

Eric Vautrin

*En sa qualité de seuil, il tremble et fait trembler
Ou le texte en scène vu depuis le Théâtre du Radeau*

In M. Mével (dir.), « La Littérature théâtrale, du livre à la scène »,
Montpellier, L'Entretiens, 2013.

Texte à paraître

ÉRIC VAUTRIN

EN SA QUALITÉ DE SEUIL, IL TREMBLE ET FAIT TREMBLER
OU LE TEXTE EN SCÈNE VU
DEPUIS LE THÉÂTRE DU RADEAU

« Pour l'heure il s'agit de théâtre contemporain ; de cela qui est notre unique volonté commune, de savoir textes et corps ensemble, sur le plateau, dans tous leurs états. »

Didier-Georges GABILY⁹⁹

« Parle –
Mais sans séparer le non du oui.
Donne aussi le sens à ta parole
Donne-lui l'ombre
Donne-lui assez d'ombre,
Donne-lui autant d'ombre
Que tu en sais partager autour de toi entre
Minuit et midi et minuit. »

Paul CELAN, *De Seuil en seuil*¹⁰⁰

99. Didier-Georges GABILY, *Théâtre/Public*, hors-série n° 7, 1993, cité dans Robert ABIRACHED (dir.), *Le Théâtre français du XX^e siècle*, L'Avant-scène théâtre, Paris, p. 611.

100. Paul CELAN, extrait de « Toi, parle aussi », dans *De Seuil en Seuil*, V. Briet (trad.), Christian Bourgois, Paris, 1991.

Pour en finir de l'opposition entre texte et mise en scène

L'affirmation d'Antoine Vitez qui voulait que l'on puisse « faire théâtre de tout¹⁰¹ » semble aujourd'hui une évidence : il n'y a pas une source littéraire plus adaptée aux formes théâtrales qu'une autre. Pour le metteur en scène, l'acteur peut représenter non « pas seulement des personnages mais aussi des rues, des maisons, la campagne, et les automobiles, la cathédrale de Bâle, la vie¹⁰² », et il suffit d'un point de vue — qui reste donné par l'écrit, quelle que soit sa nature — pour créer un spectacle. Par ailleurs, le texte ne serait plus nécessairement l'espace exclusif du drame, ce qui l'amorce, le décrit et le structure, tant l'action scénique peut être dramatisée en elle-même — la présence de l'acteur en scène peut être dramatique, dans son rapport au lieu, à l'espace, aux spectateurs, au son... ou au texte aussi bien. Le texte serait ainsi devenu, comme l'avait envisagé Craig¹⁰³, un élément parmi d'autres au sein d'une composition théâtrale que le metteur en scène structure par la mise en rapport des techniques et des éléments hétérogènes participant d'un spectacle de théâtre. En quelque sorte et pour ces raisons au moins, il n'y aurait plus à montrer qu'une poétique théâtrale existe de façon autonome à toute forme littéraire — et ainsi qu'il n'y aurait plus de texte spécifiquement *de théâtre*.

Ce n'est pas que le texte aurait disparu, ce n'est pas, malgré un vieux modèle qui persiste, que la mise en scène aurait supplanté l'écriture jusqu'à l'instrumentaliser ou la réduire à une matière informe, simple *prétexte* — ou que l'image aurait finalement remplacé le texte, au théâtre comme ailleurs. Marie-Madeleine Mervant-Roux a montré que ces antagonismes simplistes ne rendent pas compte de « l'armature en quelque sorte textuée¹⁰⁴ » propre au théâtre et qui persiste

101. Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées*, D. SALLENAVE et G. BANU (dir.), « Le Messager », Gallimard, Paris, 1991.

102. Antoine VITEZ, *La Scène 1954-1975, Écrits sur le théâtre*, t. 2, N. LÉGER (dir.), P.O.L., Paris, 1995, p. 458, cité dans Bénédicte BOISSON, « Le texte, un élément de la mise en scène », dans B. BOISSON, A. FOLCO, et A. MARTINEZ, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, « Licence », PUF, Paris, 2010, p. 188.

103. Edward GORDON CRAIG, homme de théâtre et théoricien anglais (1872-1966) : « L'Art du Théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu; des mots qui sont le corps de la pièce; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor; du rythme qui est l'essence de la danse. » Extrait de « De l'art du théâtre — premier dialogue entre un homme du métier et un amateur de théâtre », dans *De l'art du théâtre*, « Penser le théâtre », Circé, Saulxures, 1999, p. 138.

104. Pour cette citation et la suivante : Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Un dramatique post-théâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », dans *Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 16, en ligne : <<http://id.erudit.org/iderudit/041573ar>>, consulté le 20 mars 2013

quelle que soit la part du texte dans l'élaboration scénique. C'est bien plutôt à un « déplacement de la dynamique dramatisante, du canevas dramatique classique (conflit, actants, etc.) à une autre dimension du matériau textuel » que l'on assiste. De fait, il n'y a pas à réduire l'histoire récente du texte de théâtre à un conflit avec la mise en scène, tant écritures et mises en scène ont évolué ensemble — comme l'écrivait le metteur en scène Brigitte Jaques, les grands auteurs de théâtre du XX^e siècle ont participé des évolutions de la mise en scène de théâtre et « l'émergence de leurs œuvres s'est faite conjointement à celles des [grands] metteurs en scène »; car, selon elle, « les bons écrivains de théâtre écrivent moins pour le théâtre qu'à partir de lui¹⁰⁵ »; ce point est essentiel.

Spécificités du texte de théâtre

Sans doute le texte garde une place singulière sur les scènes, qui n'est pas comparable à d'autres éléments en jeu. Le littéraire n'agit pas la même chose, bien sûr, que les corps et les voix, la musique ou les sons, l'espace et la scénographie, la lumière et les matières plastiques; mais encore l'écrit tient une place particulière dans l'élaboration théâtrale¹⁰⁶ et, un spectacle, même sans texte, garde une « armature » ou une « surface textuée¹⁰⁷ ». Les qualités dramatiques du texte ont été étendues, notamment par l'inclusion de motifs lyriques ou épiques, comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac¹⁰⁸ — mais aussi par d'autres drames possibles apparaissant dans le rapport aux autres éléments scéniques.

Ainsi, ce qui a été remis en cause, c'est davantage l'idée, toute théorique, que lui échoie la place princière de matière première du projet théâtral, c'est-à-dire la capacité d'unifier le récit, de justifier les actions, de dramatiser les questions, thèmes et liens inter-humains, de déterminer le type d'adresse au public — en somme de fonder l'unité et la cohérence de la représentation et d'en déterminer la principale

105. Brigitte JAQUES, « Un dieu est toujours plus grand que son champ », *L'Art du théâtre*, n° 6, Actes Sud, Arles, 1987, cité dans Robert ABIRACHED (dir.), *op. cit.*, p. 608.

106. Cf. par exemple Georges BANU, « L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre », *Jeu Revue de théâtre*, n° 82, 1997, p. 139-151, en ligne : <<http://id.erudit.org/iderudit/25403ac>>, consulté le 20 mars 2013.

107. Cf. Eric VAUTRIN, « De la représentation théâtrale comme texture », dans Jérôme GAME (dir.), *Le Récit aujourd'hui*, « Esthétiques hors cadre », Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2011, p. 109-126.

108. « Si le drame peut aujourd'hui paraître périmé, c'est en tant que forme pure, que forme primaire n'admettant pas l'intrusion de "motifs" [...] épiques ou lyriques qui briserait justement la "primarité". » Dans Jean-Pierre SARRAZAC, « Le Drame en devenir », *L'Avenir du drame*, « Circé-poche », Circé, Saulxures, 1999, p. 199.

référence. Aujourd'hui, on découvre ou on redécouvre que celles-ci peuvent être prises en charge par d'autres éléments déterminés par le projet théâtral ou son contexte. Car un spectacle a de multiples déterminants qui ont chacun des qualités dramatiques et théâtrales en puissance — par exemple le lieu, l'occasion, l'actualité, le rapport au public, les échanges au sein de l'équipe, l'institution d'accueil, les expériences personnelles de chacun, etc. C'est une compréhension très appauvrie de l'histoire du théâtre qui a pu laisser croire que seul le texte pouvait unifier un projet théâtral. Notre thèse sera que le théâtre est moins le lieu du littéraire que celui de la parole, de l'écoute et du dire, finalement de l'attention portée au fragile lien articulé entre humains fait de pensées et d'affects et jamais acquis ni certain. Le texte, dès lors, demeure un élément central et essentiel, même s'il est absent — il l'est alors *par son absence* — et même si les aspects conceptuels et narratives d'un projet scénique sont pris en charge par d'autres aspects du spectacle.

Abordé ainsi, un texte voit se redéfinir ses qualités théâtrales spécifiques, y compris celles de structuration de l'œuvre. Les auteurs du siècle passé ont su le prendre en compte, « se pos[a]nt moins comme des “raconteurs d'histoire” et davantage comme des écrivains faisant appel à toute l'épaisseur de l'écriture », comme le note Jean-Pierre Ryngaert¹⁰⁹. L'antienne de Didier-Georges Gabily citée en exergue vaut alors pour les auteurs, les metteurs en scène et les acteurs, ensemble : « notre unique volonté commune, [de] savoir textes et corps ensemble, sur le plateau, dans tous leurs états¹¹⁰ » — voici un théâtre contemporain.

Car « la désacralisation du texte n'a pas toujours pour conséquence l'abandon de l'écriture¹¹¹ » (Ryngaert). Mais que devient-il alors ? Quelles seraient alors les qualités d'un texte au théâtre ? Le projet de cette contribution va être de tenter de les dégager en étudiant ce que le texte met en jeu dans un théâtre singulier, les créations de François Tanguy et du Théâtre du Radeau. En fait de texte théâtral contemporain, le Théâtre du Radeau est un excellent exemple : les spectacles ne s'organisent pas autour de l'interprétation d'un texte mais d'un espace, d'agencements littéraires et musicaux et d'une mémoire disparate de spectacles et de figures ; les sources littéraires des textes de chaque spectacle sont aussi nombreuses que peu identifiables ; elles sont rarement tirées du répertoire dramatique, puisant davantage dans les genres poétiques et romanesques, sans que

109. Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2011, p. 19.

110. Didier-Georges GABILY, *Théâtre/Public*, hors-série n° 7, 1993, cité dans R. ABIRACHED (dir.), *op. cit.*, p. 611.

111. Jean-Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, « Cursus », Armand Colin, 3^e édition, Paris, 2008, p. 24.

les extraits de pièces de théâtre soient exclus; le texte n'est pas toujours audible et parfois dit dans des langues étrangères; les bribes littéraires rassemblées ne forment pas un montage (on ne recompose pas un texte dramatique adapté au projet — c'est autre chose du texte qu'on attend). Enfin, à la variété des textes répondent celles des lumières, des musiques et des costumes apparaissant dans des scénographies mobiles et changeantes. Ainsi le littéraire est très présent sans pourtant organiser, en apparence, le propos de la représentation, et ces spectacles semblent rassembler tout ce qui peut faire dire que le texte est une matière banalisée sur les scènes contemporaines. Pour autant, est-ce que tout texte peut apparaître sur la scène du Radeau? A-t-il des qualités ou des fonctions spécifiques ou proprement théâtrales? C'est moins un « nouveau » texte théâtral contemporain que l'on va voir apparaître qu'une autre façon d'engager le littéraire et finalement la parole au théâtre. Pour cela, il nous faut détailler les différents lieux et enjeux du texte dans l'élaboration théâtrale du Théâtre du Radeau.

Le texte comme lien dans l'élaboration théâtrale

La première qualité d'un texte est qu'il est présent avant le début du travail théâtral. La mise en place d'un spectacle du Radeau commence, avant toute répétition, par des ébauches de scénographies et d'espaces possibles, et autour d'une bibliothèque ou de livres et disques rassemblés qui resteront longtemps en fond de salle de travail. Cette présence première n'est pas anodine ou anecdotique car d'elle procèdent deux aspects essentiels du texte dans ce théâtre : il est un compagnon et un lieu d'échanges.

Un compagnon, parce que le texte accompagne les réflexions de chacun — peut-être de façon soutenue, peut-être de façon plus lâche, moins évidente. Le texte est d'abord un support de la pensée, et les formes qu'il prendra finalement dans l'élaboration théâtrale finale ne comptent pas davantage que sa capacité à se faire support d'une réflexion qui peut être aussi bien personnelle que collective. À ce titre, il est moins un point de départ de l'œuvre à venir qu'une rencontre ou un moment dans le temps long de l'élaboration du projet. Ce texte-rencontre peut être plus ou moins déterminant, plus ou moins ponctuel ou fulgurant comme un amour ou une étreinte, plus ou moins long et suivi comme une vieille amitié — chacun sait qu'on entretient avec des textes des relations différentes selon chacun d'eux. Il y a des textes qui fatiguent, d'autres qu'on quitte ou avec lesquels on s'entretient longtemps de façon plus ou moins assidue, d'autres avec lesquels on veille. Un texte *devant* le théâtre est comme tout texte : avant tout, une forme d'entretien.

Le texte devient alors un vecteur d'échange particulièrement efficace — quelque chose qui peut se transmettre, se proposer, se discuter, justement parce qu'il est là avant, qu'il se donne à lire dans une forme qui n'évolue pas ou peu pour l'essentiel et qu'il est lié, au moins en partie, à quelque chose comme une mémoire commune. Il y a des relations à un texte autant que des relations dont le texte est le support, l'objet ou le prétexte. On dira que cela vaut pour tout objet ou être, et c'est sans doute vrai. Mais un texte entretient un lien particulier, à l'évidence, avec la parole que l'on échange et avec l'élaboration de la pensée collective. Il a ainsi un statut particulier dans les discussions et les échanges.

Dans le cas du Théâtre du Radeau, à ce moment du travail où rien ne s'est imposé encore, le texte n'a sans doute pas de statut privilégié par rapport à une musique ou à un agencement dans l'espace. Pourtant, dès les premiers essais, il va engager l'acteur différemment : on peut jouer en restant indifférent à une musique et même à un espace qui pourraient, pourquoi pas, s'élaborer sans impliquer l'acteur ; à l'inverse le texte n'existera pas sans la mémoire, la voix, le corps et l'esprit de celui-ci.

Aussi le texte, moins que le lieu d'un accord, est celui d'une entente. Il est une des façons d'entendre la voix de ceux avec qui l'élaboration théâtrale s'engage alors ; voix du metteur en scène qui commente, voix de l'acteur qui énonce, voix de l'auteur écrivant. Dit, commenté, raconté, le texte est une circulation, une traverse, un chemin qui se dessine, autour duquel quelque chose se tisse, se noue — surface textuelle, matière orale singulière striée d'échanges et de réflexions, pensées et réverbérations.

Ce que constitue un texte

Qu'est-ce que trace le texte alors ? Il n'est ni point de départ ni point d'arrivée, ni source unique ni forme à venir — il est parti, déjà, d'un ensemble. Il n'est plus support de projection ou projet au sens courant d'intention ou de programme. Le texte se fait alors silence, le silence qui précède l'action, la décision, le mouvement — et les silences de différents textes ne se valent pas¹¹². Dès avant sa lecture, sa

112. Il faudrait citer ici Louis Seguin : « Le silence n'est pas l'absence du son mais son abîme, le fond même, le *continuo* du texte. Il lui donne son échelle, son mode et sa forme : il est à la fois gamme, prélude, coda et basse chiffrée. Il lui donne sa matière, le présente, l'emporte et l'accompagne. Il l'organise, lui prépare son nid, les accords de son attente et les prolongements de sa réverbération. Le silence a ses règles et ses retours : il raisonne et résonne. Il est, indéfiniment modulé, l'espoir mais aussi l'oubli, et le regret, de la parole. Il est enfin l'autre face, sauvage, insoumise, de sa politique. » Dans *Aux distraitements désespérés que nous sommes...*, Ombres, Toulouse, 1991, p. 110.

mise en voix basse ou haute, il convoque un espace, des durées et des rythmes, une langue et des mémoires. C'est bientôt une sorte de cadre, au sens plastique du terme, dans lequel l'esprit de chacun va se mouvoir à sa façon dans une exploration qui ne cessera de pouvoir être reprise. Que dit-on ainsi? Qu'un texte est moins l'expression de quelque chose ou de quelqu'un, et moins encore l'expression d'une subjectivité. *Un texte objectivise ce qu'il rapporte et traite, c'est-à-dire qu'il le donne matériellement à penser.* L'usage singulier de la syntaxe et de la grammaire qui le forme et le compose, les mots, les descriptions qu'il formule ne sont pas l'expression de quelque chose ou de quelqu'un mais des expressions en elles-mêmes, ce ne sont pas des idées ou des concepts mais d'abord des faits matériels dont le texte est la seule forme possible. Ces faits sont donnés à interpréter avant d'être des interprétations, ils sont l'objectivisation concrète de ce que le texte recouvre. Ainsi un texte ne veut pas dire, il formule, il articule et alors donne à formuler et à articuler. Pour reprendre un vocabulaire théâtral, un texte ne décrit pas un drame, il est un drame en lui-même, dans son écriture même, un drame fait de vitesses et de détours, de tensions et de suspens, de rythmes et d'oppositions, un drame qui n'est pas distinct de celui qu'il tente de recouvrir (les mots prononcés ne sont pas de seules informations, mais des mots, c'est-à-dire des faits en eux-mêmes, fussent des faits singuliers par leur nature et leur épaisseur). On verra plus loin comment cela précise singulièrement l'acte de mise en scène et l'art de l'acteur. Mais déjà ceci : si on ne réduit pas un mot, une expression, une phrase à un simple vecteur d'information ou de communication (il veut dire) ou un pur signifiant (il révèle ou désigne), alors un mot, une expression, une phrase prend une toute autre dimension, complexe, pleine et entière, épaisse et multiple; alors un texte est d'abord un fait dont le sens est une des dimensions mais non l'unique, un fait avec lequel on s'organise; alors le dire se fait paroles et non discours; alors le théâtre se fait écoute, une écoute très spécifique¹¹³, et non école ou église.

Mais nous nous sommes placés dans le temps de la répétition ou de l'élaboration théâtrale, poursuivons par là. À ce moment il ne s'agit pas encore de le dire, mais de prendre part avec lui. Si le texte est une série dérivée de faits, il est aussi une épaisseur de strates et de souvenirs. Un rythme, une scansion, une expression en rappelleront d'autres. Parfois renverront-ils aux expériences, parfois aux lectures et littératures; parfois à la vie, parfois à l'art (si tant est que les deux puissent

113. Voir M.-M. MERVANT-ROUX, « Théâtre : un lieu où l'on entend. Vers une histoire acoustique de la scène moderne (XIX^e-XXI^e s.) », conférence au Collège de France au séminaire Création artistique, professeur K. Beffa, Paris, 10 janvier 2013, en ligne : <<http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2013-01-10-15h00.htm>>.

être appréhendés comme des expériences différentes) — ainsi la lecture d'un texte est tissée de réminiscences. Un texte porte la mémoire de l'époque de son écriture, parfois de celle de sa traduction ou de son édition ; la mémoire de son auteur et une autre qui dépassait son auteur et dont celui-ci était l'instrument ; enfin la mémoire de la langue, d'un certain état de la langue ou d'une certaine langue dans la langue, un argot, un patois, un jargon, un parlé singulier. Un texte n'est pas une mémoire, mais une concordance de mémoires diverses. Certaines d'entre elles renvoient à un état passé du monde, d'autres au contraire envisagent et forment un futur possible. Ainsi peut-on dire qu'un texte « ne cesse de devancer et de retarder, d'espérer et de rappeler¹¹⁴ », comme l'écrit Deleuze du jeu du comédien. À ce moment le chemin avec un texte prend sans doute la forme d'un faisceau de possibles, et l'on ne saurait trop prédire ce que l'acteur et lui vont devenir — on appelle ailleurs improvisation la circulation dans ces résonances et formes potentielles.

Le texte comme voix

Le texte dévoile alors sa richesse. Il renferme d'étonnantes formules d'accélération ou de tensions, d'aplomb ou d'apaisement. Voilà qu'il hache et brusquement libère le souffle. Voilà qu'il contraint une respiration ou appelle une certaine raideur physique. Voilà qu'il court au contraire, ou qu'il se recroqueville. Voilà que, dit par tel acteur, il appelle un espace intime, resserré ; voilà que le même dit par un autre se fait mystérieux, énigmatique, ou au contraire révèle-t-il une logique sensible évidente. Ce n'est pas seulement sa forme littéraire, c'est l'ensemble du texte oralisé qui mêle forme, mémoires et évocations, qui agit ainsi. Le problème théâtral n'est pas celui d'une fidélité à l'écriture, mais d'un usage : que faire avec ce qui se propose, avec ce qui est là. Que faire avec ce que le texte propose techniquement en termes de scansion, de narration ou avec les mémoires qu'il convoque et lie, ou avec ce qu'il évoque et motive.

Car ce que propose un texte, ce n'est pas ceci ou cela, telle technique de diction ou de souffle, telle structure de narration, telle ou telle mémoire, c'est l'ensemble, le nouage singulier de ses différents aspects. En tant que présence ou proposition complexe qui ne peut se réduire à un aspect, le texte est davantage un *site* qu'une boîte à outils — un des sites possibles du théâtre. Un site, c'est ce qui permet de situer un temps et un espace par rapport à d'autres : c'est le livre

114. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Minituit, Paris, 1989, p. 176.

du lecteur, la maison de la famille, le bagage du voyageur — ce à partir de quoi époque et espace du moment prennent forme, mais aussi ce à partir de quoi des normes se révèlent. Ainsi un texte est autant quelque chose qui inspire, à partir de quoi quelque chose d'autre devient envisageable qui n'apparaissait pas auparavant, que quelque chose qui résiste et contraint ce qui est entrepris avec lui.

Le problème n'est pas ce qu'on en fait, mais ce qu'on fait, ensemble, lui compris — et encore et finalement, ce que ça fait. Murmurer des vers de Dante, cabotiner des dialogues de Fellini, détailler des phrases de Kafka ou Walser, ce n'est pas leur faire quelque chose, mais faire quelque chose avec eux. C'est bien alors du texte dont on parle et lui qui est parlé, même s'il n'est pas entendu.

Au Radeau, dire avec

Le travail théâtral du Radeau n'est pas de dire à la place du texte ou mieux que lui, de se montrer avec lui ou de le célébrer, de montrer qu'ils ont su le lire et le comprendre. Le texte ne comparait pas sur cette scène pour faire dire ou pour que quelqu'un s'exprime à travers lui. Il dit, c'est sa puissance. Les acteurs font et parlent, ce sont les leurs. Sur ce plateau, quelque chose a lieu qui ne peut se réduire à l'un ou l'autre.

Ce théâtre ne consiste pas à faire du texte — comme du jeu de l'acteur — une revendication, ou même une exposition. Leur affaire relève de mise en scène, qui prend alors le sens de constitution d'un espace public faisant place aux êtres, corps, textes, idées, réminiscences, formes et matières. Le théâtre et la scène sont ainsi pour eux un espace de rassemblement ou d'hospitalité, c'est-à-dire d'existences dans un temps et un lieu communs. C'est une des puissances du théâtre — qui en a plusieurs, concomitantes ou contradictoires — que de rassembler en un lieu et un temps définis des êtres différents et des objets hétérogènes. L'attention du Théâtre du Radeau se porte ainsi davantage sur les conditions matérielles de ce rassemblement d'êtres, corps, idées, réminiscences, matières et formes que sur la sélection des idées, des paroles ou des corps utiles à notre temps. Ce rassemblement, cette hospitalité, sont des problèmes de théâtre, de mise en scène, c'est-à-dire de questionnement sur ce qui se donne à voir et à entendre. Ce qui va occuper les gens du Radeau, ce n'est pas ce qu'il y a à dire, politiquement ou intimement, mais ce qu'il y a à faire étant donné ce que l'on fait; autrement dit, puisqu'au théâtre il y a une diversité de personnes, sur et devant la scène, puisqu'on y parle, et puisqu'il y a des sons, formes et matières, et étant donné que ces présences sont autant actuelles que trouées de passé, que peut-on faire pour que celles-ci coexistent dans leur rassemblement et ne soient pas le sujet de l'autre, l'objet de la

décision de l'autre, réduite à être ce que l'un d'eux en pense : comment l'existence publique et commune peut être autre chose que l'alignement de tous sur le modèle de l'un? La question est éminemment théâtrale si la scène est bien le lieu d'un rassemblement et de ce que François Tanguy appelle des *rassemblances*, mot qui lie les deux termes essentiels de la scène, ressemblance et assemblée. S'il y a quelque chose à voir et à entendre sur la scène, c'est bien alors les conditions techniques et matérielles d'existence commune de ses différents constituants en tant qu'ils se rassemblent et cohabitent dans un espace, un temps — autrement dit, comment le théâtre peut expérimenter ce qu'il est, le faisant.

C'est le point : composer avec ce qui constitue l'espace commun pour l'amener à comparaître sur scène; cela vaut pour une convention, un texte, une voix, un objet, une qualité de matière, une lumière, des présences et réminiscences du passé — les constituants du théâtre et de la vie commune ou collective. Comment cela se peut? En retirant du plateau tout ce qui pourrait relever d'une revendication ou d'une affaire privée. C'est-à-dire en composant un théâtre à partir de ce qui lie des êtres, des choses, des voix, des mots et des idées plutôt qu'à partir d'une forme qui en organiserait d'autres — typiquement, l'idée que l'on se fait du sens d'un texte.

L'écoute est un lien jamais certain

Qu'est-ce qui lie, quels sont ces liens? Ils sont nombreux et multiples. Par exemple, corps et panneau de bois peuvent être liés par un mouvement, celui de l'un retrouvant celui de l'autre; ou corps, panneau, musique et texte peuvent se lier à travers un rythme ou un élan; mais il y a des accords plus ténus, entre une voix et la description d'un texte; entre des couleurs de lumière, un tissu et le narrateur d'un texte; entre une grimace, un chapeau et une situation ou un corps à corps... Ces accords ou ces ententes resteront toujours instables et précaires, jamais certains.

Que vient faire le texte là-dedans? D'abord, comme le dit Carmelo Bene¹¹⁵, sur scène il n'y a pas de texte mais de l'oralité. Le texte en effet n'apparaît jamais

115. « Depuis notre floraison-défloraison à l'aveuglement de la lumière, l'oral a la priorité sur l'écrit : l'écrit perçu comme un oral mort. L'écrit est l'enterrement de l'oral, c'est le refoulement continu de l'intérieur. » dans Carmelo BENE, *Notre-Dame-des-Turcs* suivi de *Autographie d'un portrait*, J.-P. Manganaro (trad.), P.O.L., Paris, 2003, p. 219; Sur les liens entre oralité et écrit au théâtre, et notamment comment le théâtre n'entend un texte qu'adressé et parlé, voir Georges BANU, *op. cit.*, p. 144 : « L'écrit ne va pas de soi pour l'homme de théâtre [...]. Pour l'artiste dont l'art s'appuie toujours sur une pratique relationnelle des êtres en coprésence, l'écrit fait problème dans la mesure où, bien au contraire, il s'élabore dans l'isolement d'une identité qui cherche à engager un dialogue

comme texte, comme réflexion littéraire, comme pensée qui se creuse dans la solitude de l'écriture ou de la lecture. Il est toujours parlé, oralisé, c'est-à-dire liant des voix et des corps et strié de réminiscences. Enfin, son statut de discours change, selon que le texte est dit en scène ou non, que la voix est médiatisée ou non, que la parole est enregistrée ou non — provenant alors du plateau, de la coulisse ou d'un extérieur indifférencié; selon qu'il est compréhensible ou non, audible ou non, en français ou dans une langue connue ou non. Textes, mots et discours se déplacent à l'intérieur de l'espace théâtral, du fictionnel au présent, du raisonnement au concret, ne se donnant finalement jamais pour acquis ou assurés de leur transmission ou de leur effet mais à entendre, dans une entente en recherche, envisageant sa possibilité. La parole n'a aucune évidence; elle est l'expression d'une volonté de liens, de rassemblement dans l'écoute ou l'échange, mais une volonté qui n'a aucune assurance première, ne séparant pas « le non du oui », pour paraphraser Celan. Elle se dit autant dans ce qu'elle dit et décrit que dans ce qu'elle est, souffle, scansion, langage — dit et être ensemble liés dans la même tentative de dire, de partager et d'échanger, mais n'y parvenant, peut-être, qu'à la condition toujours incertaine, étant donné les circonstances, les préoccupations et les occasions, d'une écoute — cette écoute qui fera qu'il y aura théâtre ou non, que le théâtre sera ou non le lieu d'une forme singulière de rassemblement et d'hospitalité, quels que soient les modèles et les habitudes¹¹⁶.

C'est ainsi que se compose un spectacle — par jeu d'entente et de rassemblement entre ce qui se présente sur la scène. C'est ainsi que les textes sont choisis, autant par les ententes qu'ils provoquent que par les voix — au sens oral comme au sens de réminiscences — qu'ils font entendre. Les auteurs qui se rencontrent sur cette scène sont souvent ceux dont l'écriture propose à l'oral, à la voix, une forme singulière, sans pourtant que cette forme ne semble se dire, s'entendre, se donner pour elle-même, sans qu'elle soit comme telle une revendication, justement (Dante, Gadda, Hölderlin, Leopardi, Campana...) et qui secondement s'intéressent à ce qui lie des êtres entre eux, ou un être au monde, faisant de l'écriture une forme de ce lien (Kafka, Walser, Hölderlin, Dostoïevski...). Ce sont aussi des auteurs qui appartiennent à une sorte de mémoire commune de la littérature, autre élément de mémoire partagée ou qui rassemblent, qu'on les connaisse, les reconnaisse ou non.

sans être tout à fait en situation de dialogue. C'est pourquoi écrire sur le théâtre apparaît à bon nombre d'artistes comme une activité contre-nature. » (nous soulignons).

116. « C'est de la pétrification de la relation dramatique que le Théâtre du Radeau, lentement mais sûrement, travaille à se sauver. » écrivait Marie-Madeleine MERVANT-ROUX en 2001 dans « Le ré-imaginement du monde, l'art du théâtre du Radeau », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *La Scène et les images*, vol. 21, « Voix de la création théâtrale », C.N.R.S. Éditions, Paris, 2001, p. 375.

Passage d'un être ou d'un étant à un autre, voilà ce qu'est un texte, et plus encore un texte dit. Passage d'une grammaire à une idée, d'une idée à une mélodie, une pensée ou un état d'âme, d'une scansion à un souffle ou un rythme, d'un narrateur à une mémoire, d'une voix à une autre, *ad lib...* Mais plus avant, un texte n'apporte pas quelque chose de nouveau, ne rend pas présent un espace inconnu et fictionnel : il est ce qui se tient entre l'espace normé et constituant, celui de la salle, de la ville, de la culture, de la langue commune et le monde de la fiction et des récits. Il se tient entre, liant ces deux espaces étrangers. Voilà ce qu'est un texte lorsqu'il n'est pas réduit à un condensé statique et stratégique d'informations ou de revendications. Un texte est un seuil qui lie des étants et des voix, des présences et des mémoires, du présent et du passé, l'événement (ce qui arrive) au temps (ce qui fut et sera), le présent et l'absent, le normé et l'incertain. Ainsi, dire un texte en se retirant soi mais en le liant à ce qui est et arrive, c'est s'approcher d'un seuil, c'est-à-dire d'une sorte de zone de turbulence qui happe et abandonne en même temps, dans laquelle le passé affleure dans le présent sans pour autant être la cause logique de ce qui surgit, dans laquelle le présent dit déjà son devenir-fantôme dans le futur.

Dire, parler en scène, donner à entendre sans savoir qui écoute, c'est finalement rappeler que le présent est incertain, qu'il n'est homogène qu'en apparence, qu'il est fait de passages et de circulations, d'échanges et de solidarités, le rappeler non comme une leçon, mais au contraire pour le donner à voir, à entendre et à penser avec l'ensemble de ses étants et constituant le temps de la représentation. Un texte est un espace transitoire, comme la scène du Radeau l'est toute entière. Il se joue sur la scène exactement ce qu'il se joue à travers un texte dit : une turbulence faite de liens et de séparations, de passages et de résistances. La fonction d'un texte est moins de vouloir dire que de mettre en contact des espaces étrangers. Il ne se lit pas, il ne se dit pas sans faire trembler des certitudes ou des habitudes. Il ne s'entend pas sans tendre au lien et à l'hospitalité réciproque. Sans devenir une évidence, sans assurance, dans l'expérience et l'attention.

Éric Vautrin est maître de conférences en études théâtrales à l'université de Caen Basse-Normandie, membre de l'équipe LASLAR (EA4256, « Lettres, Langues, Arts ») et chercheur associé à l'ARIAS-C.N.R.S. Ses recherches portent sur la représentation théâtrale contemporaine; ses travaux récents sont au croisement de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, tentant de relier histoire des formes et des techniques, relation théâtrale, pratiques de création et cadres symboliques et institutionnels.