

Sous la direction de MATTHIEU MÉVEL

LA LITTÉRATURE THÉÂTRALE

(entre le livre et la scène)



L'ENTRÉTEMPS

éditions

La table des matières se trouve en page 192.

© éditions L'Entretemps – Montpellier – 2013
Domaine de la Feuillade – 264, rue du capitaine Pierre Pontal
34 000 Montpellier
ISBN : 978-2-35539-166-8

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER ET MATTHIEU MÉVEL

TEXTE FORT / TEXTE FAIBLE¹³

« Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. »

Roland BARTHES, *S/Z*.

« Multiplions les paralogies! »

Jean-François LYOTARD, *Dispositifs pulsionnels*.

« Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais! Ne semez pas, piquez! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités! Faites la ligne et jamais le point! La vitesse transforme le point en ligne! Soyez rapide, même sur place! Ligne de chance, ligne de hanche,

13. Ce texte a été initialement publié dans *Registres* n° 14, hiver 2010, « Dramaturgie au présent », dossier coordonné par Joseph Danan (Presses de la Sorbonne Nouvelle).

ligne de fuite. Ne suscitez pas un Général en vous! Pas des idées justes, juste une idée (Godard). Ayez des idées courtes. Faites des cartes, et pas des photos ni des dessins. Soyez la Panthère rose, et que vos amours soient la guêpe et l'orchidée, le chat et le babouin. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et..." »

Gille DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*.

« Les conséquences gravissimes des petits chiens inconsciemment lancés dans l'espace par les scientifiques et le personnel d'entretien de Cap Canaveral / sont plus ou moins celles-ci : / mort comme un rat / mort comme une personne / mort comme J. F. Kennedy / mort comme les passagers du concorde – levez votre tablette, siège en position verticale, accrochez vos ceintures de sécurité, passez en position d'urgence... et là tu y restes / mort comme un cochon / mort comme un homme riche, comme un multimillionnaire – comme tout le monde / mort comme Jean-Paul II / mort comme une cigarette / mort tandis que tu parles au téléphones – bonjour Anne c'est pierre, ça te dit d'aller au ciné?... oui, Pierre, oui / beaucoup... ah ben très bien, on peut aller à la séance de 6 heures, 8 heures, 11 heures... ben Pierre, pour moi c'est bien celle de 11 heures et ensuite on peut... Pierre, tu m'entends? tu es là?... »

Rodrigo GARCÍA, *After Sun*.

Qui écrit encore *sérieusement* des « drames » ?

« Dans la *Divine Comédie* de Dante, le *Paradis* est une lecture difficile. Encore davantage que le Purgatoire. En le lisant à voix haute, rapidement, tu avais trouvé une voix pour le comprendre plus facilement. Le théâtre n'est pas étranger à ce plaisir musical de la poésie à haute voix¹⁴. »

Quelque chose a changé dans l'écriture « dramatique » contemporaine. Désormais, nombre de dramaturges passent outre les figures classiques telles que narration, drame, conflit, personnage¹⁵... Dans ces circonstances, on peut se demander : qu'est-ce, aujourd'hui, qu'un texte de théâtre ? Ne pourrait-on pas convenir, très concrètement, qu'il s'agit d'un texte écrit *pour* le théâtre ? Un matériau textuel qu'un metteur en scène lance sur le plateau ? La partition de mots que disent des acteurs, ou même, la partition d'actes que ces derniers opèrent ?

Ce qui est sûr, c'est que le texte de théâtre n'est plus nécessairement au centre du geste théâtral (de fait, il n'y a plus de centre à occuper) ; il est l'un des éléments entrant en jeu dans l'ordonnement de l'artefact. Concomitamment à un tel déplacement, on pourrait déplorer la crise du langage, ou celle des significations héritées ; mais on peut aussi se réjouir de la légèreté qui surgit sur les scènes contemporaines : les pratiques artistiques composent désormais sans *a priori* ; l'attention se dirige vers la présence des corps, vers ce qui, depuis la matière, se présente ici et maintenant. De même pour le texte : ce qu'il met en mouvement relève bien davantage de la *présentation d'une matière - son* que de la *représentation par des mots - significations*.

Reste que, si la parole est une matière parmi d'autres, des mots sont encore, et souvent, prononcés sur les plateaux. Dans quelle mesure, alors, ces mots-là activent-ils (excitent-ils) l'événement de présentation ? Comment la parole des acteurs peut-elle devenir un appel à davantage d'ici et maintenant ? Dans cette

14. Les citations non référencées sont des auteurs.

15. Non pas que ce dernier soit devenu inutile, mais plutôt qu'il se donne maintenant comme l'un des éléments composant l'événement scénique agencé à d'autres groupes d'éléments : le travail actoral, l'organisation spatiale, la composition musicale, le dispositif d'éclairage, etc. Un texte écrit pour un théâtre d'après le drame est un texte qui abandonne toute prétention à diriger le processus théâtral. Il n'est plus question d'illustrer le *vouloir-dire* du dramaturge, ni d'interpréter des « personnages » qui préexisteraient sur le papier, encore moins de chercher la façon « la plus fidèle » de représenter « un texte ». De manière semblable, le spectateur ne vient pas pour « comprendre » le texte ou l'histoire racontée par le texte. Il ne vient pas non plus écouter une leçon de vie, celle de l'auteur ou celle du metteur en scène. Le texte n'a en somme ni plus ni moins d'importance que tout ce qui se présente au regard du spectateur. Donc il est de grande importance...

sorte de concert polyphonique que devient l'acte théâtral, en quoi cette parole invite-t-elle à exposer davantage — à poser hors de soi, à l'extérieur — les *autres* branchements qui se créent à partir des *autres* éléments entrant en jeu dans la composition? Dans quelle mesure le fait que la parole au théâtre ne soit plus la seule à opérer est une chance pour le texte théâtral? Et dans quelle mesure le décentrement du texte théâtral est-il une chance pour la langue (une disposition de mots pour éveiller la splendeur du senti)?

Il nous faudra distinguer deux directions, comme deux bornes d'un même panorama ou comme deux façons distinctes et complémentaires de répondre à la question : dans quelle mesure le texte de théâtre peut-il potentialiser le geste théâtral?

*

Tout d'abord, rappelons que nous parlons dans un système de communication malade. Telle une langue qui aurait perdu sa langue, nous parlons au milieu de la négation de la parole. Le faux du discours est désormais sans réplique, ce qui lui octroie une qualité toute nouvelle. « C'est, du même coup, le vrai qui a cessé d'exister presque partout, ou dans le meilleur des cas, s'est vu réduit à l'état d'une hypothèse qui ne peut jamais être démontrée¹⁶ ». Dans ces circonstances, c'est-à-dire pour qui prend en compte cette critique, le recours aux mots, sur un plateau, pose problème : il ne peut être opéré que sans discours, c'est-à-dire sans prétention à représenter, sans communication même.

Dans les mises en scène du *Théâtre du Radeau*, la parole semble travaillée tout à la fois par l'idée de sa présence et par le doute quant à sa possible disparition. C'est d'ailleurs le cas d'autres *écrivains* dits *de plateau*¹⁷ tels Romeo Castellucci ou Rodrigo García : leur parole paraît fuir, elle hésite à se taire ou à crier (parfois les deux), elle se laisse recouvrir par la musique, le fracas d'objets qui explosent ou la projection d'images aux couleurs vives. C'est la beauté de ces théâtres que d'inventer une dramaturgie sur les ruines de la parole.

16. Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 23.

17. L'expression « écrivains de plateau » est de Bruno Tackels : *Les Castellucci*, 2005 ; *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, 2005 ; *Anatoli Vassiliev*, 2006 ; *Rodrigo García*, 2007 ; Besançon, Les Solitaires Intempestifs. Dans ce dernier volume, l'auteur résume très clairement la situation : « la scène est première et engendre une matière protéiforme, qui devient notamment le texte de théâtre, dont on peut recueillir les traces et envisager ensuite qu'il devienne un livre » p. 14.

Nous aimerions soumettre ici l'idée de *trou*, de *déplétion*, et proposer l'expression de *texte faible*¹⁸. Le texte de théâtre contemporain, ce serait, peut-être, un *découvrement* par la faiblesse. Heidegger a cette expression merveilleuse : « Un "est" se donne là où le mot défaille¹⁹ ». Voilà qui aide peut-être à comprendre ce qu'on entend par faiblesse — le mot défaille — et l'exploration ontologique qui peut en découler : un *est* s'offre alors. Il faut que l'agencement des mots donne lieu à des fissures par où se glisser — comme en réponse à cette injonction de Clarisse à la fin du premier tome de *L'Homme sans qualités* de Musil :

« N'as-tu pas dit toi-même, un jour, que l'état dans lequel nous vivons offre des fissures par lesquelles apparaît un autre état, un état en quelque sorte impossible? Tout homme, naturellement, veut voir sa vie en ordre, mais nul n'y réussit. Tu disais que la paresse, ou seulement l'habitude, nous fait éviter de regarder ce trou. Eh bien! le reste va de soi : c'est par ce trou qu'il faut sortir. Et je le peux! Il y a des jours où j'arrive à me glisser hors de moi-même²⁰! »

Ce serait ici, dans le texte, le trou pour se glisser hors de soi. On peut alors évoquer par exemple l'usage que fait Louis-Ferdinand Céline des points de suspension (« Je peux pas quand même t'étouffer?... Tu vois pas ça?... que je te retrouve plus²¹?... »), les mots-valises de James Joyce (« nouvas chervachons a quiva va tuvaé leva prevamieva²² »), les mots-sons de Julio Cortazar (« à peine aimait-il son noème qu'elle lui tapotait le clémisse et ils tombaient tous deux en hydro-mures²³ »), les néologismes de Valère Novarina (« Quatre-vingt-dix-sept mille soixante-dix huit ans plus tard l'humanité entre en marche : les Suèves, les Suévites, les Zoumistes, les Obodrites et les Babyléens se succèdent dans les pénélaines²⁴ »), les paralogismes de Lewis Carroll (« l'un des cochons d'Inde applaudit, et fut immédiatement réprimé par les huissiers (comme « réprimé » est un mot

18. Nous reprenons l'adjectif à Gianni Vattimo qui, dans *Espérer croire*, s'attache à l'analyse de la « réduction des structures fortes », c'est-à-dire à la « sécularisation comme fait positif » — ce qui, loin d'introduire un affaiblissement produit au contraire de plus grandes potentialités de réalisation. Cette « ontologie de l'affaiblissement » est à penser comme « chance d'une position nouvelle de l'homme à l'égard de l'être ». Cf. Gianni VATTIMO, *Espérer croire*, les Éditions du Seuil, Paris, 1998, p. 40, 43, 65.

19. Martin HEIDEGGER, *L'essence du langage*. Cité par Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, Seuil, Paris, 1987, p. 69.

20. Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités*, t. 1, « Point », les Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 828.

21. Louis-Ferdinand CÉLINE, *Mort à crédit*, Gallimard, Paris, 1952, p. 622.

22. James JOYCE, *Ulysse*, t. 2, Gallimard, Paris, 1952, p. 258.

23. Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Catedra, Madrid, 1984, p. 533. Nous nous sommes risqués à une traduction de ce petit bout du célèbre chapitre 69!

24. Valère NOVARINA, *L'Acte inconnu*, P.O.L., Paris, 2007, p. 20-21.

assez difficile, je vais simplement vous expliquer comment ils firent)²⁵ », ou les répétitions-déplacements de Ghérasim Lucas (« La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la méta-mort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie²⁶ »). Voilà des mots qui non seulement *défaillent* à représenter mais qui produisent aussi tout autre chose que la figuration d'un identique : découpage de la continuité chez Céline, mobilité de la sonorité chez Joyce et Cortázar, détournement d'un mot courant par une explication ironiquement savante chez Carroll²⁷, piège des sonorités familières chez Valère Novarina, bégaiement et tournoiement chez Ghérasim Lucas. C'est un élément du problème que Félix Guattari et Gilles Deleuze — en entrecroisant leur écriture — ont très justement perçu : « il faut absolument des expressions anexactes pour désigner quelque chose exactement; l'anexactitude n'est nullement une approximation, c'est au contraire le passage exact de ce qui se fait²⁸ ». La défaillance du mot ou la faiblesse du dispositif verbal n'équivaut pas à une approximation ou à une inexactitude de l'expression. L'« anexactitude », la défaillance, la faiblesse peuvent produire des sensations extrêmement fines, concrètes, et même parfois plus réelles.

« Ici je termine cette bande. Boîte — (pause) — trois, bobine — (pause) — cinq. (Pause.) Peut-être mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus²⁹. »

Dans *La dernière Bande*, la superposition des pauses dans l'écoute de la bobine cinq permet à Samuel Beckett de disposer des hiatus par lesquels entrer et sortir : quelque chose de la vie se retire qui donne au spectateur la possibilité de s'y glisser, pour habiter, lui-même, les creux du texte. Les phrases interrompues deviennent un habitat sans habiter. Et cet oubli volontaire (sans drame, sans *fatum*) de l'habiter permet au texte d'être habité différemment par chaque spectateur.

25. Extrait complet : « À ce moment, l'un des cochons d'Inde applaudit, et fut immédiatement réprimé par les huissiers. (Comme "réprimé" est un mot assez difficile, je vais simplement vous expliquer comment ils firent. Ils avaient un large sac de toile, qui se fermait en haut avec des ficelles coulissantes, ils y glissèrent le cochon d'Inde la tête la première, puis s'assirent dessus.) », Lewis CARROLL, *Alice's adventures in Wonderland*, chapitre X, The modern library, New York, 2002, p. 84. Nous avons quelque peu modifié la traduction.

26. Ghérasim LUCA, *Héros-Limite*, Le Soleil Noir, Paris, 1953, p. 43.

27. Quant à James Joyce et Lewis Carroll, cf. Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, p. 159-162.

28. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Milles plateaux*, les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 31.

29. Samuel BECKETT, *La dernière bande*, les Éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 31-33.

Un texte faible, ce serait alors une parole de moins, une parole qui tranche dans la graisse du discours, une parole qui fabrique des hémorragies ou des poches d'*autreté* dans la majorité, une parole qui ne fuit pas tant le monde qu'elle ne cherche à le faire fuir, une parole qui creuse dans la langue et pousse la syntaxe jusqu'à ses limites, une parole au bord du cri, de la musique, de l'animalité. C'est l'élasticité du statut du texte, ou du verbe, qui se joue ici. Finalement le texte faible *s'affirme* d'abord comme un *trouement* dans la grammaire, dans le bourdonnement du marché, une insoumission dans le système de la communication. Allergique à toutes les injonctions de lisibilité et d'efficacité, le texte faible ne cesse de s'échapper des territoires où il serait si commode de l'enfermer : la poésie, la littérature, le drame, l'écrit, le livre. Loin de toute identité fixée, il ne cesse de changer de visages (de voix) : soit qu'il emprunte à d'autres domaines, soit qu'il réinvente avec ses propres outils. C'est un paysage qui fait vivre la langue par le mouvement. Dans son sillage éclaté, naît un horizon de possibles inusités : une langue matière, une *pâte à mots*.

Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, les dieux s'attaquent surtout aux faibles. N'est pas métamorphosé qui veut : il faut satisfaire un certain nombre de critères. Le texte faible, n'est-ce pas alors le texte qui réunit les conditions de sa transformation ? Car, ce n'est pas le tout de disparaître, encore faut-il avoir la faiblesse de réapparaître. Pour avoir la force de devenir faible, il faut désirer avec une extraordinaire force/faiblesse (ici les deux notions ont la même signification). Les trous, terriers, tunnels du texte faible, ce sont les ouvertures par lesquelles on arrive à sortir hors de soi-même. C'est ce qui met en mouvement le plateau : ce qui lui donne de se laisser traverser par des flux, des fuites, des forces. C'est ce qui lui permet de jouer le jeu de sa propre transmutation.

Alors, écrire pour le théâtre n'a plus rien à voir avec inventer une « scène » depuis le vide de la page blanche. C'est peut-être davantage exposer ses yeux et ses oreilles à l'omniprésence du trop, percer les murs de la *skéné*, retrancher ses éléments stables, produire, sur le plateau, des creux — et *vice versa*³⁰.

«... On me demande souvent si je me représente, non, je suis ce que je deviens avec mes corps dans les paysages que je traverse, je suis des états, des degrés de joie, de colère, de contemplation, des intensités, des mélancolies, je suis un pont, tout s'écoule en moi. Je suis né troué, je ne fus jamais seul. Des points, des peaux, des pensées de moi s'échappaient. J'étais ouvert, transparent, liquide. Tous les bruits du monde étaient autant de lignes

30. Ici, on peut se demander si le poème théâtral ne présente pas la dislocation de l'individualité (sujet - acteur, sujet - metteur en scène, sujet - auteur et sujet - spectateur).

musicales qui me parcouraient, me dessinaient, des lignes, des lunes, des livres. Par une nuit de dérive, j'allais à la recherche de ses connexions, de ses allégresses. C'est dans les cavités que se glisse le vent que je suis. »

« L'homme n'est peut-être seulement qu'un nœud très sophistiqué dans l'interaction générale des rayonnements qui constitue l'univers³¹ ». Il importe alors de laisser des trous en soi (Clarisse) parce qu'il n'y a pas de *seul* qui existe : il n'y a pas d'*être-là en train d'être* qui ne soit pas radicalement avec et pour les autres. Dire « pour l'autre », c'est comme dire : « pour sortir de soi ». À la fin de *Passage des lys* de Joseph Danan, un enfant monte sur le plateau de manière inattendue et conclut le texte en murmurant : « Je vais reculer et disparaître³² ». Je vais fuir et je ne vais rien *représenter* de cette fuite ; d'une certaine façon, je vais inviter à ce que chacun des spectateurs la *réalise*. Le texte théâtral contemporain n'impose rien au spectateur, mais l'invite à ce qu'il désire. Et s'il incite à une exploration, l'explorateur effectif, c'est le spectateur : c'est lui qui rend présent le « couler sur elle » de *La dernière bande* (« je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle³³ »), c'est lui qui actualise la conjonction rêve/réalité dans le *Calderón* de Pasolini :

« Pourquoi ris-tu ? Au lieu d'être triste, idiote, en cette chaude journée de février, où ça me va si bien de papoter. Allons, aide-moi à enfiler le plateau, que je me lève... Qu'est-ce que tu attends³⁴ ? »

Lors du troisième songe, les remarques raisonnées et raisonnables d'Agostina ont peine à interrompre le flot de paroles de Rosaura — flot dans lequel le spectateur voit sourdre une pensée qui ne distingue plus le rêve de la réalité. L'incapacité d'Agostina à remettre de l'ordre dans le discours paralogique de Rosaura sonne comme une démission, un *retirement*. Et, ce *retirement* conduit le spectateur à occuper la place laissée vacante par l'un des agents scéniques. Les béances de sens qui s'accumulent dans les longues tirades de Rosaura sont comme autant d'ouvertures où glisser de la pensée. Rêve *ou* réalité, rêve *et* réalité, tel est l'impensable qu'il nous faut penser intimement, légèrement, secrètement³⁵.

31. Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1993, p. 36.

32. Joseph DANAN, *Passage des lys*, Théâtre Ouvert, Paris, 1994, p. 92.

33. Samuel BECKETT, *La dernière bande*, les Éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 24.

34. Pier Paolo PASOLINI, *Calderón*, dans *Théâtre*, Actes Sud-Babel, Arles, p. 90.

35. Une telle indifférence à la différence dépasse l'entendement parce que, précisément, elle est une indifférence (conjonction « et ») qui reconnaît la différence (conjonction « ou »). Cf. Jean-Frédéric CHEVALLIER, *Essai d'approche et de définition d'un tragique du XX^e siècle*, A.N.R.T., Lille, 2002, p. 292-305.

Il s'agit presque d'une actualisation par le trou. Dans son travail de peintre, Jean Dubuffet entend « retirer aux faits et aux corps leur opacité et les rendre ainsi traversables, en leur retirant par cela même leur spécificité, c'est-à-dire leur être³⁶ », ou leurs éléments stables. Il y va, en réalité, d'une sorte de minoration du verbe être. En espagnol, on emploierait le verbe *estar*. Le présent, ce serait le pur *estar* — le « être en train de... ». Un « être en train de... » comme un point de départ... *In fine*, le texte faible serait une machine à trouser la langue — le vide en tant que virtualité — pour actualiser l'*estar*.

« Cherche ce qui pourrait être du silence, du ressac, viens plus discrètement encore. Loin de toi. Abandonne entièrement ces manières que tu as. Pour reprendre encore de plus belle. »

*

Nous ne sommes pas loin du concept de « minoration » proposé par Deleuze³⁷. On pose un *moins* pour ouvrir à un *plus* : « minorer » tel ou tel élément (le texte dans l'ensemble d'un dispositif scénique par exemple), c'est lui retrancher ses points fixes, ses éléments de stabilité pour que surgisse davantage encore. De la même façon, en disant qu'un texte qui en fait moins peut devenir un texte qui permet plus, nous avons essayé de penser la positivité de la faiblesse. Mais ne peut-on pas aller plus loin encore et essayer d'en découvrir la puissance ?

Reposons alors la question : dans quelle mesure le texte de théâtre peut-il potentialiser le geste théâtral ? Maintenant, il ne s'agit plus tant de savoir ce qui, dans l'agencement des mots prononcés, peut *faciliter* ce qui a lieu (c'est ce que fait le texte faible) ; il importe à présent de déterminer si l'agencement de mots sur le plateau *potentialise* ce qui est *en train* d'avoir lieu (*estar*). Y a-t-il un texte pour démultiplier et accélérer les événements scéniques ? En d'autres termes, le texte théâtral vaut-il comme catalyseur de théâtre ? Ou bien encore : l'affirmation que lancent les acteurs aux spectateurs au début d'*Outrage au public*

36. Jean DUBUFFET et Claude SIMON, *Correspondance. 1970-1984*, L'Échoppe, Paris, 1994, p. 9.

37. « Il s'agit d'une opération précise : vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs. Mais qu'est-ce qui reste ? Il reste tout, mais sous une nouvelle lumière, avec de nouveaux sons, de nouveaux gestes. » Gilles DELEUZE, « Un manifeste de moins » dans Gilles DELEUZE, Carmelo BENE, *Superpositions*, les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 103-104.

(« votre présence est recrée à chaque instant par chacune de nos paroles³⁸ ») est-elle exacte? Et si elle l'est, comment cela se produit-il?

« Ce qui est en cause, comme le note Jean-François Lyotard dans *Capitalisme énergumène*, n'est pas une signification, mais une énergétique. Le [texte] n'apporte rien, il emporte beaucoup, il transporte tout. L'écriture est traitée plutôt comme une machinerie : elle absorbe l'énergie et la métamorphose en potentiel métamorphique chez [le spectateur]³⁹ ». Ici, les mots, les noms, les phrases existent comme des dispositifs d'intensification — et non plus seulement d'évidement. Ce n'est plus l'actuel du trou, c'est le virtuel du plein. Non plus le texte faible, mais le texte fort. C'est, par exemple, l'intensification rythmique du premier chapitre des *Géorgiques* :

« Il a cinquante ans. Il est général en chef. Il réside à Milan. Il porte une tunique au col et au plastron brodés de dorures. Il a soixante ans. Il surveille les travaux d'aménagements de la terrasse de son château. Il est frileusement enveloppé d'une vieille houppelande militaire. Le soir, il sera mort. Il a trente ans. Il est capitaine. Il va à l'opéra⁴⁰. »

C'est aussi la démultiplication des voix dans la première partie du *Jardin des plantes* :

« (encore ahuri en train de me brosser les dents [...] j'ai dit Non je mélange toute la fatigue Ça s'était ce matin à Moscou l'apothéose l'autre avec son envie sa tache de vin sur le crâne Grand honneur entrevue tous les quinze autour d'une table seulement là rien d'autre que biscuits secs eau minérale ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgesri je ne sais pas comment ça se dit en russe)

chuintement de l'invisible torrent les deux paisibles promeneurs hautes coiffures caftan conversant Montesquieu nom sur le bout de la langue quelque chose comme Ousbeck ou Usbek l'autre?

agaçant⁴¹ »

Lors d'un débat qui suivit l'édition 2005 du Festival d'Avignon, Romeo Castellucci expliquait, de manière ironique, à un Olivier Py campant sur ses

38. Peter HANDKE, *Outrage au public*, Jean Sigrid (trad.), L'Arche Éditeur, Paris, 1968, p. 27.

39. Jean-François LYOTARD, « Capitalisme énergumène » dans *Des dispositifs pulsionnels*, Christian Bourgois, Paris, 1980, p. 23-24.

40. Claude SIMON, *Les Géorgiques*, les Éditions de Minuit, Paris, 1981, p. 21.

41. Claude SIMON, *Le Jardin des plantes*, Minuit, Paris, 1997.

positions d'Auteur, qu'il avait fait écrire un texte à une chèvre⁴². En effet, le texte de la chèvre peut devenir un agencement de paroles-sons dont la fonction est d'intensifier l'être-là du spectateur — une excitation des corps présents. C'est peut-être aussi cela qu'il faut comprendre dans l'usage récurrent des listes sur les scènes contemporaines — telle celle-ci, extraite de *J'ai acheté une pelle à Ikea pour creuser ma tombe* de Rodrigo García :

« La voilà : la liste des 40 principaux méga fils de pute de l'histoire de l'humanité / Le méga fils de pute numéro 40... / Elvis Presley / Comment il a fini Elvis? Comme un porc / Noyé dans les pastilles et avec ses costumes blancs ridicules / Et il était pédé / Fils de pute numéro 35... / L'Apôtre Jacques. / Un saint avec une épée. / Il trucidait les serpents et les Maures! / Un saint raciste ce fils de pute. / Et le biseness qu'il a monté avec les chemins de Compostelle, tous pleins de touristes crétins avec leur sac à dos et leur bâton... / un négoce plus important Disneyworld / Fils de pute numéro 32... / Mahatma Gandhi / Une grande âme dans un corps si pauvre... / il faut être fils de pute pour aller au parlement anglais vêtu de torchons / Il veut se faire remarquer ce fils de pute⁴³? / »

C'est aussi souvent le cas dans les textes de Valère Novarina :

« Tu es sans rien. Il n'y a plus d'espace sans personne. Tu es sans personne. L'espace n'est pas à l'intérieur de l'espace. Rien n'est sans lui. Il n'y a plus personne à l'extérieur de toi. L'espace est à l'extérieur de quelqu'un. Il n'y a plus d'espace dans rien. Rien n'est dans personne. Tu es dans toi. Il n'y a plus personne en toi. Il n'y a rien sans toi. Il n'y a rien dans toi. La personne n'est pas dans toi. Il n'y a personne dans quelqu'un. Il n'y a plus personne dans quelqu'un⁴⁴. »

Ce n'est pas seulement l'incohérence qui frappe, le choc est plus fort : il faut tout réorganiser. Il y va d'une impatience, d'une précipitation (au double sens du terme). Bien plus que la fuite protectrice, narcissique, le texte se hâte *au-devant* de terribles jets d'énergie qui viennent traverser et tordre le cheminement des pensées. Pour l'accueillir, il faut courir au milieu des efflorescences qui bousculent ; il faut se faire corps multiple.

42. Ce débat eut lieu au Théâtre de la Bastille et fut retransmis en direct sur France Culture.

43. Rodrigo GARCÍA, *L'Histoire de Ronald, le clown de Mc Donald's* suivi de *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*, Christilla Vasserot (trad.), Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003, p. 45-46.

44. Valère NOVARINA, *Je suis*, P.O.L., Paris, 1991, p. 11.

L'intensification du texte fort est produite par accroissement de la vitesse mais aussi par fragmentation, ou plutôt, l'intensification, lorsqu'elle est due à un accroissement de la vitesse, peut être produite par un effet de fragmentation. C'est le cas dans *Hamlet-Machine*. Ce texte d'une extrême densité — à peine neuf feuillets — participe du *collage* tout autant que du *découpage*. Apparaissent à la fois Hamlet, Électre, Ophélie, Staline, Richard III, Mao, Macbeth et Lénine (« Trois femmes nues : Marx, Lénine, Mao. »); les allusions au Danemark shakespearien cohabitent avec des références au rapport Kroutchev du congrès de 1956, et à l'entrée des chars soviétiques dans Budapest. La force d'insurrection que Heiner Müller réveille est d'autant plus virulente que la composition joue délibérément de cette fragmentation; la stimulation sensitive n'en est que plus accentuée. Les agencements de fragments sont autant d'effets d'intensité par la vitesse. Car ici, la fragmentation n'a plus rien à voir avec celle du fragment qui s'épuise et se clôt sur lui-même, mais plutôt avec celle de l'écartement du temps, d'une pluralité d'instantanés évanescents qui s'entremêlent et se débordent — et de leur surprenante mise en relation. La langue par exemple peut passer *sans transition* de l'allemand (ici traduit en français) à l'anglais : « Just the worst time of the year for a revolution / À travers les banlieues passe le ciment en fleurs⁴⁵ ». Les fragments ne s'enchaînent pas par coupures rationnelles — 1 termine ici, 2 commence là — mais se réenchaînent sur des coupures irrationnelles qui n'appartiennent plus ni à 1 ni à 2 et valent pour elles-mêmes⁴⁶. L'interstice qui s'ouvre est l'espace du direct. Le texte fort travaille *en direct*, dans le direct, directement. A la fin d'*Hamlet-Machine* une femme dira : « J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort. Quand elle traversera vos chambres à coucher avec des couteaux de boucher, vous saurez la vérité⁴⁷. » Cette affirmation, effrayante et merveilleuse à la fois, il ne s'agit plus de savoir si nous la comprenons ou non, mais de constater qu'elle nous « touche ».

De même, quand nous entendons des extraits de *El Hipogeo Secreto* de Salvador Elizondo, que se passe-t-il en nous? Nous sommes ancrés dans le présent (intensification), mais ce qui est étonnant, c'est que l'ancrage n'est pas une fixation; au contraire, le sol se défait sous nos pieds et nous partons à la dérive dans mille directions différentes (accélération). Voici donc le paradoxe de l'activité qu'induit le texte fort : ancrer pour dériver...

45. Heiner MÜLLER, *Hamlet-Machine*, les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 74.

46. Une telle fragmentation textuelle répond notamment à la nécessité de prendre en compte les différences dans la salle et de les potentialiser.

47. Heiner MÜLLER, *op. cit.*, p. 80-81.

« C'est un cheval blanc déjà qui galope vers nous depuis la plaine. Mais, juste avant d'arriver sur nous, il dévie sa route et nous croise au triple galop.

— C'était prévu, n'est-ce pas ?

— Oui, à la page 18, à la 48, à la 53 et à la 111⁴⁸. »

L'excitation par, dans et du moment présent, est produite par l'exacte concordance entre ce que nous lisons et ce qui a lieu⁴⁹. En effet, le cheval galopait « déjà » aux pages mentionnées. Il y a coïncidence entre le présent d'écriture et le présent de lecture. Et c'est ce dispositif de simultanéité qui *excite* notre présent d'auditeur. Car, comme le rappelle Claude Simon⁵⁰, « l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci⁵¹ ». Et ce *présent de l'écriture* est dirigé vers le présent de lecture ou d'audition. Il s'agit « non plus [de] démontrer, donc, mais [de] montrer, non plus [de] reproduire mais [de] produire, non plus [d']exprimer mais [de] découvrir⁵² ». Un texte fort, c'est un agencement de mots pour faire que ça montre, que ça produise, que ça découvre, un dispositif de mots qui ancre le spectateur dans le présent pour l'inviter à dériver à son gré. La coïncidence entre le présent d'écriture et le présent d'audition n'a d'autre but que la concentration — c'est-à-dire l'invitation à la dispersion.

Ancrer/dérivée, concentrer/disperser, comment comprendre ces étranges couples ? Proposons un autre verbe : *exalter* (du latin *exaltare* : *altus*, haut). Ce que cherche le texte fort, c'est à exalter le moment présent, c'est-à-dire à l'élever, le célébrer *hautement*, inspirer pour lui de l'enthousiasme, le porter à un *haut* degré d'intensité (en médecine, exalter revient à rendre plus active une substance). Si c'est plus haut, c'est donc que c'est plus profond et qu'il y a davantage d'espaces à investir, de recoins à explorer, de galeries à parcourir... C'est comme si l'on soulevait brusquement un tapis et que l'on apercevait en dessous toute une vie grouillante d'êtres infimes et variés. Le texte fort non

48. Salvador ELIZONDO, *El Hipogeo secreto*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2000, p. 125.

49. C'est quelque chose que le plateau de théâtre donne lorsqu'il joue la littéralité — c'est-à-dire la non-métaphore absolue.

50. Le rapprochement n'est pas fortuit. Certes, Elizondo n'a découvert Simon que peu de temps avant sa mort (grâce à Philippe Ollé-Laprune), mais il manifesta aussitôt à son endroit un grand intérêt, sans doute dû à une familiarité quant à leur procédé d'écriture respectif.

51. Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, les Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 25.

52. Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 29.

seulement *présente*, mais en outre il *intensifie le présent*. En ce qu'alors le présent se révèle être plus que ce qu'il est, il rend plus actif le *être en train d'être*.

Dans cet *estar* qui devient, ce qui devient *est* du désir, du désir qui se réalise dans l'approfondissement du désir, du désir qui est réinventeur de formes. Le texte de théâtre, c'est pour que le désir soit, comme on dit, « en train ». Ce qu'on entend sous le texte, c'est le *don* qui *donne* le désir de se glisser dans le trou (de Clarisse). Il y a quelque chose d'un souffle qui est « en train » de prendre consistance.

Le texte fort est un catalyseur de désir : il concentre, il propulse, il catastrophe le plateau ; il exalte le présent pour faire *exulter* (du latin *ex[s]ultare* : danser) l'être au présent, pour le faire *danser* allégrement. Il nous fait expérimenter l'extrême densité d'une joie, dès lors que, grâce à lui, nous jouissons d'une mise en mouvement. De fait, la joie, n'est-ce pas cela même qui nous ouvre et nous échappe, cet instant presque hors du temps (ou bien complètement dans le temps), où nous sommes proches de la défaillance (c'est la marquise qui dit à son amant : « je défaille »), où les mots nous manquent (« l'air me manque, c'est trop fort de vous regarder me déshabiller ») et nous glissent entre les doigts comme un filet d'eau (« où suis-je ? »)? Dans *Esthétique de la disparition*, Paul Virilio écrit : « Il ne s'agit plus tant de tensions ou d'attention, mais d'une suspension pure et simple (par accélération), de disparitions et de réapparitions effectives du réel, de sortie hors de la durée⁵³ ». En effet, la marquise n'est joyeuse que quand diminue en elle le sentiment de lutte (suspension), lorsqu'elle abandonne ses résistances individuelles (disparition) pour les verser (accélération) dans une confiance provisoire (réapparition), accordée aux autres (son amant) et au paysage (la plaine depuis la tour). Elle n'est joyeuse que parce que plus rien n'arrête (sortie hors de la durée) le mouvement de ses sensations. On va au théâtre pour goûter à cette joie et consentir au monde tout entier.

*

Voilà peut-être l'ultime paradoxe où nous conduit cette réflexion sur texte fort et texte faible : se glisser hors de soi, reviendrait à sortir *de la durée* pour jouir *de la durée*, partir *de la vie* pour régénérer la jouissance *de la vie*. Beckett ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme : « c'est ça le théâtre, attendre seul dans l'air inquiet... attendre que ça commence... attendre qu'il y ait autre chose que soi⁵⁴ ». Le « est » qui défaille, c'est aussi ce quelque chose qui se présente dans la défaillance du mot,

53. Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris, 1989, p. 12.

54. Samuel BECKETT, *L'Innommable*, les Éditions de Minuit, Paris, 2004, p. 24.

de la phrase, du texte (et du soi). Peut-on dire ce « est »? Peut-être pas. Peut-être que ce n'est pas le problème. Mais peut-être peut-on, pour le moins, donner envie d'approcher ce qui se présente, cette vie qui déborde — qui sort de ses gonds —, ce grouillement du divers entre deux mots — voir de créer aussi cela. Entre deux mots, chacun perçoit du différent, et, parfois, chacun en produit. Et si, alors, le texte pouvait aider à ouvrir *réellement* l'horizon à la diversité, s'il pouvait nous aider à laisser (texte faible) ou à intensifier (texte fort) pour que de toutes autres choses surgissent, nous commencerions, enfin, à habiter le monde, tout autrement...

Jean-Frédéric Chevallier est philosophe et metteur en scène. En France, en 1992, il fonde Feu Faux Lait, un collectif d'artistes avec lequel il met en scène douze spectacles mêlant théâtre, danse, performance, musique et vidéo. En 2002, au Mexique, il enseigne à l'Université Nationale, dirige le Centre de recherche sur le Geste théâtral contemporain et fonde le groupe Proyecto 3 avec qui il présente huit dispositifs scéniques, pour la plupart dans des espaces non « théâtraux ». En 2010, il crée avec Sukla Bar et des familles d'un village tribal de l'Inde une plate-forme, Trimukhi Platform, dédiée à la création artistique, la recherche théorique et l'action sociale. Il a réalisé trois films-essais. Il publie dans des revues spécialisées en France, Belgique, Italie, Canada, Mexique, Colombie, Cuba, Inde. Son texte « Le théâtre aujourd'hui : une typologie possible » a reçu le prix international de l'essai théâtral 2011 Paso de Gato – Artez (Mexique – Espagne).

TABLE DES MATIÈRES

Préface	
MATTHIEU MÉVEL.....	7
Doutes, espoirs et désarroi de l'auteur dramatique	
JOSEPH DANAN.....	17
Texte fort / Texte faible	
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER ET MATTHIEU MÉVEL.....	23
Le texte de Valère Novarina : « un théâtre de forces »	
ISABELLE BABIN.....	38
Les écrivains de plateau, en quelques mots	
BRUNO TACKELS.....	46
En sa qualité de seuil, il tremble et fait trembler	
Ou le texte en scène vu depuis le Théâtre du Radeau	
ÉRIC VAUTRIN.....	53
<i>Sunday clothes</i> / Genèse d'un concert qui n'en est pas un	
Compagnie Les Endimanchés	
ALEXIS FORESTIER.....	65
C'est du <i>métathéâtre</i> comme il était à espérer et à prévoir	
SOPHIE RIEU.....	71
Le texte comme soubassement de l'édifice théâtral	
JEAN-PIERRE HAN.....	79
L'intime et le politique	
JEAN-PIERRE SARRAZAC.....	85

Scénario littéraire, partition scénique ou programme dramatique : où va le texte théâtral?	
SYLVIE LELEU-MERVIEL	93
Le théâtre entre sanctuarisation de l'espace du livre et mutation de l'écrit	
FRANCK BAUCHARD	111
Pourquoi publier le théâtre aujourd'hui?	
TATIANA BURTIN.....	121
Du <i>Traité des formes</i> à <i>Re : Walden</i> : Jean-François Peyret, un théâtre de textes	
JULIE VALÉRO	130
Un texte-question sur la scène un texte-proposition dans la salle	
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER.....	141
Textes-matériaux, approches, paradoxes et enjeux	
LYDIE PARISSÉ	153
Des écritures comme théâtre : les recherches de Claude Régy	
CYRIELLE DODET	163
Malaise dans la communication D'Ionesco à Lagarce	
PIERRE PIRET	171
Koltès, écrire	
La trace, la mort, la survie : <i>Quai Ouest</i> (le texte)	
ARNAUD MAÏSETTI	177
Comme une lumière noire	
LAURENT MAUVIGNIER.....	187
Table des matières	192

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
par l'imprimerie **Arlequin et Pierrot**
à **Barcelone**,
en mai 2013.

Charte graphique et couverture : Christophe Bara.
Exécution P.A.O., mise en page intérieur : Marie-Pierre
Desbouis et Marie Mougnaud.
Nettoyage des illustrations et relectures : Manon Gand.
Dernières vérifications sur épreuves :
Anne-Laure Pintor, Alice Richert et Menehould
Weymuller.

Dépôt légal : deuxième trimestre 2013.
Numéro d'éditeur : 2-912877. *Imprimé en Espagne.*

Site Internet : www.entretemps.org