

TEXTOGRAPHIE

Ou comment trouver l'action qui est dans la langue

Robert Cantarella et Stéphane Bouquet

La mise en scène de théâtre a une histoire et cette histoire a déjà été souvent faite¹. Mais un pan semble pour l'instant manquer à l'appel : une histoire du passage du texte sur la scène. Certes, il existe de nombreuses histoires littéraires du théâtre, lesquelles étudient les évolutions du texte pour la scène², mais ce sont justement des histoires littéraires qui considèrent le texte comme un objet clos, fonctionnant en soi. Or, lire un texte de théâtre, apprendre un texte puis le dire sur une scène, n'est pas une activité neutre ni hors de l'histoire. Le cœur de notre projet est de contribuer à écrire l'histoire du texte en actes : de quelles façons, et avec quelles intentions, les textes sont-ils lus, analysés, appropriés, interprétés, transformés, scéniquement traduits ? Nous proposons au fond de déployer, sur le modèle de la scénographie, une réelle *textographie*.

La textographie fonctionne en deux étapes. D'une part, il s'agit de rendre compte du texte comme machine rhétorique ou formelle plutôt qu'appareil de signification. Étudier comment la langue est du sens en dehors du message qu'elle porte. D'autre part, il faut inventer les façons de traduire, en quelque sorte, ces indications rhétoriques en jeu de langage et de corps, en gestes et en débit, en articulations et en vitesses.

Un seul exemple, ici : chez Marivaux, la langue est une machine à convaincre, il se met en place toute une rhétorique de la démonstration et de la persuasion. Le but final de cette langue est souvent la possession du corps ou du cœur d'autrui, mais c'est déjà aller trop loin vers le sens que de dire cela. Ayant reconnu cette fonction de la langue (qui cherche à convaincre), il s'agit ensuite d'en tirer toutes les conséquences. Chez Marivaux, tous ceux – et, essentiel pour l'époque, toutes celles – qui parlent ainsi les uns devant les autres deviennent des *philoi*, des amis. Ils produisent un espace commun, ils reconnaissent dans l'usage de la langue que le politique est « l'espace qui-est-entre-les-hommes », « extérieur à l'homme »³. En cela, ils font de la parole un acte et c'est cette puissance qui est politique autant que ce qui est dit. Trouver l'action qui est dans cette langue, tel est notre projet.

Ce que nous avons nommé *textographie* a donc pour but de reconnaître les puissances rhétoriques du texte, puis d'étudier de l'intérieur quels usages il est possible de faire (il a d'ailleurs été fait) du texte de théâtre sur scène. Ses usages sont bien sûr déterminés par des buts qui les dépassent ou les orientent. La volonté de donner à voir la vie-même anime beaucoup d'artistes et celle-ci est souvent passée par une concentration sur l'articulation et le débit du texte : comment articuler un texte, et à quels vitesses et volume, de telle manière qu'il soit encore et toujours vivant ?

Dans *Les quatre Molière* qu'il a mis en scène, Antoine Vitez profite de l'accent niçois de Janny Gastaldi, et de son sens très singulier des pauses, pour rendre au texte une immédiateté naturaliste⁴.

Entendre la voix d'un texte, comme le disait Antoine Vitez, est un acte de lecture qui induit une idée de l'écriture, de son rythme, de sa grammaire, de sa ponctuation, de sa singularité, jusqu'à considérer l'écrit comme le corps même de « quelqu'un » :

Il suffit en quelque sorte de mettre ses pas dans les traces desséchées de quelqu'un qui a vécu autrefois, et qui est l'écrit tout simplement, pour renaitre et retrouver la marche, et la voix de quelqu'un⁵.

Le texte de théâtre une fois sur scène n'est donc pas simplement une série de phrases, il est une série de décisions : où placer la voix, comment parler, à quel point croire à ce que je dis, comment rendre perceptible que cette langue d'un autre est aussi la mienne, comment identifier le couple sens-rythme, dois-je rendre perceptible l'épaisseur de temps ou de distance qui me sépare peut-être de l'origine du texte ? Ces décisions relèvent des choix des participant-es à la mise en scène et ils ne sont pas indépendants de l'histoire ou du moment.

Notre projet d'analyse textographique peut donc se résumer de façon assez simple. Il s'agit de comprendre tous les leviers qu'il est possible de manipuler au sein d'un texte afin de renouveler la perception de ce qu'est un texte de théâtre.

En vérité, étudier tous les leviers est un projet colossal et réduire la volure semble une juste stratégie pour pouvoir articuler au mieux les détails. Nous avons donc commencé ce vaste projet en nous focalisant sur la voix. La voix, en effet, donne lieu à un feuilleté de possibilités d'usages : la diction, l'intonation, l'accent, le débit, le placement de la voix (voix de tête, de gorge, de poitrine...). Il s'agira de se demander ce qui s'inscrit d'une voix dans un texte et surtout ce qu'un texte peut offrir comme invention de voix.

On peut ainsi commencer par étudier les travaux des premiers metteurs en scène par ce biais, comme nous l'avons fait lors de notre premier séminaire avec Marion Chénétier⁶. Prenons André Antoine, fondateur du Théâtre libre : « Sa voix était sonore, assez haute, facilement nasale, avec parfois des sons qui traînaient un peu en gorge. [...] Ce Limousin avait pris l'accent de Paris et il l'a toujours gardé avec une nuance provocante comme un signe de son antiacadémisme » – tel est l'un des témoignages que Marion Chénétier a su retrouver dans les archives de l'INA⁷. De fil en aiguille, il est possible de reconstruire une histoire des voix au théâtre qui est aussi une histoire de l'interprétation.

Pour donner un autre exemple, on citera le cas de Jacques Copeau et de ses disciples tel que l'analyse encore Marion Chénétier : « Copeau a aussi transmis à ses disciples, par imprégnation là encore, son articulation nette, certaines de ses inflexions, et cette sorte d'élocution neutre, droite, *recto tono*, qui chez lui se traduit par une voix un peu grise. » Grisaille qui n'est pas sans rappeler les rideaux de teinte neutre qui accompagnaient en général ses mises en scène. Comme les rideaux étaient ensuite « colorés par la lumière » en fonction du développement de l'intrigue, sur la voix un peu grise de Copeau viennent se greffer, diversement selon les rôles, les effets de l'interprétation vocale. Chez Copeau comme chez Charles Dullin et Louis Jouvet, ce « dépouillement vocal initial reste audible sous l'interprétation, poursuivi encore Marion Chénétier. C'est ce qui aboutit à la fameuse clarté analysée par Roland Barthes et ce qu'on pourrait appeler une diction à grands

traits, qui rompt avec cet « art du détail⁸ » qu'il déteste où l'acteur noie la pensée du texte sous la multiplication des effets. »

De même, on a pu montrer comment, lorsque Jean Vilar met en scène *Le Prince de Hombourg* en 1954, il fait apparaître la figure d'une jeunesse qui résiste à la loi des pères. Il le fait en se concentrant sur un travail précis d'accentuation : d'un côté, le lyrisme de Gérard Philippe (avec une façon chancelante de suspendre les fins de phrase, d'étirer les voyelles comme pour dire son malaise dans la langue et dans le monde) ; de l'autre, les premiers signes d'un réalisme contemporain de Jeanne Moreau (qui dit le texte à toute vitesse, de manière rectiligne, et donc sans accentuation précise, qui privilégie le sens sur le son selon le pragmatisme de la jeunesse qui a envie d'efficacité). Et Jean Vilar, lui-même, qui privilégie les dentales et l'aspect anguleux de la langue pour signifier la puissance de la loi⁹.

Une fois menées ces études de fond, il reste au projet à aborder sa troisième étape, à la fois la plus inchoative et la plus passionnante. Comment tirer de ce savoir, parfois très technique, voire scientifique, des exercices concrets pour les studios de théâtre¹⁰ ? C'est ici que les interprètes vivants de notre équipe entrent en jeu pour offrir leur savoir-faire et leurs diverses techniques. Christian Geffroy Schlittler¹¹ a pu ainsi, lors de la première séance, expliquer sa façon de « humer » un texte dont il ne sait rien, qu'il n'a pas lu encore et justement de choisir des pistes avant de savoir précisément de quoi il retourne par l'effet d'une première impression faussement naïve. Il y a une façon presque animale de procéder ici, qui donne à voir que le texte est à prendre comme un autre qui nous oblige à nous plier (ou à refuser de nous plier) à ce qu'il propose.

On le comprend alors : il ne s'agit pas pour nous de poser une question nostalgique – qu'est devenu le texte ? – mais au contraire d'une volonté de faire en sorte que puisse apparaître un théâtre où le texte est considéré comme un autre qui donne (ou pas) des idées, qui prenne en charge l'altérité et en cela ouvre une nouvelle alternative politique et esthétique. Il ne s'agit pas de nier l'individualité mais de reconnaître qu'elle trouvera à grandir en se frottant à de la pure différence.

On donnera un exemple d'exercice possible à partir de cette idée du texte comme altérité absolue. Soit une œuvre de Robert Garnier, *Hippolyte* (1573). C'est pour les jeunes interprètes aujourd'hui une épreuve difficile. Le français du 18^e siècle paraît loin de toute prise immédiate : difficile d'en saisir les effets de sens et d'unité poétique. La langue réclame un apprentissage de lecture, mais aussi une manière de faire autrement.

Nous proposons alors de lire de loin comme une façon de ne pas retenir une difficulté ou de ne pas s'acharner à comprendre un mot ancien, mais au contraire de se laisser aller à une saisie générale, une sensation de surface, sans *a priori*. Chaque interprète extrait de cette lecture un relevé personnel, affectif, en se focalisant sur des points particuliers de la langue et en abandonnant le désir de tout comprendre. De la sorte, ce n'est plus le sens, en partie imperméable, mais un répertoire de mots, de notions, de pensées, de sentiments qui se relient et forment des cartographies.

Depuis ce relevé sensible, chacun s'emploie à déployer un paysage fait d'images, d'autres textes, de souvenirs, d'idées, d'objets – que nous appelons une exposition puisqu'il s'agit de donner à voir son rapport au texte.

C'est à partir des nœuds du langage que peut se constituer une ligne d'entrée dans le texte. Autrement dit, les prélèvements dans les sources que l'interprète opère deviennent des

entrelacements de référents sensibles pour trouver une découpe sonore et ainsi vocaliser un texte. Pour ne donner qu'un exemple, il est possible de s'appuyer sur les rares enregistrements de la voix chantante de Julia Bartet disant des vers classiques¹². Ce chant ensuite copié, avec la gestuelle singulière que peut déployer une interprète, basée sur une rythmique de marche ne correspondant pas à la pulsation du vers, créera aussitôt une ouverture de sens et de sons inédite pour entamer une suite au travail.

La relation entre la lecture et l'exposition permet à l'actrice et l'acteur de sculpter le personnage à partir d'une entrée entièrement subjective, sans visée préconçue, sans appareil explicatif anticipant les conséquences d'un choix. Il est issu de la lecture, de la réflexion, de l'assemblage par un artiste interprète, et son jeu en découle avec ses déterminants propres. Chaque interprète détermine dans le texte une partition qui sera son registre de jeu. Il s'agit de respecter le texte (le texte n'est pas modifié, il est sans montage) mais d'entrer dedans sans se soucier nécessairement de son sens – ou d'un sens à porter. Il s'agit plutôt d'exposer, de trouver les moyens scéniques, d'exposer la manière (parfois très « personnelle») dont il a été lu. Montés ensemble ces chemins d'interprètes donnent alors à voir ce que le texte fait (encore aujourd'hui) plutôt que ce qu'il dit.

1 Pour la période ancienne voir Roxanne Martin, *L'émergence de la notion de mise en scène*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Pour des périodes plus contemporaines voir Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La mise en scène théâtrale*, Paris, PUF, 2010 ; Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Eric Vautrin, *Le cinquième mur – Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Dijon, Presses du réel, 2021.

2 Voir Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod (Les Topos), 1998.

3 Hannah Arendt, *Journal de pensée*, vol. I, Paris, Seuil, p. 30. Il peut sembler anachronique de convoquer Arendt à propos de Marivaux mais c'est oublier que leurs enjeux, à deux siècles de distance, se recoupent : *L'Île des Esclaves* (1725) ou *La Colonie* (1729), par les utopies qu'elle mettent en scène, interrogent directement l'effonement (et les dysfonctionnements) du pouvoir – thème important chez Arendt. Si la philosophe affirme dans *La Condition de l'Homme moderne* que « les mots justes trouvés au bon moment sont de l'action », elle se fait l'écho de beaucoup de pièces de Marivaux où la manipulation savante de la parole est un des meilleurs moyens de prise de pouvoir sur l'autre (cf. le titre significatif des *Fausse Confidences*.) Dans leur analyse du pouvoir, entre autres, mais aussi de l'amour, la parole a chez l'un et l'autre une place prééminente dans l'articulation des rapports humains.

4 Antoine Vitez met en scène avec la même troupe d'actrices et d'acteurs *Le Misanthrope*, *Dom Juan*, *Le Tartuffe* et *L'École des femmes*. Création au festival d'Avignon en 1978. Pour l'intégralité de *Dom Juan* et l'identification des voix :

<https://www.youtube.com/watch?v=9exM5Zyegs>

5 Antoine Vitez, « Entretiens avec Henri Meschonnic », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 75.

6 Marion Chénétier est maîtresse de conférences à l'École Normale Supérieure de Paris. Les citations qui suivent sont issues du travail préparatoire à son intervention. Notre premier séminaire s'est tenu à La Manufacture du 13 au 15 mai 2021.

7 Beatrix Dussane, « Des chandelles aux projecteurs », émission enregistrée le 1^{er} janvier 1964, archive INA n° PHD99101438. © INA

8 Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2015, p. 19.

9 Jean Vilar met en scène *Le Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist dans une traduction de Jean Curtis. Création au Festival d'Avignon en 1954. L'enregistrement sonore de l'intégralité de la pièce est disponible sur le site de l'INA :

PHD86061763_le_prince_de_hombourg
10 Daniel Cohen-Séat, chercheur en sciences de la voix. Il est aussi professeur de chant et d'acteur et développe une méthode propre qui s'appuie sur les derniers apports scientifiques quant au placement du larynx, de la langue ou des lèvres.

11 Christian Geffroy Schlittler est acteur et metteur en scène, basé à Lausanne. Il est par ailleurs intervenant et chercheur associé à La Manufacture.

12 Matériel sonore fourni par les soins de Marion Chénétier dans le cadre de son travail sur la diction de Julia Bartet.