

# Théâtre/Public 189

La revue Théâtre/Public est publiée  
avec le concours :

du Ministère de la Culture  
et de la Communication /  
Direction de la Musique, de la Danse,  
du Théâtre et des Spectacles (DMDTS),  
de la Région Ile-de-France,  
du Centre National du Livre.



Apportent leur soutien à Théâtre/Public :  
Université Paris X Nanterre,  
Ville de Gennevilliers,  
théâtre2gennevilliers.



## Théâtre Oracle

Un cahier orchestré par Henri Meschonnic

« Théâtre Oracle » : c'est le « motif de réflexion » que Henri Meschonnic a proposé à vingt-sept artistes ou essayistes. Le théâtre « comme mise en scène de la théâtralité du langage, de l'invisible et de l'invisible, donnant à voir ce qu'on ne voit pas ou ce qu'on ne sait pas qu'on voit, à entendre ce qu'on n'entend pas ou ce qu'on ne sait pas qu'on entend. C'est toute l'oralité non plus comme du sonore mais comme du sujet qu'on entend, toute la corporalité du langage comme enjeu du sujet du poème dans les individus que nous sommes. Et cela, c'est toute la différence avec le spectacle au sens seulement de ce qui est donné à voir, et souvent pour le plaisir des yeux sans chercher davantage. »

A partir de là, chacun était invité à « se laisser aller à dire son expérience ». D'abord, en page de couverture, le lecteur est accueilli par l'intervention graphique de Catherine Zask : « ... un geste qui a l'air figuratif et qui n'est pas figuratif. Et qui exprime une force. »

Et puis ce sont les vingt-six textes – que certains des auteurs ont choisi d'accompagner de photos – regroupés en deux ensembles de regards.

### Les regards du dedans

**Claude Régy** (metteur en scène). Son « rapport au poème ». Son « théâtre anti-théâtre, son sens de la force ».

**Bernard Noël** (écrivain). Poète « et être de théâtre ». Son « face-à-face avec une voix ».

**Valère Novarina** (poète, dramaturge, peintre). L'acteur « logophore ». La « disparition de l'intention ».

**Marie Etienne** (écrivain). Poète « et intime du théâtre ». Parler « le silence du théâtre ».

**Serge Pey** (poète, performant). Son « rêve d'Artaud ». Sa « poésie d'action ».

**Daniel Jeanneteau** (scénographe, metteur en scène). Sa « découverte du *nô* ».

**Valérie Dréville** (comédienne). Ses « expériences de la parole en mouvement ».

**Alain Ollivier** (comédien, metteur en scène). Ou « comment l'oreille s'ouvre à la vue ».

**Gérard Huber** (psychanalyste, écrivain, conseiller dramaturgique). La « mise en scène onirique du monde ».

**Patrick Haggiag** (metteur en scène). Sa « mise en scène de la voix ».

**Antoine Juliens** (comédien, metteur en scène). Les « rituels du rythme ».

**Romain Jarry et Loïc Varanguien de Villepin** (comédiens, metteurs en scène). Une réflexion « sur la voix et le corps ».

**Guillaume Pfister** (chercheur). Autour du Théâtre du Peuple de Bussang.

**Boris Charmatz** (danseur, chorégraphe). « L'invention du geste ».

**Marc Wels** (comédien, écrivain). « Nous n'avons pas les mêmes rêves / Le tout est de vivre les siens ».

### Les regards au-dedans

**Henri Gaudin** (architecte). La mise en œuvre de « l'espace-théâtre ».

**Gérard Dessons** (professeur de littérature française). « La lumière et le langage au théâtre ».

**Charles Melman** (psychanalyste, psychiatre). « L'écoute du dévoilement ».

**Geneviève Jolly** (professeur en arts du spectacle). La « parole de Jean-Luc Lagarce ».

**Serge Martin** (professeur en littérature française). « Ce que le corps fait au langage » et « ce que le langage fait au corps ».

**Philippe Barthelet** (écrivain). Une évocation du « masque de l'acteur chez Novarina ».

**Catherine Phet** (Master Recherche "Théâtre et Arts du spectacle"). La « représentation de la parole dans Sarah Kane mise en scène par Claude Régy ».

**Joëlle Zask** (philosophe). Penser « l'un par l'autre l'art et la démocratie ». Le « rôle actif des spectateurs ».

**Patrice Pavis** (universitaire, essayiste). « La mise en scène contemporaine ».

**Daniel Bournoux** (philosophe). La scène, « notre bouc émissaire ».

**Arnaud Ryckner** (romancier, essayiste). Le théâtre « comme l'envers du spectacle ».



### Carnet

Notes-T/P : *La bougie comme symptôme...* / Christian Biet.  
*Paris-Théâtre, 1968-2008* / Alain Etienne.

Romain Jarry  
et Loïc Varanguien de Villepin  
**Incipit**

Mettre en scène des textes de Ghérasim Luca, Kurt Schwitters, Virginia Woolf et Jon Fosse nous apprend à penser la théâtralité du langage. La force dramatique de ces écritures se déploie à la scène, inventant un langage inouï, transformant nos manières de penser, de vivre.

Lorsque le théâtre donne ainsi à voir et à entendre le mouvement de la parole dans l'écriture, il ouvre un passage vers l'inaudible, l'invisible du langage. La compagnie des Limbes est porteuse de cette utopie.

Par l'imprégnation de ces œuvres, à chaque expérience, se réinvente notre manière de concevoir le travail avec les acteurs, la scénographie et la dramaturgie. Ce qui suit tente d'en esquisser l'aventure.

### **La voix de l'écriture**

Dans l'écriture de Jon Fosse, nous entendons le silence parler d'« une voix muette », « une voix qui parle en se taisant »<sup>1</sup>. Cette voix, Jon Fosse l'appelle « la voix de l'écriture ». L'écriture de Jon Fosse ouvre la scène à l'inaudible d'« une voix presque inhumaine dans sa parole modeste »<sup>2</sup>.

Mettre en scène l'écriture de Jon Fosse – *Hiver, Matin et soir* et *Vivre dans le secret* –, c'est avant tout se mettre à l'écoute de « la voix de l'écriture ». Cette voix se met à parler quand l'acteur s'approche « d'une absence presque totale de compréhension »<sup>3</sup>, s'ouvre vers l'inconnu et l'infini du sens.

Par ailleurs, on entend dans *Vivre dans le secret* une voix anonyme dire :

« *interrogeant*  
est-ce que je veux être compris  
*Avec une certaine insistance*  
Pas du tout  
Ce qui est compris  
n'existe plus  
sauf en tant que chose comprise »

Ne pas comprendre, ne pas être compris, c'est la fonction même de l'oracle dans l'Antiquité : « L'oracle de Delphes n'était compris de personne et ne se comprenait pas lui-même. »<sup>4</sup>

Et la voix anonyme de continuer :

« Mais  
oui  
oui sans comprendre  
je fais de mon mieux  
pour vivre dans le secret »<sup>5</sup>

Cette insistance de la voix à demeurer dans l'inconnu de la signification de sa parole est la condition pour que cette parole reste vivante. Lorsque les acteurs renoncent à vouloir comprendre ce que les mots disent pour écouter ce que le langage fait, et comment, l'écriture génère « par le mouvement et le rythme ou je ne sais quoi »<sup>6</sup> une autre forme de compréhension, « une compréhension qui fait que le langage signifie tout à tour une chose et son contraire, et autre chose encore »<sup>7</sup>.

Dans le texte *A la fois trois et un*, Jon Fosse écrit :

« Un lieu insaisissable. C'est ça le lieu de l'écriture. »<sup>8</sup>

La scène doit être le lieu du déploiement de cet insaisissable, un espace ouvert et indéterminé donnant à entendre le langage du silence, le flottement du sens.

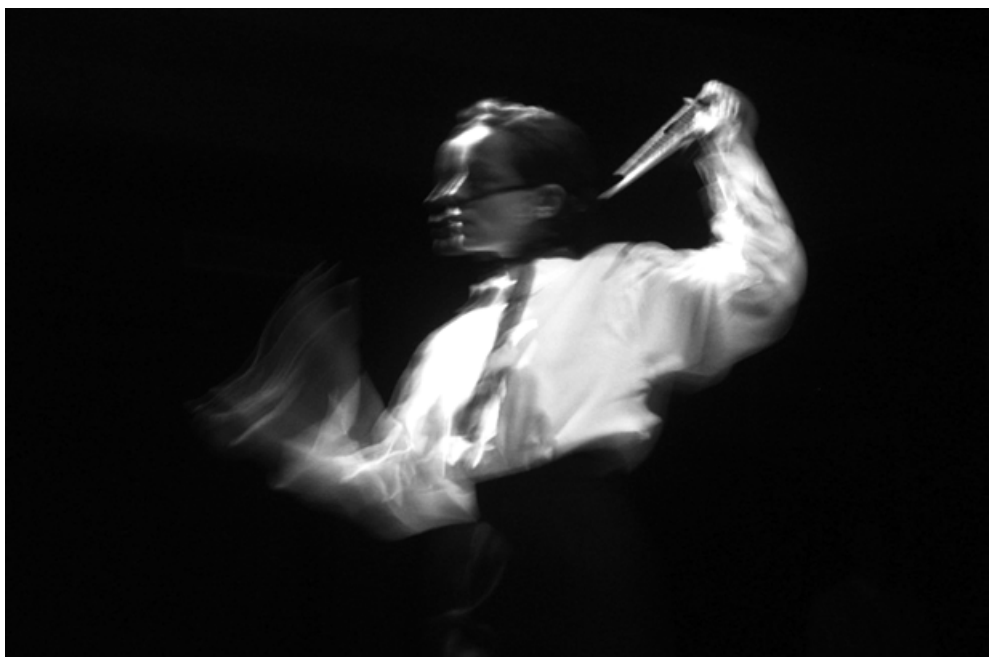
Catherine Bonnisent-Régnier  
et Martine Valette  
dans la chambre de naissance.  
*Matin et soir* de Jon Fosse,  
Pôle Culturel Intercommunal,  
anciens abattoirs à Billère,  
2007.

Photo Cécile Broqua.



Anne Charneau  
durant la troisième tentative  
de suicide  
de *La Mort morte*  
de Ghérasim Luca.  
*Mues*, Espaces Pluriels,  
scène conventionnée  
danse-théâtre Paul/Béarn,  
2005.

Photo Guy Lenoir.



Comment ça se fait-il ? Pour la mise en scène d'*Hiver*, nous lisons dans un premier temps le plus attentivement possible la pièce afin de déceler comment l'écriture opère. En l'observant de près, nous remarquons l'absence de signes de ponctuation, l'alternance de capitales et de minuscules en tête de ligne, des valeurs différentes attribuées aux silences, de nombreuses didascalies relatives aux lieux, aux gestes, et parfois à l'intonation, et bien d'autres choses encore. Le texte nous apparaît alors comme une sorte de partition musicale dont il convient de lire les mouvements. Nous voulons poser l'énigme de la manière la plus ouverte possible. Ne jamais tenter de résoudre le texte, ne rien lui ajouter, ne jamais réduire à l'explicite les faits et les dits. Cela demande aux acteurs d'abandonner toute interprétation d'ordre psychologique, cela nécessite une grande humilité, une aptitude à s'aventurer dans l'inconnu, à se perdre, voire à

disparaître.

Pour Jon Fosse, écrire est une manière de se cacher, de s'effacer, de disparaître. La disparition est un thème récurrent dans son œuvre, aussi bien dans son théâtre que dans ses romans. « Maintenant les mots vont disparaître » est la dernière phrase prononcée dans le roman *Matin et soir*, que nous avons adapté à la scène. Cette œuvre présente, en deux chapitres, la mise au monde de Johannes et son départ de ce monde. Ce sont deux moments de passage où le monde des vivants et celui des morts communiquent, les temps et les espaces se superposent. Notre adaptation théâtrale de *Matin et soir* conserve l'alternance de dialogues et de récitatifs qui figurent la voix intérieure des personnages et du roman. Dans le chapitre premier, le récitatif de l'accouchement est d'une nature unique. En un long pas-



Solène Arbel, Cyril Vergès,  
Elodie Belmar, Benoît Schmeltz,  
Muriel Valat et Brieuc Jeandeau,  
« un matin sans date  
dans le jardin de leur enfance ». *Les vagues* de Virginia Woolf,  
TNT-Manufacture de chaussures,  
Bordeaux, 2006.

Photo Yoan Valat.



Elodie Belmar (Rhoda),  
ultime rencontre  
à Hampton Court  
où la parole devient murmure. *Les vagues* de Virginia Woolf,  
TNT-Manufacture de chaussures,  
Bordeaux, 2006.

Photo Yoan Valat.

sage sans signes de ponctuation, il oralise par le surgissement répété de voyelles les halètements de la mère, les vagissements du nouveau-né et fait fusionner toutes les voix dans le mouvement de la naissance de Johannes. Les voyelles déchirent le tissu de l'écriture. A nouveau, le travail avec l'actrice (Nicole Houssaye) a d'abord consisté à écouter le rythme du passage, à ne jamais forcer la dynamique du mouvement, mais à se laisser profondément traverser par l'énergie de cette parole. La buccalité est mise en jeu, une sorte de gros plan sur la bouche comme lieu de naissance de la parole. Et c'est le corps tout entier qui est mu par la venue au monde de l'enfant.

## Prendre corps dans le mouvement de la parole

« Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté

logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, [...] et voici que le langage de la littérature se recompose, devient vivant. »<sup>9</sup> Antonin Artaud

La parole est du corps. Un mouvement qui transforme le corps et le langage. Se faire un corps en s'inventant langage, voilà ce que notre première mise en scène *Mues* – composée de textes d'Antonin Artaud, Ghérasim Luca et Kurt Schwitters – tente de mettre en acte dans le babil, le balbutiement, le bégaiement.

Cette recherche théâtrale a été impulsée par la pensée de Gilles Deleuze, notamment à travers la lecture de *Critique et clinique* et *Superpositions* :

« Bégayer, en général, c'est un trouble de la parole. Mais faire bégayer le langage est une autre affaire. C'est imposer à la langue, à tous les éléments intérieurs de la langue, phonologiques, syntaxiques, sémantiques, le travail de la variation continue. »<sup>10</sup>

Faire vibrer, bifurquer la langue, la mettre en état de perpétuel déséquilibre, cela crée une tension du langage qui transforme les corps et désoriente la scène. Les acteurs ne sont pas des personnages, ni la voix des auteurs, ils sont mus dans l'épreuve et la jubilation par une variation continue d'intensités et d'affects. « Faire un usage mineur d'une langue majeure », en babillant, en bégayant, c'est pour nous une manière d'échapper à l'ordre établi de la langue, de la déstabiliser et ainsi de générer un « devenir-minoritaire : non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes »<sup>11</sup>. A la frontière du non-sens, les acteurs (Anne Charneau, Romain Jarry et Loïc Varanguien de Villepin) tracent des lignes de fuite et de désir qui, peu à peu, par babils et bégaiements successifs, dévoilent la potentialité de chacun de « s'inventer langage ». L'écriture scénique vibre au rythme des tensions et des métamorphoses opérées par le langage.

Dire la poésie de Ghérasim Luca plonge l'acteur dans une expérience charnelle, un corps à corps avec le langage. Pour prendre corps dans le mouvement de cette parole il nous faut ouvrir la matière des mots, en goûter la multiplicité des sens, libérer le souffle et vibrer dans le tanguage d'un « v'ivre au m'onde »<sup>12</sup>. « Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être. »<sup>13</sup> Le poème somnambulique *Le rêve en action* fragmente et recompose insatiablement le corps de l'aimée. Les simulacres voluptueux et grinçants de tentatives de suicide « par l'impossible » dans le texte de *La Mort morte*, érotisent la pensée et jettent un trouble sur le langage. *Passionnément* est un poème d'une force théâtrale hors du commun. La tension du bégaiement poétique est ici portée à son paroxysme. Bégayant pas à pas le mot « passionnément », se répétant et se multipliant ad libitum, le poème fait éclater un cri en un jaillissement d'affects : « je t'aime passionnément ».

L'aventure de se créer langage commence dans *Mues* avec le premier mouvement de la *Ursonate*, sonate de sons primitifs de Kurt Schwitters. On y assiste à la naissance d'une parole. Sur la scène, depuis la bouche entre pulsion et signifiant, s'articulent les premiers mouvements du désir, à deux, bouche-à-bouche.

Notre exploration de la *Ursonate* mais aussi d'autres versants de la poésie de Schwitters se prolonge avec *Dépeçage*. Au-delà du récital et de la performance vocale, ce solo théâtral se saisit de la poésie sonore de Kurt Schwitters pour reconstruire à travers l'expérience d'une langue « dépeçée » et sur des rythmes libres et changeants l'univers sensuel et excentrique des poèmes d'« Anna Blume », créature poétique emblématique de l'auteur. Une expérience érotique qui prend pour partenaire le langage. Ce corps à corps entre le féminin et la langue de Kurt Schwitters nous fait traverser la multiplicité des sens qui composent sa poésie.

« Le langage n'est qu'un moyen de comprendre et de ne pas comprendre. Vous préférez le langage pour comprendre des platitudes que déjà chacun connaît par cœur. Nous préférons le langage qui vous procure un sentiment nouveau pour des temps nouveaux. »<sup>14</sup>

Le dialogue entre voix et lumière est mis en perspective. La mise en intimité de ces deux éléments confère à l'actrice (Martine Valette) une présence prophétique. Sa réceptivité est tout entière engagée dans l'expérience de ce babil, cheminant de l'effacement d'une mise au monde à l'appropriation par tout le corps de l'énergie libérée par la mise en voix de cette langue inventée.

## Saturer chaque atome<sup>15</sup>

Premières prises de parole des *Vagues* de Virginia Woolf :

« Je vois un anneau, dit Bernard, au-dessus de moi. Il frémit dans sa boucle de lumière. »

« Je vois une plaque jaune pâle, dit Susan, qui s'étend loin jusqu'à la raie pourpre. »

« J'entends un bruit, dit Rhoda, babil qui monte et redescend. »

« Je vois un globe, dit Neville, goutte en suspens contre les énormes flancs d'une colline. »

« Je vois un épi écarlate, dit Jinny, tressé de fils d'or. »

« J'entends un piétinement, dit Louis. Les pattes d'une grande bête enchaînée. Elle piétine et piétine. »<sup>16</sup>

Il y a du poème dans la prose du roman *Les vagues* de Virginia Woolf, et il y a du théâtre dans ce poème. « A play-poem », c'est-à-dire un poème-pièce à six voix qui, initialement, étaient confondues en une. En effet, les brouillons des *Vagues*<sup>17</sup> révèlent qu'à l'origine, c'est depuis « l'Esprit Solitaire » – personnifié, mais sans genre ni âge définis – que s'écrit le poème. La puissance d'évocation de l'écriture des *Vagues* ne cesse de nous faire voir l'activité incessante de « l'œil de l'esprit », de nous faire sentir le mouvement invisible qui a tissé entre Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny et Louis une vie passée « seul ensemble ». Dans *Les vagues* se succèdent de l'enfance à la maturité les soliloques de ces êtres de sensations qui conservent en eux l'heure d'une journée, un matin sans date dans le jardin de leur enfance...

« Mais quand nous sommes assis tout près, dit Bernard, nous nous fondons dans l'autre, dans les phrases. Nous sommes bordés de brume. Nous sommes un territoire sans substance. »<sup>18</sup>

Ce « territoire sans substance », nous le suggérons par l'usage d'une brume. Au centre de la scène, pour seul décor, un plan horizontal transparent suspendu et variable dans sa hauteur devient successivement toit transpercé de lumière, table immatérielle, cercueil de verre, plan d'eau. La brume sculpte la lumière, voile le regard et vient englober scène et salle dans une enveloppe mouvante. Elle déréalise les corps des acteurs et les dissout dans l'espace ou bien en accentue les contours. La scène est obscurcie, opacifiée, afin de stimuler l'imaginaire et les sens du spectateur et favoriser l'écoute du texte. L'écriture scénique procède ici d'une poétique de la saturation. Une saturation émanant de l'écriture même, et qui s'effectue à la scène par l'ondoiement constant de myriades d'éclats de lumières, de sons et de couleurs.

Le « moi » des acteurs doit disparaître pour qu'apparaisse le « je » du poème. Les acteurs sont avant tout les passeurs des mouvements rythmiques, prosodiques et syntaxiques de l'écriture. Ils sont pris dans le double mouvement de réceptivité et de profération d'un flot de mots inextinguible qui vient frapper par vagues successives aux limbes de leurs consciences.

Les élégies de la mort de Perceval et le mouvement final du dernier monologue de Bernard révèlent à la scène une théâtralité puissante, tragique. Dans ce mouvement final, Bernard tente de rassembler dans sa mémoire les échos des fragments d'expériences vécues par les six amis. Le flux de l'écriture s'accélère et galope dans la chevauchée finale contre la mort. Cette course effrénée de l'écriture précipite l'acteur (Briec Jeandeau) dans un souffle épique, un tremblement de tout le corps. Comme le mouvement perpétuel des vagues, la recherche d'un langage capable de voir à travers les apparences, la quête du sens et de l'identité n'ont pas de fin. A chaque instant, l'aventure recommence.

A travers l'évocation d'enjeux fondateurs de notre pratique

de la mise en scène, se dessinent la recherche et la création d'un théâtre du poème. Un poème, tel que le définit Henri Meschonnic, « est ce qui transforme la vie par le langage et le langage par la vie ». Lorsque le spectacle devient l'écoute de la théâtralité du langage, de la corporalité du discours, alors le poème s'écrit communément dans l'entente partagée d'une parole.

### **R. J., L.V. de V., Bordeaux, janvier 2008**

- 1 – Jon Fosse, *Voix sans paroles*, texte français Terje Sinding, paru dans le programme de la Nationale Scène de Bergen *De Namet* (Le Nom), 1995.
- 2 – Ibid.
- 3 – Jon Fosse, *Pourquoi j'écris*, théâtre, texte français Terje Sinding, L'Arche Éditeur, 2005, p. 184.
- 4 – Alain, *Propos*, 1921.
- 5 – Jon Fosse, *Vivre dans le secret*, théâtre, texte français Terje Sinding, L'Arche Éditeur, 2005, p. 177.
- 6 – Jon Fosse, *Pourquoi j'écris*, théâtre, texte français Terje Sinding, L'Arche Éditeur, 2005, p. 184.
- 7 – Ibid.
- 8 – Jon Fosse, *A la fois trois et un*, texte français Terje Sinding, Théâtres sept-oct, n°10, 2003, p. 34.
- 9 – Antonin Artaud, *Quatrième lettre sur le langage à Jean Paulhan*, 1933, in Artaud *Œuvres*, Quarto Gallimard, 2004, p. 16.
- 10 – Gilles Deleuze, *Un manifeste de moins*, extrait de *Superpositions*, Ed. de Minuit, 1979, p. 108.
- 11 – Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Champs Flammarion, 1996, p. 11.
- 12 – Ghérasim Luca, in *Fusées* n°7, Ed. Carte Blanche, 2003, p. 113.
- 13 – Ghérasim Luca, in *Fusées*, n°7, Ed. Carte Blanche, 2003, p. 134.
- 14 – Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, *PIN : une fantaisie*, 1946, in *Merz de Kurt Schwitters* de Marc Dachy, Ed. Gérard Lebovici, 1990, p. 284.
- 15 – Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, tome 1, 10/18, 1999, p. 230.
- 16 – Virginia Woolf, *Les vagues*, trad. Cécile Wajsbrot, Calmann-Lévy, 1993, p. 36.
- 17 – Virginia Woolf, *The Waves : The Two Holograph Drafts*, transcrit et édité par J.W.Graham, London : Hogarth Press, 1976.
- 18 – Virginia Woolf, *Les vagues*, trad. Cécile Wajsbrot, Calmann-Lévy, 1993, p. 41- 42.