dans l'œuvre théâtrale de Fabrice Melquiot, la chanson agit en marge du dialogue, sur le conflit dramatique. Rompant la linéarité de la fable, l'insertion de chansons ouvre d'autres lieux que celui où opèrent les répliques des personnages. L'effet mnémonique de la chanson peut ramener les protagonistes en amont de la crise et annuler momentanément la séparation avec leurs proches. Déclencheur affectif, elle permet également de suspendre provisoirement les tensions présentes et de mettre en pause la progression de l'intrigue. Le dramaturge place donc la chanson comme contrepoint au conflit dans ses pièces : si l'harmonie semble impossible au sein du dialogue, la musique ramène les personnages à des relations apaisées, qu'elles soient passées ou survivantes. La chanson ne résout cependant pas la crise et n'apporte pas de dénouement heureux. Dans les pièces melquiotiennes, elle fonctionne comme la trace des liens interpersonnels, ébranlés dans le dialogue.

La nécessaire séparation, autour de la laquelle se structurent les intrigues melquiotiennes, est refusée, voire oubliée, le temps de la chanson. Par son intermédiaire, Fabrice Melquiot met en évidence le commun, le partagé, ce qui unit en toute circonstance, personnages et spectateurs. Et cette action de la chanson ne peut se faire qu'en deçà de la parole, affirme le dramaturge :

La chanson nous renvoie à l'origine même de l'être, elle parle à la bête, au loup qu'on est et qui hurle à la lune, au chat qui miaule pour entrer. Avant le récit, avant le mythe, elle nous prend, elle nous purge. Une chanson renferme tout le vécu et une émotion qui précède la parole. Elle a quelque chose d'ésotérique et d'immédiat. (Melquiot, *et al.*, 2019, p. 44)

Dans son écriture, Fabrice Melquiot en appelle à la dimension métaphysique de la chanson dans un espoir d'annihiler la séparation et la distance. La chanson matérialise une résistance - certes minime - à la solitude, qui sous-tend les crises dramatiques, personnelles et sociales.

Bibliographie

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix (1980). *Capitalisme et schizophrénie II, Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, « Critique ».
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1965). *Esthétique, 8, La Poésie*, t. 2, (Samuel Jankélévitch, Trad.). Paris : Aubier-Montaigne. (Œuvre originale publiée en 1835).
- HEULOT-PETIT, Françoise (2011). *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : l'altérité absente ?* Paris : L'Harmattan, « Univers théâtral ».
- ISSARTEL, Ariane (2022). Que reste-t-il de nos amours ? : Mémoires de la chanson chez Falk Richter et Fabrice Melquiot. *Théâtre/Public*, no 243, p. 77-80.
- JULY, Joël. Introduction. Dans *Chanson. Du collectif à l'intime*. JULY, Joël (dir.) Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, « Chants Sons », p. 7-15.
- LE PORS, Sandrine (2011). Le Théâtre contemporain et la chanson. Dans *Les Interactions entre musique et théâtre*. FREIX, Guy, POROT, Bertrand (dir.). Montpellier : L'Entretemps.
- MACÉ, Marielle (2013). Un bouleversant ennui. Dans *La Chanson populittéraire*. BONNET Gilles (dir.) Paris : Kimé, p. 39-51.

MELQUIOT, Fabrice (2001). *Percolateur Blues*. Paris : L'Arche, « Scène ouverte ».

MELQUIOT, Fabrice (2002). *Kids*. Paris : L'Arche, « Scène ouverte ».

MELQUIOT, Fabrice (2002). *Le Diable en partage*. Paris : L'Arche, « Scène ouverte ».

MELQUIOT, Fabrice (2010). *Tarzan Boy*. Paris : L'Arche, « Scène ouverte ».

MELQUIOT, Fabrice (2011). *Quand j'étais Charles*, Paris : L'Arche, « Scène ouverte ».

MELQUIOT, Fabrice (2017). *Les Séparables*. Paris : L'Arche, « Jeunesse ».

MELQUIOT, Fabrice (2019). *J'ai pris mon père sur mes épaules*, Paris, L'Arche, 2019.

MELQUIOT, Fabrice (2022). *Le Bizarre*. Lausanne : BSN Press, « Fictio théâtre ».

MELQUIOT, Fabrice, ROBILLIARD, Marie-Amélie, VOSSIER, Frédéric (2019). *Melquiot backstage*. Paris : L'Arche, « Tête-à-tête ».

SARRAZAC, Jean-Pierre (1999). *L'Avenir du drame*. Belfort : Circé, « Penser le théâtre ».

STAROBINSKI, Jean (2012). *L'Encre de la mélancolie*. Paris : Seuil.

SZONDI, Peter (2008). *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*. Paris : Les Éditions de Minuit.

SZONDI, Peter (2006). *Théorie du drame moderne*.
(MULLER, Sibylle, Trad.). Paris : Circé.