



Textographie

Un projet de Robert Cantarella et Stéphane Bouquet

Début du projet : 31 mars 2021

Soutenu par la HES-SO, en partenariat avec l'Ecole normale supérieure, Paris

1. Résumé

L'éloignement du goût pour la mise en scène et l'interprétation de textes de théâtre par de nouvelles générations souvent en quête d'une vérité et d'une authenticité hors-texte nous a donné l'impulsion de notre recherche.

Elle a pour objectif de montrer que le texte par sa forme même est une source d'inventions et d'innovations pour qui prend au sérieux non seulement ce qu'il dit mais surtout comment il le dit, avec quoi il le dit. En étudiant au plus près les textes, leur matérialité, leur densité grammaticale, leur paysage lexical, nous voulons chercher d'autres modes d'interprétation. Ainsi aborder un texte pour la scène deviendrait un travail de textographie, à l'égal de celui de l'espace pour le travail de la scénographie.

Notre recherche s'attellera à cartographier les façons de lire pour trouver les façons de jouer. Un texte de théâtre sollicite la voix et le corps mais nous voudrions comprendre plus précisément ce qu'un texte peut fournir comme indications ou idées à la voix et au corps.

Nous constituerons un répertoire de modes et d'outils de traduction des textes vers leur interprétation pour des usages de représentation scénique.

2. Contexte du projet

La mise en scène de théâtre a une histoire et cette histoire a déjà été souvent faite. Mais un pan semble pour l'instant manquer à l'appel : une histoire du texte de théâtre une fois qu'il est sur scène. Certes, il existe de nombreuses histoires littéraires du théâtre, lesquelles étudient les évolutions du texte pour la scène, mais ce sont justement des histoires littéraires qui considèrent le texte comme un objet clos, fonctionnant en soi. On trouve ainsi des études poussées sur l'usage évolutif des didascalies dans les textes de théâtre (cf Simone Dompeyre, *Etudes des fonctions et du fonctionnement des didascalies, Pratiques*, 1992 qui se livre à un catalogage très précis des genres de didascalies) mais il n'existe pas encore de réelle histoire de l'usage et de l'analyse du texte de théâtre en acte, une fois que celui-ci est écrit et que la scène s'en empare.

Or lire en commun 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 donc de contribuer à écrire l'histoire du texte en acte : de quelles façons, et avec quelles intentions, les textes sont-ils lus, analysés, appropriés, interprétés. Nous proposons au fond de déployer sur le modèle de la scénographie une réelle textographie.

Le mot scénographie est certes très ancien puisqu'il vient du grec skènègraphia et désigne les décors peints. Mais sa reprise généralisée dans les années 1960 (alors que le mot n'avait survécu qu'en italien) désigne que la réforme voulue, entre autres, par le peintre-décorateur Walter-René Fuerst est passée dans les mœurs. « ...la peinture au théâtre ne répond plus à notre conception de la mise en scène. Le décor pictural n'est en somme, qu'une survivance néfaste du vieux décor de mélodrame du théâtre italien et du théâtre romantique (...). Avec notre nouvelle conception du théâtre, nous voulons que la représentation soit une œuvre symphonique dont tous les facteurs – la parole, le geste, le mouvement,



la musique, les costumes, le décor, les couleurs, la lumière, le moindre accessoire – se soumettent à la même volonté de réalisation et concourent de la sorte à l'unité scénique. » (Cité dans Marcel Freydefont, *Petit Traité de scénographie*, "Carnets du Grand T", Editions Joca Seria-Grand T, Nantes, 2007).

Sans doute cette « symphonisation » de la scène théâtrale, depuis le début du XX^{ème} siècle, a-t-elle contribué à rejeter le texte sur les bords précisément parce que c'est ce qui avait dominé, et selon certains, domine toujours. Selon ce point de vue, il s'agissait, et il s'agit toujours, de s'émanciper de la puissance du texte au théâtre.

Notre époque n'est pas la dernière à considérer le texte de théâtre comme un corps étranger.

Plusieurs postulats peuvent venir soutenir ce discours. On ne donnera ici que deux exemples.

Un premier postulat estime que le texte dramatique n'est pas fidèle à la vie car la vie est toujours ce qui n'arrive pas deux fois, ce qui ne se répète pas, ce qui ne se prévoit pas. Or le texte est un monument figé qui ne peut donner à voir la vie, l'impermanence de la vie que le mouvement Dada cherchait déjà à saisir, avec autant d'intensité que la performance, le happening et l'improvisation, lesquels ont lieu comme un « ce qui arrive » à l'image de la vie. Le texte en soi n'est pas exclu de fait des performances, des happenings et des improvisations mais il devient matière mobile, non figée, où compte plus les modes de la profération que ce qui est proféré.

Un deuxième postulat est que le texte de théâtre écrit qui préexisterait au travail scénique ne peut pas donner la parole à celles et ceux qui ne l'ont pas. Ce courant cible un art de la représentation à visée souvent documentaire dont le projet est à la fois de décrire la réalité et de proposer des formes de co-vivance, des modes d'être ensemble, des façons d'habiter le monde. On recueille dans la réalité la parole des autres (et parfois leurs corps) et on la dispose sur scène. Souvent ces paroles autres sont celles de minorités ou de marginaux (prostituées, immigrés, sans papiers, etc.) puisque l'objectif politique de ce théâtre est justement de proposer une zone de contact et de convivialité, de vivre-ensemble, de réparation possible pour les sans-voix.

Un nouveau lexique théâtral, privilégiant la présentation à la re-présentation, s'est ainsi mis en place qui fait écho à une certaine idée du politique comme lieu où les singularités manifestent leur présence, leurs droits, leurs existences. Il semble que ce modèle du théâtre engagé ne fasse plus confiance au tiers, à la représentation, à la délégation de la parole qu'offre le texte dramatique. Chacun doit tenir son propre rôle, parler pour lui ou elle-même, témoigner de sa situation ou de son identité. Il ne s'agit plus de dire le texte d'un autre mais le texte de soi.

Il y a sûrement dans les deux postulats critiques que nous venons de résumer des arguments qui touchent juste mais nous pensons qu'il n'y aucune raison de supposer que le texte ne peut pas de l'intérieur répondre à ces critiques. Ce que nous avons nommé « textographie » a donc pour but d'étudier de l'intérieur quels usages il est possible (et il a été fait) du texte de théâtre sur scène.

Il est certain par exemple que rendre le texte aussi vivant que la vie – ce qui fut pour certains, on l'a dit, une raison de renoncer au texte – a été aussi un souci d'artistes choisissant au contraire de continuer à travailler au sein du texte dramatique et refusant de jeter, si l'on peut dire, le bébé avec l'eau du bain. On pense ici, par exemple, aux metteurs en scène d'un théâtre du quotidien (François-Louis Tilly, Jean-Paul Wenzel, Roland Schimmelpfenning) qui s'efforce de représenter au plus juste les actions sans épaisseur de la vie. La volonté de fidélité à la vie est en fait souvent passée par une concentration sur l'articulation et le débit du texte : comment articuler un texte, et selon quel débit, 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 Jeannie Castaldi, et son sens très singulier des pauses, pour rendre au texte une immédiateté naturaliste. 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 renaître et retrouver la marche, et la voix de quelqu'un. » (Antoine Vitez, Entretiens avec Henri Meschonnic, Langue française n°56, p. 75).

Tout un pan de notre textographie pourrait donc consister en une histoire de l'articulation et du débit. La prédominance du cinéma et de la télévision qui a définitivement formaté ce qu'est un jeu réaliste a souvent conduit à repenser ce qu'est l'articulation au théâtre et à utiliser le micro pour permettre de sous-articuler et d'accélérer le débit afin de s'adapter aux nouvelles conventions de la parole réaliste, voire naturaliste, selon les conventions de l'audiovisuel.

Le texte de théâtre une fois sur scène n'est 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, dois-je rendre le sens ou le 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 participants du projet et ils ne sont pas indépendants de l'histoire ou du moment dans lesquels ils et elles sont pris.

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.

3. Objectifs

Notre recherche consiste à analyser la relation entre un texte et sa représentation théâtrale. Le transfert d'une page écrite en une série d'actions, de comportements et de paroles dites, est une opération historique, inscrite dans son temps et ses conditions techniques, que nous voulons explorer pour comprendre les évolutions et transformations contemporaines.

Pour cela nous voudrions procéder en deux étapes. Pour la première étape qui concerne la présente requête, nous voudrions nous centrer sur deux objectifs relativement réalistes :

1- Construire un petit répertoire de la manière dont un corps et une voix peuvent s'inscrire dans la grammaire d'un texte.

Le langage pour devenir sens obéit à une organisation. La grammaire est en quelque sorte une loi de la signification. Les glissements ou les interprétations de ces lois modifient l'expressivité. Le texte peut suspendre sa linéarité narrative, il peut à son gré abolir des chevilles syntaxiques. Ces inventions suspendent les automatismes de la langue, l'interprète alors devient le responsable de cette suspension, de cette liberté, de cette ouverture.

Notre premier objectif est de suivre l'organisation de la grammaire dans un choix de textes (une pièce de chacun de ces auteurs : Robert Garnier, Jean Racine, Marivaux, Victor Hugo, Marguerite Duras, Noëlle Renaude) pour dégager tout ce qui peut faire partition textuelle et offrir des voies d'interprétation physiques, et psychologiques

2- Une tentative d'analyse historique : un exemple, la voix.

Nous nous concentrerons dans cette phase sur l'observation d'un seul élément de relation texte-scène : la voix que nous regarderons évoluer dans l'histoire du théâtre occidental. Nous aimerions nous focaliser sur la voix. La voix, en effet, donne lieu à un feuilleté de possibilité d'usage : la diction, l'intonation, l'accent, le débit, le placement de la voix (voix de tête, voix de gorge, voix de poitrine, ainsi de suite). 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 : voix dans les pleurs, voix matinale, voix en coin, etc.



Pour cela l'objectif est de se servir dans la mémoire récente de l'histoire de l'enregistrement des voix (Édouard-Léon Scott de Martinville invente le premier dispositif en 1857) pour examiner et comparer les interprétations. Bien évidemment nous avons en tête les différents types de voix en relation avec une époque et en relation avec un type d'appareil enregistreur. Notre objectif est de prélever un échantillonnage d'enregistrements de textes similaires, et d'en faire une cartographie sonore, autrement dit de comprendre si et comment le texte a pu donner l'idée des voix ou si les voix ne sont que le résultat, parfois, de leur époque. Par exemple, lorsque Jean Vilar met en scène *Le Prince de Hombourg* en 1951, il fait apparaître la figure d'une jeunesse qui résiste à la loi des pères. Et il le fait en se centrant 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 sa 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 loi.

Nous avons conscience que le travail est énorme et c'est pourquoi nous nous proposons de nous concentrer, ici, sur ces deux objectifs. Il s'agira aussi de vérifier si notre intuition fonctionne. Si tel est le cas, elle pourra donner lieu à un travail plus vaste que nous prévoyons de mener dans le cadre d'un projet d'envergure qui déboucherait sur un lexique, qu'on pourrait appeler *Éléments de textographie*, qui permettrait d'éclairer les multiples aspects du rapport que peuvent nouer texte et scène. Ce lexique comprendrait des entrées variées :

- a) Histoire. On vient de le voir avec l'exemple de la voix, un certain nombre d'entrées du lexique seront historiques parce qu'elles chercheront à comprendre comment la lecture et la traduction d'un texte sur une scène ont évolué au fil du temps. adéquats.
- b) Technique. D'autres entrées seront plus techniques se demandant comment on peut effectivement lire un texte à partir de la scène, ou avec les outils de la scène : que faire de la ponctuation, de la grammaire, de la rythmique ?
- c) Méthodes. Proposer des exercices qui permettront de conscientiser et d'identifier pour le comédien la part d'invention qu'un texte propose.

4. État de l'art

4.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

La question de la mise en voix, en corps et en scène à partir de la grammaire (au sens large) des textes a donné lieu à très peu d'ouvrages théoriques de fond depuis bien longtemps. Un des rares contre-exemples est le travail que mène depuis plus d'une décennie Marion Chénétier-Alev. Dans *Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français, 1890-1965 : ruptures manifestes et filiations souterraines* (Revue *Science / lettre*, n° 5, 2017) par exemple, elle montre avec grande précision comment la diction est à la fois un phénomène social (influencé par l'état des techniques de communication) et un élément que chaque metteur en scène peut faire jouer à sa guise et en son sens pour contrer ou accentuer l'état social de la langue et pour faire varier le jeu d'un comédien et/ou le sens d'une pièce. Dans *L'oralité dans le théâtre contemporain*, (Éditions universitaires européennes, 2010), elle étudie la manière dont des auteurs contemporains (de Novarina à Sarah Kane en passant par P. Guyotat) encodent leur oralité particulière dans le style et la grammaire et produisent, à travers leurs textes, des propositions de corps et de voix qu'il faut que metteurs en scène et comédiens apprennent à saisir.



On voit que ce travail de fond que mène Marion Chénétier recoupe notre propre travail. A ce rare travail théorique s'ajoutent bien sûr trois axes de documentation :

- 1) Les comédiens.e.s
- 2) Les metteurs en scène
- 3) Les poètes

Trois domaines qui nous fournissent du matériel pour notre recherche, c'est-à-dire sur le moment d'articulation entre un texte et une voix.

1) Les comédiens.e.s sont les mieux placés.e.s pour parler de la relation entre un texte et une voix. Elles et ils sont au point d'intersection entre une page, une écriture d'une part et de l'autre, une fréquence, une vitesse, un placement des résonateurs de la voix. Comme le dit Delphine Seyrig (Mireille Brangé, *Delphine Seyrig. Une vie*, Nouveau monde éditions, 2018) la voix ne préexiste pas au texte, elle est volatile, une impression dans l'air qui donne à entendre un sens bien entendu mais aussi et surtout la mémoire d'un corps. Delphine Seyrig va mettre au point son dire comme un instrument. Pour elle, qui va traduire Beckett pour Roger Blin avant de le jouer, le passage des langues est le mode de parler un texte. Elle dira que ne sachant pas exactement si elle parlait en français ou en anglais elle va mettre au point une accentuation qui mélange l'articulation du français avec le chant de l'anglais.

D'une façon similaire l'acteur Michael Lonsdale (*Le Dictionnaire de ma vie*, Koré, 2016) va lui aussi osciller entre l'anglais et le français, et c'est sa retenue qui deviendra une puissance d'envoûtement pour des auteurs comme Duras, mais aussi Beckett. Il pense que sa justesse, comme encore une fois on le dirait d'un instrument, vient du fait que en travaillant à ne pas penser au préalable ce qu'il va dire il obtient un air de détachement impliqué, une absence-présence qui signe son phrasé. Dans un dialogue avec Marguerite Duras (*Le ravissement de la parole*, 1975, disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=maPOEatZvaQ>) on entend comment elle conjoint littéralement le rythme de son écriture et le corps vocal de cet acteur.

Mais qu'en est-il du sens ? A sa façon, Louis Jovet dans un entretien donné pour des étudiants (aux étudiants de l'Université de Boston « de Molière à Giraudoux » en 1951 – écoutable au lien : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/conference-de-louis-jovet-de-moliere-giraudoux-1951>) s'applique à comprendre comment les sens influent vers la phrase. Selon lui, le mot doit influencer vers le sens sans jamais le précéder. Or la lecture à voix muette nous fait devancer le sens d'une phrase, nous en donne une globalité permanente. Il recommande donc de toujours découvrir un texte à voix haute pour rester à sa hauteur et à sa vitesse. Peut-être est-ce, aussi, le sens des indications de Michel Piccoli (entretien avec Laure Adler, émission *A voix nue*, « Michel Piccoli, Le haut-parleur », 2006) quand il insiste sur le fait « de ne jamais jouer en général mais de suivre, de pister un texte pour oublier toujours sa destination ».

2) Il est bien évident que la lecture des textes des metteurs en scène pourra nous être d'une grande utilité. De la même façon que les comédiens, ils et elles sont à la recherche d'une pratique physique qui déplie les habitudes vocales et la pensée reliant parole et action, pour en trouver une autre détachant la parole de son pouvoir d'intention. Claude Régy cherchait cela en appliquant un principe de désaccentuation pour désaffecter la langue (*Ecrits 1991-2011, Les Solitaires intempestifs*, 2016). Antoine Vitez en n'orientant la parole vers aucun but fixé mais en lui permettant toutes les issues possibles, en jouant avec les accents, les fréquences, les grains (*Ecrits sur le théâtre, La Scène*, t. II, éd. POL, 1995).

Célie Pauthe et Anne-Françoise Benhamou, lorsqu'elles montent Eugene O'Neill (*Long voyage du jour à la nuit*, 2011), Shakespeare (atelier sur Antoine et Cléopâtre, automne 2019, à la Manufacture) et Racine (*Bérénice*, 2018), croisent leurs expériences de dramaturge et de metteuse en scène pour chercher une vibration « naturaliste » à des textes aux contraintes grammaticales et rythmiques



ardues. De même, Joris Lacoste et Jeanne Revel ont proposé une notation dite W qui permettrait, dans l'idéal, de noter toutes les actions sur un plateau. Ce modèle, à condition de le déplacer, pourrait nous aider à construire une grille de saisie fine des variations de la voix et de la présence. (Cf. *Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)*, dir. Yvane Chapuis et Julie Sermon, Presses du réel, 2016).

3) Enfin, les poètes ont récemment développé suite au succès grandissant de la poésie sonore et des festivals de lecture des théories sur la question de la lecture et de la diction. Dans *Dire la poésie ?* (éd Cécile Defaut, 2015) Jean-François Puff rappelle que la lecture publique a souvent été considérée comme une simple oralisation de l'écrit, sans propriétés esthétiques spécifiques, alors qu'il apparaît au contraire qu'il s'agit, dans le meilleur des cas, d'un « mode original particulier / autonome / d'existence de la poésie », comme le dit le poète Jacques Roubaud. De fait, explique Abigail Lang dans le même ouvrage, on peut différencier nettement la manière dont la poésie américaine inscrit la lecture à voix haute dans un entourage d'anecdotes, de mise en perspective sociopolitique ou autobiographique et la manière dont les lectures poétiques en France, jusqu'à récemment, encourageait « une attention flottante, une méditation sans préméditation qui pouvait dire sans vouloir dire » (p. 226). Cette recherche d'une instabilité volontaire du sens entraînait des façons de lire qui d'une certaine manière désactivaient le sens, le bloquaient ou le contrecarraient. Là où le poète américain « ordinaire » cherchait à faire l'acteur, c'est-à-dire à charger son texte d'assez d'émotion pour capter l'attention, quitte à importer cette émotion du dehors par l'apparat qui entoure la lecture elle-même, interrompant souvent cette lecture pour y ajouter des commentaires, le poète français lisait en cherchant à gommer toute maîtrise rappelant le métier d'acteur et valorisait plutôt « le moment où la voix du poète se cherche, et parfois se perd, dans la diction » (p. 228). Il ou elle cherchait souvent cette diction détimbrée, aussi neutre que possible, qui n'inflige pas au texte un surcroît de sens.

Mais ce minimaliste détimbré a cédé le pas à une expérimentation tous azimuts et désormais la poésie française explore et réfléchit à tous les aspects du dire. La poète Michèle Métail précisait, au seuil de ses trois *Dialogues* (VoixEditions, 2002) : « Ce sont des pièces « microphoniques », dont le théâtre est le corps. Les voix sont sonorisées afin de rendre perceptibles les moindres bruits annexes qui accompagnent toujours le discours : souffle, bruits de bouche, coups de langue. »

Jean-Pierre Bobillot s'est fait le théoricien un peu fou de cette sonorisation de la poésie en déployant une typologie précise, et pleine de néologismes, pour rendre compte des agencements entre texte (écrit ou prévu) et actualisation sonore de celui-ci. Dans *Contribution de la « poésie sonore » à une approche médiopoétique*, Bobillot insiste sur le fait que « la dynamique de l'enregistrement ou de la profération publique (selon le mode de divulgation) est clairement orientée du grapho- ou du typotexte vers le vocotexte et, au-delà, vers le scénaudiotexte ; orientation que manifeste visuellement, à l'intention des auditeurs / spectateurs, la présence, quelquefois ostentatoire, de la « partition » : telle ou telle façon de la manipuler, d'en tourner les pages, de la dérouler, etc. » (on trouve le pdf sur <http://www.ieeff.org/f19bobillot.pdf/>)

4.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

Robert Cantarella a travaillé le rapport de l'invention entre un texte écrit et un acte scénique à la fois dans l'espace théorique des publications et directement sur la scène par son enseignement et ses mises en scène.

Publications :

- *L'assemblée théâtrale* (trois volumes) Ed. de l'amandier 2002-2004-2007. Ces entretiens entre artistes, philosophes et historiens, comme Jean Christophe Bailly, Marie Josée Mondzain, Alain



Françon, Pascal Rambert, sont des suites d'échanges et de mises au point sur le statut de la parole fictionnelle, de la langue de théâtre et de ses effets dans la communauté des spectateurs.

- *Frictions (théâtre et écriture)*. La revue créée en 2001 par un journaliste, Jean-Pierre Han, un écrivain Eugène Durif, un réalisateur de cinéma André S. Labarthe, et un metteur en scène de théâtre Robert Cantarella, s'occupe à réunir des interventions autour de la relation entre l'écriture et la scène.

- *Pour une formation à la mise en scène* Ed. Entre/Vues 1997 et réédition en 2012. Dans ce livre nous remontons à la source des écoles de mise en scène en Occident pour tenter de comprendre comment la centralité du jeu de l'acteur-créateur a éclipsé en France la formation aux arts et métiers de la mise-en-scène et notamment la lecture des textes.

- *Comment les metteurs en scène d'aujourd'hui mettent en scène les classiques* Ed. L'édition légère carnet N°4. Les avis des différents protagonistes permettent de dégager des exercices et des pratiques singulières entre un texte classique et sa transposition à la scène.

- *Communications N° 83 Théâtres d'aujourd'hui* Ed. Seuil 2005. En échappant aux contraintes de la direction d'une administration d'un lieu de théâtre, le texte déplie les possibles de travail du metteur en scène quand il s'occupe assidument de lire des textes et de mettre en application des façons de constituer des groupes de travail sur ce sujet.

- *Miettes 2013-2015* Ed. Carnets de Frictions 2018. Ce journal est le témoignage artistique et artisanal des relevés pratiques et théoriques de la tâche d'un metteur en scène. Chaque partie de l'approche d'un texte et de sa décomposition en exercices est exposés de manières subjective en suivant le cours des changements chez les interprètes.

- *Robert Cantarella Des exercices et des mots* Un film de Paco Wiser, Ed. DVD de la Maison du geste et de l'image. Dans cette série « Théâtre en compagnie », des metteurs en scène sont filmés au travail avec de jeunes apprentis plus ou moins formés à l'art théâtral. Les textes classiques, ici Racine, mais aussi des auteurs comme Noëlle Renaude, sont mis à l'épreuve de la saisie d'une scène au plateau. Les exercices sont filmés et commentés.

Sur un plan pratique voilà deux exemples de travail qui mettent en jeu la recherche à venir.

1) Soit un texte de Robert Garnier, *Hippolyte* (1573). C'est pour une ou un jeune acteur aujourd'hui une épreuve difficile. Le français du XVIème siècle paraît loin de toute prise immédiate de communication, d'information et d'unité poétique. La langue réclame un apprentissage de lecture, mais aussi une manière de faire autrement.

Avec les élèves du conservatoire de Montpellier, nous lisons *de loin*. Je leur définis cette notion comme étant 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. Le texte considéré comme un paysage, nous traçons des excursions individuelles. Chacun extrayant de cette lecture un relevé personnel, affectif, actif en se focalisant sur des points particuliers de la langue. 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 relie et forme des cartographies. Depuis ce relevé sensible, chacune et chacun organise une exposition à partir de sa recherche se constitue une exposition à partir des mots, ou groupe de mots. Cette exposition est constituée d'images, d'autres textes, de souvenirs, d'idées, d'objets, de fuites en tous genres et elles et ils en sont les commissaires devant le reste de l'équipe.

La relation entre la lecture, l'exposition, et le choix de la partition 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. Nous avons des règles qui stipulent que le texte n'est pas modifié, qu'il est sans montage.



Tout est issu de la lecture, tout est destiné à la scène. Les chemins entre les deux bornes sont entièrement imprévus, insoumis.

2) La copie des cours de Gilles Deleuze est une entreprise de reconstitution d'une voix. Ce travail qui consiste à entendre la voix à l'aide d'oreillette et de la dire à l'instant même de son écoute, sans préalable, sans le temps de la réflexion ou de l'apprentissage, est une invention de matérialité d'une voix jusque-là inédite dans la mesure où la voix perçue n'est pas une imitation, mais une sorte de devenir de la voix originelle qui passe par un corps faisant office de haut-parleur.

La voix entendue n'a pas le temps de se chauffer ou de se préparer pour sa sortie vocale, pour sa sonorité, elle jaillit sans connaître son intention, en faisant confiance à la voix copiée, en s'abandonnant totalement à son souffle et son sillon. L'effet de dépossession de soi, de son univers d'intention est saisissant pour le diseur et aussi pour l'écouteur, spectateur. En effet c'est une sorte de troisième corps qui apparaît, ni tout à fait l'original, ni tout à fait l'exécutant, mais une hybridation, un spectre, une trace de la voix.

Cet exercice pratiqué avec des amateurs produit cet effet de transmutation, et toutes personnes jouant le jeu de la copie vocale devient quelqu'une ou quelqu'un d'autre sans la volonté manifeste d'imposer une vue, une opinion.

Nous copions des voix de poètes, d'acteurs célèbres du passé, et la voix devient peu à peu le moyen de transport émotionnel d'un corps absent qui revient parler momentanément dans un corps de passage. C'est l'occasion d'expérimenter des manières, des plis vocaux, des façons de parler, qui dessinent un champ d'expériences passionnantes pour tous les interprètes.

Dans deux de ses livres récents, *La Cité de Paroles* (José Corti, 2018) et *Vie commune* (Champ Vallon, 2016), **Stéphane Bouquet** se demande, quant à lui, comment la parole poétique fonctionne et s'agence afin de produire un sens commun qu'il est possible de faire circuler entre nous. L'idée centrale de ces deux livres est sans doute de supposer que le langage a moins à voir avec le sens (avec la production du sens) qu'avec l'action (avec la production de gestes). En cela, il s'agit de prolonger les intuitions des philosophes du langage ordinaire (John Austin, Stanley Cavell) pour qui le langage est avant tout une façon d'agir en disant, avant tout une façon de faire des gestes avec des phrases.

Dans ces deux livres, Stéphane Bouquet cherche donc à comprendre comment chaque langue propre à chaque écrivain prend des décisions qui conduisent à déclencher des gestes.

Dans un travail en cours, il pousse plus loin encore la question en étudiant une série d'auteurs qui ont écrit en même temps de la poésie et du théâtre, des auteurs qui ont été lentement poussés à devenir auteurs de théâtre par leur poésie, ou la presque-poésie initiale de leur langue. Qu'est-ce qui les a conduits à vouloir accentuer encore l'agentivité de leur langue. On peut citer ici Claudel, Brecht, Pasolini, Duras, Cocteau, Genet, Péguy, Lorca. A chaque fois c'était comme si la langue poétique avait besoin de plus d'action et de mise en acte.

Ce travail théorique trouve son pendant dans des ateliers de lecture que Stéphane Bouquet a mis en place avec des apprentis comédiens et comédiennes et, où il s'agit, encore une fois, de prendre le texte comme un objet autonome, avec ses propres règles, et de voir ce qu'il nous donne comme idée, des idées de phrasé et des idées de jeu. Le texte fourmille déjà d'idées. Parfois, il faut juste savoir les trouver.

Chez Marivaux, par exemple, 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 allé trop loin vers le sens que de dire cela. Ayant reconnu cette fonction de la langue (ça 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 » (Hannah Arendt, *Journal de pensée*, vol. I, p. 30). 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 le projet des ateliers de lecture qu'il a mis en place.

5. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

Pour cette recherche Stéphane Bouquet et Robert Cantarella se sont associés pour conjuguer leurs centres d'intérêts et de pratiques. Écrire, traduire et mettre à la scène un texte sont les verbes de leurs travaux respectifs depuis plusieurs années.

Stéphane Bouquet est un poète, mais aussi un traducteur, il écrit également des textes destinés au cinéma ou au théâtre qui devront être joués, articulés, par conséquent la question du *comment dire* le concerne au plus haut point. Il a écrit plusieurs recueils de poèmes chez Champ Vallon, il traduit des poètes américains pour José Corti, il écrit des pièces (*Monstres*, *Le Dimanche de l'année*), des films (dont tous les scénarios des films de Sébastien Lifshitz). Il est professeur régulier dans le cadre du Master théâtre (méthodologie) et intervenant auprès des Bachelor acteurs.

Robert Cantarella met en scène et dirige des actrices et des acteurs sur scène et à l'écran, il est depuis plus de trente années, occupé principalement par les textes d'auteurs contemporains. La question principale de son travail étant de chercher les façons de dire un texte qui n'a pas encore d'histoire d'interprétation, de diction. Il a mis en scène des auteurs débutants au théâtre comme Philippe Minyana, Jean Luc Lagarce, Christophe Honoré, Noëlle Renaude, et Stéphane Bouquet. Depuis huit ans il refait à haute voix l'intégralité des cours de Gilles Deleuze en copiant la voix originelle du philosophe. Il dirige depuis 7 ans le Master théâtre à la Manufacture

6. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

Le travail s'organisera en deux grandes pans.

Une première étape (Mars 21-Juin 21) consistera à opérer 6 « carottes historiques » - comme disent les archéo-climatologues - dans l'histoire du théâtre pour réaliser six études de cas sur la manière dont, dans le passé, a pu fonctionner l'articulation entre le texte et la scène. Autrement dit comment un texte a-t-il fait office de déclencheur de scène. L'observation des résultats de cette étape devrait nous permettre de répertorier de façon plus objective les manières de constituer les rapports entre un texte, quel qu'il soit, et les conditions d'une représentation. Cette observation s'opérera aussi bien à partir des documents écrits, des témoignages que des documents audio-visuels (enregistrements, photographies) s'il y en a.

Il s'agira donc de constituer un lexique qui fera résonner les réalités textuelles – grammaire, typographie, pagination, ponctuation, oralité, matérialité sonore, rythme - avec des éléments d'invention scéniques : voix, accent, souffle, déplacement, gestualité, diction, etc.

Intervenants : Marion Chénétier (Professeure en études théâtrales), Anne-Françoise Benhamou (Professeure en études théâtrales), Claudine Galléa (Ecrivaine), André Markowicz (Traducteur), Arthur Brugger (Ecrivain), David Christoffel (écrivain).

Cette première étape se déroulera en une table-ronde de trois jours. Il sera demandé à chaque invité (historienne, traducteur, comédien) à ces journées de travail de préparer une intervention, chacun se mettant en jeu depuis sa pratique.

Un exemple de type d'entrée : On pourra comparer la ponctuation originelle d'une pièce de Racine, rétablie dans l'édition de Georges Forestier, et la ponctuation « modernisée » et voir comment ces différences de ponctuation obligent l'interprète à changer son jeu (à partir des mises en scène de Brigitte Jaques de Phèdre (2004) et Britannicus (2005) qui utilise la ponctuation originelle).



Chaque intervention qui sera, ou non, révisée après ces journées alimentera la publication des résultats.

Dans un second temps, nous nous concentrerons sur une relation particulière entre le texte et la voix. Comme le remarque Marion Chénétier, les révolutions de l'écriture entraînent souvent des révolutions de la prononciation et de l'émission sonore : « Les nouvelles dictionnaires imprègnent le public d'autant mieux qu'elles créent le vêtement sonore de ces nouvelles écritures, des écritures encore sans "référence auditive" à l'oreille des spectateurs. »

Cette seconde étape (Octobre-Décembre 2021) sera constituée de deux sessions de trois jours, en compagnie de praticiens de la langue (poète, traducteur, metteur en scène) et de comédiens. Il s'agira de travailler avec des acteurs de qualité d'âge et de formation différentes pour mettre à l'épreuve du plateau toutes les façons dont un texte peut produire un « vêtement sonore », c'est-à-dire avoir une influence sur les conditions de son émission à voix (plus ou moins) haute. Il s'agira d'abord d'écouter des enregistrements et de noter précisément les effets vocaux qui sont à l'œuvre. Il s'agira ensuite d'inventer une batterie d'exercices – à partir des effets relevés dans les enregistrements – qui permettront de mieux donner à voir ce qu'un texte ancien ou contemporain peut proposer comme principe de diction.

Les exercices seront filmés et il sera possible de proposer un montage des moments les plus intéressants en vue de la valorisation de la recherche.

Participants Atelier I : Marion Chénétier, Manon Krüttli (metteuse en scène), Nicolas Maury (comédien), Christian Geffroy (comédien), Lisa Veyrier (comédienne), André Markowicz (traducteur).

Participants Atelier II : Marion Chénétier, Nicolas Maury (comédien), André Markowicz (traducteur), Christian Geffroy (comédien), Lisa Veyrier (comédienne).

La dernière partie du travail (Janvier-mars 22) consistera à réunir les interventions des invités, à proposer une synthèse écrite à quatre mains par Stéphane Bouquet et Robert Cantarella et à monter un film pour rendre compte du plus intéressant des résultats pratiques de ce travail.

7. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

Nous souhaitons partager nos tâches suivant nos expériences et compétences réciproques.

Stéphane Bouquet a la charge de récolter, compiler et structurer les épreuves que le groupe de recherche traversera. Pour cela, nous enregistrons, nous tenons un journal de bord et il sera notre veille en rédaction et il tiendra compte des modes de notations des participant.e.s pour préserver une cartographie des subjectivités. Il sera le scribe référent permettant ainsi de préparer chaque nouvelle étape en tenant compte des travaux précédents. Ses capacités sont celles d'un écrivain, mais aussi d'un connaisseur de champs aussi complémentaires pour notre travail que la danse, le cinéma et la pensée sociale. C'est dans ces croisements qu'apparaîtront de nouvelles pistes de réflexion.

Robert Cantarella a la charge de proposer les exercices pratiques, de les mettre en oeuvre et d'en initier de nouveaux. Au fur et à mesure que les échanges permettent de découvrir de mises en pratiques, il a la responsabilité de les traduire en épreuves pour les actrices et acteurs, mais aussi de pouvoir faire le lien avec l'histoire de la direction de jeu et de la mise en scène. Il sera la veille pratique de notre déroulement de recherche mise en jeux et en exercices. Son expérience comme metteur en scène, comme enseignant, et comme acteur, notamment depuis plusieurs années autour de la copie



sonore, lui donnent les moyens de savoir faire ricocher une trouvaille théorique et une mise en pratique, entre une idée et son expérimentation.

Marion Chenetier-Alev est la responsable des recherches généalogiques. Son poste de travail à l'INA, ainsi que ses expériences dans le domaine des archives vont lui permettre de récolter et de sélectionner les documents écrits, sonores et visuels qui alimenteront à la fois la préparation des échanges mais aussi tout les temps de notre travail et ils pourront prolonger, illustrer ou mettre en perspective historique notre recherche.

8. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

Ce projet explore un domaine qui pourra être d'un grand intérêt pour toutes les écoles de jeu puisqu'il a pour but final d'explorer et d'analyser en détail les modalités d'appréhension d'un texte. Bien sûr qu'il y a beaucoup d'autres instruments dans la boîte à outil d'un.e comédien.ne (art de l'impro, qualité de présence, goût de l'imitation, pénétration psychologique qui permet de construire les enjeux des personnages, etc) mais savoir inventer un jeu à partir de la grammaire d'un texte est une force dont l'art mérite d'être revitalisé et toujours précisé. Se souvenir que le texte, c'est du sens, mais aussi un rythme, une cadence, des effets de répétitions, des syntaxes plus ou moins compliquées, une ponctuation, une typographie, une mise en page, un type de lexique (familier, vulgaire, etc.), des jeux avec les pronoms personnels (ou avec les parenthèses par exemple), des assonances et des allitérations, des anaphores comme on en trouve beaucoup dans les discours politiques.

Au reste ce genre de grille de lecture pourra être utile à bien d'autres métiers du théâtre, metteur.e.s en scène ou scénographes, éclairagistes aussi bien – qui peuvent ainsi demander les idées au texte autant qu'à leur propre imaginaire ou à leurs idées sur le texte. Le texte est toujours un allié pour faire accoucher des idées.

9. Valorisation du projet

Nous terminons notre recherche par :

- Un numéro spécial de la revue de théâtre *Frictions* avec laquelle nous sommes actuellement en discussion qui publierait dans sa version papier les articles réunis par les différents artistes invités.
- Une présentation par Stéphane Bouquet et Robert Cantarella de leur démarche, cheminement et découverte sous forme d'une présentation-performance étayée par des documents devant les étudiants de La Manufacture et des exercices proposés en direct aux élèves dans le cadre des conférences de la recherche interfilière.

10. Bibliographie et références

Sur la question de la mise en scène et en voix du texte

Barthes, Roland, *Le Grain de la Voix et Ecrits sur le théâtre*, in *Œuvres complètes*, Le Seuil, 2002

Brecht, Bertolt, *L'Art du comédien : Ecrits sur le théâtre*, L'Arche éditeur, 199

Chenetier-Alev Marion, *L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, Sarrebruck*, Éditions universitaires européennes, 2010.

Chenetier-Alev Marion, *Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français, 1890-1965 : ruptures manifestes et filiations souterraines* in revue *Science / lettre*, n° 5, 2017



Dire la poésie ?, sous la dir. de Jean-François Puff, Cécile Defaut, 2015
Marguerite Duras, un théâtre de voix, études réunies par Mary Noonan, Brill, 2005
Meyerhold, Vsevolod, Ecrits sur le théâtre, 3 Tomes, éd L'Age d'homme, 1973
Milner, Jean-Claude et Regnault François, Dire le vers, Verdier, 1987
Régy, Claude, Ecrits 1991-2011, Les Solitaires intempestifs, 2016
Vassiliev, Anatoli, Sept ou huit leçons de théâtre, POL, 1999
Vinaver, Michel (Ecrits sur le théâtre, vol. II, éd. de l'Arche, 1998
Vitez, Antoine, Ecrits sur le théâtre, La Scène, t. II, éd. POL, 1995.

Ecrits de ou sur des comédiens

Brangé, Mireille, Delphine Seyrig : Une vie, Nouveau monde, 2018
Joudet, Murielle, Isabelle Huppert, vivre ne nous regarde pas, Capricci, 2018
Lonsdale, Michael, Le Dictionnaire de Ma vie, Kero, 2016
Podalydès, Denis, Scène de la vie d'acteurs, Le Seuil, 2006

Sur des questions annexes

Bouko, Catherine Théâtre et réception, le spectateur post-dramatique, Peter Lang, 2010
Chapuis Yvane et Sermon, Julie Partition(s) – Objets et concepts des pratiques scéniques (20e et 21e siècles)
Dompeyre, Simone, Etudes des fonctions et du fonctionnement des didascalies, Pratiques, 1992
Féral, Josette, Pratiques performatives : body remix, , PUR, 2019)
Freydefont, Marcel, Petit Traité de scénographie, "Carnets du Grand T", Editions Joca Seria-Grand T, Nantes, 2007
Guénoun, Denis. L'Exhibition des mots, une idée « politique » du théâtre, , éd. de l'Aube, 1992
Kelleher, Joe The Illuminated Theatre: Studies on the Suffering of Images, Routledge, 2015
Pavis, Patrice. Vers une théorie de la pratique théâtrale, , éd. Septentrion, 2007 – la bibliographie de cet ouvrage est particulièrement riche
The Routledge Companion to Scenography, sous la dir. d'Arnold Aronson, Routledge éd., 2017)
Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte, sous la dir. d'Arnaud Rykner, PUR, 2009