N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

« Je cherche à chaque fois une langue qui épouse un mouvement »

Entretien de Cyrielle Dodet avec Philippe Malone

Philippe MALONE

Cyrielle DODET Maître de conférences
Lettres, Langages et Arts - Création, Recherche, Émergence en Arts, Textes, Images, Spectacles, Toulouse

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2632-je-cherche-a-chaque-fois-une-langue-qui-epouse-un-mouvement
DOI : numerev_2607
Date de publication : 14/11/2025

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

Pour **citer cette publication** : MALONE, Ph., DODET, C. (2025) « Je cherche à chaque fois une langue qui épouse un mouvement ». *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2607

Philippe Malone est l'auteur d'une vingtaine de textes théâtraux, il est aussi dramaturge et photographe. Ses textes sont publiés aux éditions Espace 34, aux Solitaires intempestifs, chez Quartett, et chez Théâtrales pour ce qui concerne ses œuvres collectives créées avec le groupe PETROL, composé de Sylvain Levey, Lancelot Hamelin et Michel Simonot. Ses textes ont été lus publiquement, mis en scène et en ondes en France et à l'international, certains étant traduits en allemand, en polonais, en italien et en espagnol. Il est intervenu en tant que dramaturge à l'ENSATT et à l'ESAD, également auprès d'auteurs et d'autrices, en les accompagnant amicalement dans leur chemin d'écriture.

Abstract:

Philippe Malone is the author of some twenty plays, as well as being a playwright and photographer. His works are published by Espace 34, Les Solitaires intempestifs, Quartett, and Théâtrales for his collective works created with the PETROL group, composed of Sylvain Levey, Lancelot Hamelin, and Michel Simonot. His plays have been read publicly, staged and broadcast in France and internationally, with some being translated into German, Polish, Italian and Spanish. He has worked as a playwright at ENSATT and ESAD, as well as with authors, offering them friendly support in their writing careers.

Mots-clés :
Langage, Dramaturgie, Language, Dramaturgy, Écriture théâtrale, Créations collectives, Mouvement, Theatrical writing, Collective creation, Movement

---

Philippe Malone est l'auteur d'une vingtaine de textes théâtraux, il est aussi dramaturge et photographe. Ses textes sont publiés aux éditions Espace 34, aux Solitaires intempestifs, chez Quartett, et chez Théâtrales pour ce qui concerne ses œuvres collectives créées avec le groupe PETROL, composé de Sylvain Levey, Lancelot Hamelin et Michel Simonot. Ses textes ont été lus publiquement, mis en scène et en ondes en France et à l'international, certains étant traduits en allemand, en polonais, en italien et en espagnol. Il est intervenu en tant que dramaturge à l'ENSATT et à l'ESAD, également auprès d'auteurs et d'autrices, en les accompagnant amicalement dans leur chemin d'écriture.

https://www.philippemalone.com/

C. D. : Peux-tu nous partager le chemin qui t'a amené à l'écriture ? Et pourquoi as-tu choisi le théâtre ?

P. M. : Je suis venu à l'écriture grâce à ma rencontre avec l'auteur Kossi Efoui, quand je vivais au Togo. C'était la première fois que je rencontrais un écrivain : je lisais beaucoup, mais je ne savais pas que l'on pouvait écrire. J'ai d'abord écrit un roman, qui n'a pas marché mais on m'a encouragé à poursuivre. Je suis passé aux nouvelles : certaines ont reçu des petits prix et l'on m'a encore encouragé à continuer. Et je suis arrivé au théâtre. Je lisais indistinctement du roman, du théâtre, des nouvelles, j'avais finalement une approche très scolaire des textes, lisant sans me poser exactement la question de ce qu'étaient ces écritures. Je suis resté au théâtre, parce que cela convenait mieux à ce que je souhaitais alors raconter, créer. A cette époque-là, je commettais sans doute beaucoup d'erreurs, mais j'y trouvais une rapidité intéressante et la possibilité d'aller à l'essentiel. Je travaillais directement des motifs d'architecture, je m'intéressais plus à l'armature qu'au mortier narratif. On m'a encouragé à poursuivre, quand j'envoyais des manuscrits par voie postale jusqu'à ce qu'un jour, sur un malentendu, l'un soit pris à un festival, la Mousson d'été : c'était *Zéro défaut*, qui n'est à ce jour pas publié. J'y ai rencontré le metteur en scène Laurent Vacher, avec qui j'ai ensuite travaillé pendant une quinzaine d'années. J'ai beaucoup appris, travaillé au plateau sans oublier la littérature dramatique, la littérature tout court, la poésie. Ce qui explique mon intérêt pour l'exploration de formes.

C. D. : Quelles lignes dramaturgiques as-tu approfondies dans l'ensemble de ton processus d'écriture ? Et y a-t-il des éléments sur lesquels tu souhaites ne plus t'appesantir désormais ?

P. M. : Je n'aime pas trop ce que j'ai écrit, je préfère ce que je vais écrire. C'est pourquoi j'essaie, à chaque fois, d'élaborer un projet différent et d'inventer une langue qui soit cohérente avec ce projet. Très souvent dans mes textes, il n'y a pas de personnages, mais plutôt des figures nourries par des matériaux documentaires ou encore littéraires convoqués dans le travail. Mon écriture s'apparente de plus en plus à un travail poétique. Sur l'ensemble, il y a une certaine continuité qui se dégage et une langue qui tente d'inventer, je crois. J'essaie à chaque fois de changer de forme en tout cas, et depuis 2009, j'écris des « partitions » à l'intérieur desquelles je suis satisfait de pouvoir mélanger énormément de matériaux : des processus narratifs, du *cut up* documentaire, des phrases longues, des segments brefs qui permettent d'épouser différents mouvements. C'est vraiment la partition qui prime et que j'ai encore envie d'approfondir, même si je publie bientôt *Richard IV* aux éditions Espaces 34, une « vraie » pièce de théâtre qui constitue un adieu définitif et sans doute très temporaire au théâtre. En choisissant la partition, j'ai cessé de me poser la question du devenir scénique. Paradoxalement, moins je travaille sur le devenir scénique de mon écriture, plus ce geste apparaît riche, pour moi et pour les autres. Autrement dit, le travail scénographique de la langue continue de m'intéresser, mais je n'écris plus avec des destinations précises – à l'exception de rares commandes. Je ne sais pas si ce que j'écris deviendra poétique, scénique, ou autre. La poésie ne devrait pas être un but de l'écriture, mais elle peut devenir un résultat.

C. D. : Ton geste se nourrit donc de la réécriture de matériaux et de l'investissement de la partition ?

P. M. : Depuis quatre ans, je travaille sur *Molotov Insect* et cela va encore prendre beaucoup de temps : ce sera peut-être une œuvre posthume. Après tout, c'est aussi un plan de carrière. J'essaie d'épouser le mouvement d'une émeute, de sentir de l'intérieur un soulèvement : il est composé d'accélérations et des ralentissements, je cherche à chaque fois une langue et des pans de récit précis et différents. Ce chantier d'écriture est pour le moment assez chaotique (le maître d'ouvrage n'est pas très fort). C'est notamment parce que je n'ai pas encore trouvé la mise en forme adéquate, l'émotion visuelle et sensible : rendre compte par exemple de l'insertion d'un texte dans un autre, de *cut-ups* administratifs grisés, trouver la place d'une logorrhée ou des échappées sur la page etc. Je commence parfois sur des documents que je transforme en matériau, comme l'explique le romancier Claro. Le document ne me sert pas tel qu'il est quand je le choisis, j'en fais un matériau que je malaxe, que je produis. A de rares exceptions près, tout est réécrit.

C'est par exemple le cas de *Blast* que j'ai composé à partir d'une importante collecte documentaire : le Panta Théâtre de Caen m'avait passé commande, nous avions élaboré un protocole pour mener des entretiens en amont avec des personnes qui liaient un événement intime à un événement d'actualité majeur. J'ai eu un millier de pages d'interviews, que j'ai décortiqués et repris dramaturgiquement pour faire apparaître uniquement la langue de ces personnes. J'ai dû écrire en propre cinq lignes maximum, j'ai réalisé tout un travail de reconstitution et de dramaturgie à partir de cette masse documentaire autour du traumatisme. Les entretiens couvraient le débarquement en Normandie pendant la Seconde Guerre Mondiale, l'opération « Nuage de plomb » menée par Israël au Liban, la Guerre d'Algérie, Mai 1968, la fermeture des usines Michelin, le 11 septembre 2001 ou encore un accident de voiture. Il y avait plein de choses, à travers lesquelles j'essayais de dégager les traumatismes. La forme que j'ai réussi à sculpter par mes recherches est celle d'une sortie traumatique, c'est-à-dire d'abord un cafouillage mémoriel, puis une réorganisation de la parole avec des éléments de témoignage qui commencent à apparaître, une logorrhée enfin. Cette troisième et dernière partie étant une phrase de vingt pages, non ponctuée où j'ai mélangé divers éléments que j'avais retenus des interviews.

Pour *Septembres*, mon point de départ était aussi une phrase longue, couvrant sans ponctuation une cinquantaine de pages. Cela me permettait de suivre le périple, les mouvements d'un enfant qui marche dans une ville bombardée : il se retrouve sous les bombes en haut d'une colline, et en redescend adulte. Cette phrase longue m'a permis de travailler en profondeur le souffle : s'il n'y a pas de ponctuation marquée, typographique, il y en a une qui s'opère sur les mots, les syllabes et qui s'appuie sur les accents toniques en français (même si c'est une langue peu accentuée).

CD : Dans quelle mesure ton écriture cherche-t-elle à se déployer dans une certaine profondeur, en essayant de façonner des reliefs ?

Tout d'abord, j'écris à voix haute, l'oralité reste déterminante dans mon geste. Je ne sais pas vraiment écrire, mais plus réécrire à l'oreille : j'ai souvent une centaine de réécritures pour un même texte. Et si je change de processus d'expérimentation pour chaque texte, une constante est que je cherche à chaque fois une langue qui épouse un mouvement. Il me plaît d'explorer vraiment des registres de langue différents. Au début de *Krach*, une figure frappe un mur, ce que j'ai travaillé par toute une recherche sur les percussives et les consonnes. De plus, mon travail explore formellement la page : dans *Krach*, j'ai abordé le gonflement d'une phrase sur plusieurs pages ou encore exploré une grande note de bas de page, de type universitaire. En général, j'écris au minimum sur deux pages. Je déploie déjà le livre lors de l'écriture. J'écris des livres et je viens d'une pratique scénique, c'est-à-dire que j'intègre concrètement la scène théâtrale dans mon écriture, les mouvements, la profondeur, les puissances vocales, l'assimilation des didascalies. Le texte se retrouve scénographié. C'est pourquoi la « partition » caractérise au mieux ce que j'écris : ce dispositif d'écriture n'est pas seulement une mise en page, mais vraiment une mise en forme. C'est toujours lié non pas à un devenir scénique - car je ne me situe plus du tout à cet endroit, mais à une intégration de la scène. C'est ce que m'ont appris ces trois dimensions-là : je les ai transformées en outils littéraires pour creuser ce qui m'y intéressait. Parfois, cela me permet d'appuyer sur les effets de langue, pour les rendre performatifs.

C.D. : Depuis tes premiers textes, les corps que tu fais advenir sont pris en étau dans des formes de violence extrême, comme dans Pasarán qui se termine par un crime grand-guignolesque saturant l'espace dramatique de sang, de membres déchiquetés, etc. Dans *Septembres*, l'enfant que l'on suit devient kamikaze après être redescendu de la colline. Quels corps fais-tu apparaître dans ton écriture, et pour quelles raisons ?

P. M. : À partir de discours divers, de mon expérience personnelle, de questions économiques, libérales et néolibérales, j'essaie de saisir l'impact de toute cette matière accumulée sur les corps. J'essaie de voir comment ils la traversent, comment elle les intègre et les transforme. Je pars souvent d'un matériau politique, au sens où l'entendait Heiner Müller - qui citait d'ailleurs Godard : la question n'était pas comment faire du théâtre politique, mais comment faire politiquement du théâtre. C'est-à-dire en renvoyant à une esthétique. Je travaille sur des esthétiques qui peuvent éventuellement être politiques. Dans *L'Entretien*, j'ai sexualisé un discours capitaliste pour saisir ce que cela crée dans les relations humaines. Mais cela s'appuyait aussi sur une réflexion sur la notion de dialogue : je trouvais que l'alternance de répliques ne fonctionnait pas, qu'une discussion est plus proche d'un monologue intérieur, où l'on est toujours en travail sur des formes d'anticipation, d'écoute, de compréhension mais aussi de distraction. Je voulais ainsi gagner en rapidité en cassant la verticalité d'une construction, où un personnage attend la réplique de l'autre avant de poursuivre son discours, de reprendre la parole. J'ai décidé de prendre trois figures qui sont signalées par des typographies différentes : La Syndicaliste, La Cheffe d'entreprise et La Fille. Ce choix n'est pas là pour brouiller les pistes, ni pour noyer les lecteurs — c'est d'ailleurs très opérant au plateau. Ce choix m'a surtout permis de mettre en crise l'espace et l'existence même d'une réplique, puisqu'une phrase peut commencer chez un personnage, continuer à l'intérieur de la parole d'un autre et ainsi de suite, avec une vitesse importante.

Notamment sur la page, avec des constructions verticales ou horizontales. Mais aussi tisser et croiser des discours, pour en faire apparaître d'autres. C'était très intéressant, à tel point que toute l'histoire a changé en cours de route car les figures se sont mis à « dire » des choses qui n'étaient pas prévues au départ. Il y a eu une capillarité et une diffusion entre les discours, ce qui a changé la nature du texte. Apparaît enfin le Chœur des salariés en toile de fond. J'écris beaucoup en pensant au « Coup de dés » de Mallarmé, aux possibilités de s'emparer d'un texte sans indication, sans direction de lecture. Pour ce qui est de *L'Entretien*, je voulais que l'on puisse le lire dans les deux sens, mais j'ai échoué à concrétiser ce désir.

Sweetie est le long monologue que tient une mère de famille qui parle à ses enfants, qui leur parle d'eux, mais c'est écrit en deux faces, tête bêche : d'un côté, la voix de la mère ; de l'autre, celle du père. Il s'agit à chaque fois du même texte, qui se lit dans les deux sens, ce qui permet de mesurer l'impact d'une voix quand elle émane d'une femme ou d'un homme, l'impact d'un même discours qui ne renvoie pas du tout à des réalités ou à des registres symboliques identiques. Grâce au soutien de mon éditrice Sabine Chevalier, j'ai pu aller au bout de cette expérimentation à l'échelle du livre. *Sweetie* n'est pas innervé par des documents transformés en matériaux, c'est un long monologue paranoïaque, où j'ai réutilisé tout le stock de virgules que je n'avais pas exploitées (Rires). C'était compliqué, je n'avais pas l'habitude de travailler ce signe.

C.D. : Dans quelle mesure la violence sociale pousse-t-elle les corps au bord du précipice dans ton écriture ? Quelles sont les lignes d'espoir, voire d'émancipation dans ton écriture ?

P.M : Je ne sais pas s'il y a des lignes d'espoir, je suis en toute honnêteté plutôt désespéré. J'écris pour essayer de comprendre. Peut-être de me choquer, ce qui me permettrait éventuellement de me sentir vivant. J'écris pour qu'il m'arrive quelque chose… Ce qui explique la diversité des registres. Autant d'entrées qu'il y a de possibilités de points de vues, de sensibilités, de clarté ou de zones d'ombres, d'émotions. A l'intérieur, des surprises peuvent advenir et j'y suis ouvert. Mes textes sont alors élaborés comme des processus : dans un premier temps, des formes de déconstruction ; ensuite, des modalités de reconstruction. Mes textes ne sont en ce sens pas complètement pessimistes : le carnage qui termine *Pasarán* hésite entre la vengeance et la justice, il contient ce potentiel-là. *Pasarán* raconte l'accession au pouvoir d'un fasciste pur et dur qui va se faire grignoter petit à petit par un jeune banquier au discours plus policé mais aux méthodes tout aussi fascistes. Avec à l'intérieur d'un système fasciste viriliste, la place des femmes et les atteintes à leurs corps, ce que je travaille en filigrane dans quasiment tous mes textes. Une autre déclinaison de cette dynamique de processus qui préside à mes créations est l'intérêt que je porte aux corps en mouvement, comme dans *Titsa* où un homme s'habille en femme pour déserter – ce qui provenait d'un fait divers. Son régiment le retrouve, mais son retour signe l'éclatement de ce groupe du fait de son travestissement : c'est bien plus terrible pour ces combattants que de commettre des atrocités. Dans tous mes textes, il y a des corps en transition, avec des phénomènes d'inversion dans *Sweetie* ou encore dans celui que j'écris aujourd'hui.

Est-ce pessimiste ? Oui, si l'on admet que toute question peut le devenir. Sinon la possibilité d'émancipation à travers l'expérience, le jeu ou la lecture est formidablement optimiste, même si certains de mes textes sont plutôt « sombres ». Et puis, je crois mettre toujours un peu d'humour dedans…

C.D. : Dans tes textes, on rencontre plusieurs corps qui semblent travaillés selon une dialectique entre présence et absence, comme dans la liste que l'on trouve au cœur de *Septembres*, qui rend visibles des corps de disparus ou encore dans *Les Chants anonymes*, où l'écriture nous montre à quel point nos regards n'embrassent ni ne considèrent ces corps. Qu'est-ce qui t'intéresse dans cette mise en visibilité et ce mouvement ? Car la liste de *Septembres* n'est pas un monument : les morts y apparaissent et y disparaissent aussi, comme le montrent les noms barrés et ceux qui sont estompés par le gris de la graphie.

P.M. : Cette liste a été compliquée à faire : c'est une liste de victimes, mais je ne pouvais pas être exhaustif. La liste exhaustive pose le problème de sa limite. Arrive alors la question politique des manques. J'ai écrit ce texte après avoir découvert la poésie arabe, ce qui apparaît notamment dans un mécanisme de citations. Donc beaucoup de noms cités sont arabes, et surtout des poètes. Et si les disparus sont dans mes textes, c'est que j'écris souvent pour rendre des hommages. C'est une nécessité pour moi. Dans *Les Chants anonymes*, je travaillais sur l'apparition d'une parole enfouie, quand dans *Septembres,* c'était la disparition de cette même parole.

La mise en visibilité et le mouvement dont tu parles dépassent pour moi la représentation des corps. J'ai une écriture très visuelle, je convoque énormément d'images. Dans ma pratique photographique, il y a d'un côté un travail documentaire et d'un autre côté, un travail plus personnel et onirique, qui se méfie de la réalité et qui, au contraire, essaie de la produire. Sur ce point, cette pratique photographique rejoint mon écriture, sur la façon dont j'essaie de produire du réel. Créer de l'image scénique est assez complexe sur cette forme d'écriture, qui charrie son lot d'images, mais cette complexité invite à des choix. *Septembre*s a été mis en scène en 2009 par Michel Simonot avec le musicien Franck Vigroux et le comédien Jean-Marc Bourg : il s'est agi précisément de ne pas montrer d'images ni d'en créer dans la mise en scène, puisque le texte les produisait. Il n'était pas alors intéressant de rajouter de l'image à l'image. Un autre travail scénique sur *Septembres* a été réalisé au Deutsches Theater de Berlin en 2015, à partir de la traduction de Kristin Schulz sous le titre *Septembren*. Dans cette mise en espace de Corinna Harfouch, le peintre Helge Leiberg produisait au plateau de l'abstraction en même temps que le texte était donné, il s'agissait donc d'un autre type d'image.

Parler alors de partition peut être considéré comme une volonté de fusion tant visuelle qu'orale : rappeler le rapport à l'oralité comme mouvement, et le scénographier. Cela situe le projet dans un en-deçà poétique et théâtral.

Dans la langue, cela implique une utilisation spécifique de mots, échapper à ceux qui seraient trop abscons, sur lesquels donc il faudrait s'arrêter. Ou bien générant trop

d'images ou de significations, ce qui empêcherait de les saisir dans le moment même d'une diction par une personne, qu'il s'agisse d'un comédien, d'une lectrice ou de moi-même. La graphie met en scène la lecture. Devient elle-même une image. Cette graphie est nécessaire pour moi : la longueur de certains monologues, travaillée à dessein pour faire éprouver la pénibilité de ces monologues, les souffles et les sons, les blancs comme respirations, les sonorités et les espaces (il y a alors transfert de signification sur l'image du texte). Rythme et sémantique sont liés. Je passe beaucoup de temps pour trouver du son et du sens tout en restant précis, juste et compréhensible. Je travaille en vers libres, en haïkus même si cela va complètement contre ce que je sais faire, pour épouser un nouveau projet. Quand par exemple je sculpte la dimension percussive de la langue dans *Krach* : cela vient renforcer l'action de la personne qui se jette contre un mur et cela se retrouve sur la page. Quand je gonfle la même phrase, je sais très bien qu'à un moment donné la tension va lâcher, mais je vais au bout d'une fatigue sonore qui a pris alors le relais du sens véhiculé. L'image et son effet s'arrêtent alors.

AUTEUR-RICE

Philippe Malone est écrivain, dramaturge et photographe. Il a écrit une quinzaine de textes dont « Pasaran », « Titsa », « Morituri », « Blast », « III », « L'entretien », « Septembres », « Blast » ou encore « Krach ». Les textes sont régulièrement lus, joués, ou mis en onde, en France (Comédie française, Festival d'Avignon – Manufacture, - Rencontres de la Chartreuse…), et à l'étranger (Schaubühne, Deutsches Theater, au Bundestag, Poche-Genève…). Certains sont traduits, joués et publiés en allemand, polonais, italien et espagnol. Pour Laurent Vacher – Compagnie du Bredin, il a écrit une comédie musicale, « Lost in a supermarket » ainsi que la fiction périurbaine « Bien lotis », créée en 2013 au festival d'Avignon. Il travaille avec les musiciens Franck Vigroux et Franco Mannara, avec la chorégraphe Rita Cioffi, et co-écrit dans le groupe Petrol avec Lancelot Hamelin, Sylvain Levey et Michel Simonot depuis 2005. Il intervient à l'ESAD (Paris) depuis 2015 ou à l'ENSATT (Lyon, 2016).Comme dramaturge, il suit les travaux d'écrivains, de compagnies ou d'étudiants en cours d'écriture. Il est publié chez les Solitaires Intempestifs, Quartett, Espaces 34 et Théâtrales (avec Petrol).

Cyrielle Dodet est MCF en études théâtrales à l'Université Champollion d'Albi, membre du laboratoire interdisciplinaire LLA-Créatis à l'Université Toulouse-Jean Jaurès ; ses recherches portent sur les relations intermédiales entre littérature et scène, sur les écritures théâtrales contemporaines européennes et nord-américaines, et sur la poésie dans les arts du spectacle vivant.